

# Cansados e esgotados: trabalhadores precarizados no cinema de ficção brasileiro<sup>1</sup>

Edson Costa Júnior<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-8523-8664>

<sup>1</sup> - Unicamp  
Campinas (SP). Brasil.

**Resumo:** O artigo identifica figuras do cansaço e de seu estágio paroxístico, o esgotamento, em ficções do cinema brasileiro recente dedicadas a trabalhadores precarizados. Defende-se que tais estados corporais, por intermédio da forma fílmica, anunciam sensivelmente os mecanismos de poder infligidos sobre os trabalhadores. A fim de desvelar o nexos entre corpo e experiência social, elabora-se um quadro conceitual introdutório apto a analisar a fadiga como categoria estético-política cujos predicados compreendem um abatimento em curso, durativo, e a resistência corpórea em suportar o que afeta o sujeito. À luz do referencial teórico e da análise de *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017), *Breve miragem de sol* (Eryk Rocha, 2019) e *Mascarados* (Marcela e Henrique Borela, 2020), argumenta-se que o cansaço do trabalhador é figurado por meio de práticas de seriação, de dispositivos de compressão espaço-visual e do instante residual da postura.

**Palavras-chave:** cansaço; corpo; trabalhador; cinema brasileiro de ficção.

**Abstract: Weary and exhausted: precarious workers in Brazilian fiction cinema** - The article identifies figures of weariness and its paroxysmal stage, exhaustion, in recent Brazilian fiction film on precarious workers. It is argued that such bodily states, through the filmic form, materially announce

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no XXXI Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz, MA, de 6 a 10 de junho de 2022, e publicada nos anais do evento. Agradeço aos colegas do Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética pelas contribuições para o aprimoramento do texto, em especial a César Guimarães, que o relatou.

the mechanisms of power inflicted on workers. In order to reveal the nexus between body and social experience, the article elaborates an introductory conceptual framework which is able to analyze fatigue as an aesthetic-political category whose predicates comprise an ongoing action, an idea of duration, and a way of enduring what affects the subject. In the light of this reference and the analysis of *Araby* (Affonso Uchôa and João Dumans, 2017), *Burning Night* (Eryk Rocha, 2019) and *Mascarados* (Marcela and Henrique Borela, 2020), the figures of worker weariness are discussed from the serialization practices, spatial-visual compression devices and residual instant of posture.

**Keywords:** weariness; body; worker; Brazilian fictional films.

## Introdução

O cinema moderno brasileiro das décadas de 1960 e 1970 atribuiu vincado protagonismo a camponeses, empregados da construção civil e operários industriais. No documentário, a fortuna crítica dedicada ao período devidamente identificou como a imagem dos trabalhadores, não obstante portadora do rastro difuso da autoexpressão de sujeitos, foi palco das projeções ideológicas e estéticas dos cineastas de classe média, corolário das relações de sociais entre quem filma e quem é filmado (BERNARDET, 2013). Na ficção de cariz realista, as projeções do cineasta intelectual de esquerda a respeito do popular como figura revolucionária forneceram as bases para que certos filmes representassem os trabalhadores como “expressão avançada e simbólica do engajamento proletário” (CARDENUTO, 2014, p. 50), numa mudança do “personagem reconfortado e pacífico a um personagem politicamente engajado e disposto à luta” (SUPPIA, 2014, p. 81). Esse protagonismo conferido ao trabalhador de baixa renda e às tensões de classe com o empregador perdura no cinema brasileiro, sob distintos regimes de figuração e condições histórico-sociais, até o início da década de 1980.

Um retorno substancial de filmes dedicados ao trabalhador precarizado se verifica nos anos 2000. Em cotejo com a tradição moderna, Souto (2019) analisa no período documentários em torno das tensões sociais entre padrões e empregados domésticos. A autora observa também a questão do trabalho, em graus diferentes, em ficções que mobilizam dispositivos de infiltração para manifestar as relações entres classes, como *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Casa grande* (Felipe Barbosa, 2015), e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

No lastro das rubricas precedentes, este artigo se ocupa do cinema nacional dedicado à “classe-que-vive-do-trabalho” (ANTUNES, 2009, p. 101).

Interessa-nos demonstrar a pertinência de um veio que até o momento não recebeu atenção nos estudos de cinema nacional, o de filmes ficcionais recentes que enfocam trabalhadores precarizados por meio de sua corporeidade, notadamente pelos estados do cansaço e esgotamento. Identificamos essa possibilidade de abordagem — e por isso delimitamos nosso *corpus* — em três ficções lançadas na segunda metade da década de 2010: *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, *Breve miragem de sol* (2019)<sup>2</sup>, de Eryk Rocha, e *Mascarados* (2020), dos irmãos Marcela e Henrique Borela. Suas tramas se centram na vida privada e nos ofícios, respectivamente, de um trabalhador nômade e polivalente, de empregados de uma pedreira, e de um motorista de táxi. Protagonizados por personagens homens cis pardos e negros, os filmes convocam meios próprios para expor os efeitos corporais e subjetivos de atividades laborais realizadas sob regimes de informalidade ou de contratos de trabalho precarizados.

Diferentemente de filmes da mesma década, em que o trabalhador é posto em evidência segundo as relações de classe, a trinca citada adere ao ponto de vista daqueles sujeitos sociais sob a rarefação, embora não a ponto de elisão, da presença do opressor, ou pelo menos do empregador. Os donos do poder aparecem de modo efêmero, secundário. Uma vez que sua presença não é estruturante, a convivência e os atritos entre diferentes classes são pontuais na diegese dos filmes. A encenação privilegia o contato entre a vida pessoal e a rotina de trabalho a partir da documentação dos gestos e das posturas, com ênfase nas marcas inscritas pela exploração do capital sobre os corpos dos trabalhadores, escolha que favorece a análise aqui proposta do cansaço e do esgotamento. Também prevalece nas três obras, em comum, traços de um realismo social, em lugar do hibridismo com outros gêneros, como acontece com o horror em *Trabalhar cansa*.

Os processos de filmagens de *Arábia* iniciaram-se em 2014<sup>3</sup>, os de *Mascarados*, em 2017 (BORELA; BORELA, 2020) e os de *BMS*, em 2019<sup>4</sup>. Embora a realização remonte a períodos distintos, vale pontuar que os filmes foram lançados a partir de 2017, ano em que a reforma trabalhista foi aprovada pelo Congresso brasileiro em meio à agenda neoliberal implementada durante a presidência de Michel Temer (2016-2018). A nova legislação alterou uma

2 Doravante *BMS*.

3 Disponível em: <<https://cinefestivals.com.br/affonso-uchoa-e-joao-dumans-falam-sobre-o-filme-arabia/>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

4 Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/filmes-na-tv/globoplay-lanca-primeiro-filme-exclusivo-com-fabricio-boliveira-e-barbara-colen-41601>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

centena de pontos da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), promovendo a liberalização da terceirização, a ampliação do tempo de contrato temporário e a fragilização das instituições públicas e de sindicatos responsáveis pela normatização e efetivação das relações de trabalho. A perda de direitos e da proteção social do trabalhador se deu em paralelo à maior liberdade do empregador para determinar as condições de contratação, o uso da mão de obra e a remuneração (KREIN, 2018).

Haja vista o período em que foram produzidos e filmados, os filmes expõem um processo de precarização do trabalhador em vigência antes dos impactos das mudanças na legislação – e certamente intensificado por esta última. Precisamos que a precarização é aqui entendida em referência às formas de capitalismo contemporâneo que operam uma redução drástica das fronteiras entre a atividade laboral e o domínio da vida privada (ANTUNES, 2015), pela situação em que os trabalhadores “vivenciam as condições mais desprovidas de direitos e em condições de instabilidade cotidiana, dada pelo trabalho *part-time*, temporário [...], para não falar nos crescentes contingentes que vivenciam o desemprego estrutural” (ANTUNES, 2005, p. 87). Em sua forma mais brutal, o que está em jogo nessa condição é a sujeição a uma vida de infra-humanidade.

Acreditamos que *Arábia*, *BMS* e *Mascarados* revelam um testemunho e atestam um engajamento ante a condição do trabalhador explorado no Brasil contemporâneo. Nesse sentido, a hipótese a ser defendida é a de que, pela articulação entre os aspectos formais e temáticos, as obras convertem o estado corporal em meio privilegiado de enunciação material das forças e das tecnologias de poder que incidem sobre os trabalhadores. A capacidade corporal de suportá-las ou a elas ceder torna-se o parâmetro básico ou pelo menos mais imanente para a análise dos mecanismos de opressão e das dinâmicas de resistência.

A suspeita que nos baliza enseja um conjunto de questões. Primeiramente, como reivindicar o cansaço enquanto categoria nocional, e no limite, estética, capaz de insinuar a experiência social do trabalhador? Por outro lado, teria o cinema meios próprios para representar aquele estado? Se sim, como recompor ou pelo menos evocar seus predicados centrais? Que lugar assume o corpo e a estética fílmica no processo de figuração do cansaço? Uma reflexão mediada por essas questões certamente encontra seus limites na escassez de bibliografia dedicada ao estado do corpo cansado e esgotado

no cinema nacional recente, principalmente de um aporte que contemple conjuntamente problemas de ordem estética e política, por meio da análise das obras como textos.

Tendo em vista a lacuna epistêmica, realizaremos uma primeira e não exaustiva articulação teórica de modo a esboçar um quadro conceitual apto a reconhecer e analisar os predicados da fadiga. Para tal, procedemos a uma breve passagem por autores que, na filosofia, dedicaram-se a pensar o tema. Resgataremos suas contribuições mais com a finalidade de definir balizas introdutórias que auxiliem a pensar a figuração daquele estado corporal no cinema do que a restituir seus respectivos programas. Em seguida, revisitaremos uma bibliografia dedicada aos cinemas moderno e contemporâneo que oferece caminhos para pensar o cansaço e, de modo mais geral, os estados do corpo em relação com a duração cotidiana e com o trabalho. Na última seção do artigo, partiremos das duas vias prévias a fim de investigar *Mascarados*, *BMS* e *Arábia*, sem, contudo, reduzi-los a meras ilustrações do que foi debatido. O intento é desvelar o aparato estético mobilizado em cada filme para figurar a fadiga do trabalhador precarizado por meio de duas vias: o gesto filmado ou profílmico, referente às posturas, aos movimentos e às expressões dos corpos; e o gesto fílmico, as operações próprias ao material e aos meios do cinema, em especial a encenação, a montagem e a direção de fotografia (BLÜMLINGER; LAVIN, 2018). Nesses termos, as atitudes e posições do corpo no cotidiano, bem como as suas instâncias de figuração, serão interpretadas como elementos sensíveis da experiência do trabalhador.

## A espessura temporal da fadiga

A fadiga é uma das 23 figuras ou encarnações possíveis de *Le Neutre* (*O Neutro*)<sup>5</sup>, que Barthes apresenta em curso realizado em 1978 no Collège de France. No espectro etimológico do latim, o autor encontra a fadiga em três palavras, *Labor*, *Lassitudo*, *Fatigation* (ou *Defatigatio*); e em duas imagens: a de um corpo abatido, cambaleante, pelo trabalho que solicita todo o seu engajamento, e a da fadiga como um estado que se processa na duração, que se dilata no tempo:

a) *Labor* (trabalho penoso, palavra rural, sobretudo, que empenha todo o corpo) → certamente, *labo*: escorregar

5 "Defino o Neutro como o que frustra o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que frustra o paradigma. Pois não defino uma palavra; nomeio uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é o Neutro" (BARTHES, 2002, p. 31). As traduções de obras em língua estrangeira são de nossa autoria, salvo nos casos em que for indicado o contrário.

e cair (cf. *lapsus*); carga sob a qual se cambaleia. [...] *Lasitud*, cf. *lassus*: quem se inclina, quem cai para a frente → talvez *laedo*, ferir, lesar, estragar. → Imagem geral do abatimento, do arriamento sob alguma coisa.

b) *Fatigo*: estafar (cavalos), fr. *faire crever* [estourar, rebentar]. Cf. francês: *être crevé* [estar morto; estar morto de cansaço]. Reconstitui-se a imagem: “*crever*” [estourar, rebentar], por golpe ou pressão, após o quê, esvaziamento lento, progressivo, plenitude que murcha, tensão de parede que se relaxa. Imagem tópica = a do pneu que estoura e murcha. [...] Na própria imagem, uma ideia durativa: que não para de pender, de se esvaziar: é o infinito paradoxal da fadiga, do cansaço – processo infinito do fim (BARTHES, 2003, p. 37-38).

O tema que nos concerne convida, naturalmente, a uma substituição da figura do pneu que murcha pela do corpo que perde sua capacidade vital, sua energia. Nessas condições, o que aconteceria se o predicado durativo referente à fadiga fosse subtraído, com o processo de esvaziamento chegando a termo? O resultado seria a figura do esvaziado, do exaurido, do esgotado. O último adjetivo, embora possível de ser compreendido na estirpe semântica traçada até aqui por meio da fadiga, recebeu um sentido particular no ensaio de Gilles Deleuze (1992) sobre Samuel Beckett, *L'épuisé*. O filósofo demarca desde a introdução uma diferença não de gênero, mas de grau de intensidade, entre o cansado e o esgotado, sendo o último a assumir um estágio avançado. “O cansado não mais dispõe de uma possibilidade (subjativa): não pode, assim, realizar a menor possibilidade (objetiva). Mas esta permanece porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado” (DELEUZE, 1992, p. 57). A diferenciação se torna clara quando o autor formula que: “O cansado somente esgotou a realização, enquanto o esgotado esgotou todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar” (*Ibidem*, p. 57). Por ora, guardemos essa distinção do esgotamento como uma condição extrema em que todas as possibilidades (de vida) foram exauridas, uma saturação do cansaço, seu estágio paroxístico.

Cumpramos sublinhar, novamente segundo Barthes (2002), que a fadiga pode ser compreendida sob os desígnios do jogo e da criação, deslindando-se da gravidade que a constitui quando resultante do trabalho. Sem ignorar esse fato, interessa-nos aqui seguir no encaixe daquele estado resultante especificamente do labor. O caminho escolhido vai ao encontro da reflexão de Levinas (1993, p. 42) em *De l'existence à l'existant*, quando assevera que:

“Não existe, efetivamente, fadiga sem o esforço e o trabalho.” Por uma perspectiva fenomenológica, o filósofo investiga o liame entre os três elementos com base em um procedimento que consiste em “habitar o instante da fadiga a fim de nele descobrir o acontecimento. Não a sua significação em relação a um sistema de referências quaisquer, mas o acontecimento secreto de que este instante é o término, e não somente a realização” (LEVINAS, 1993, p. 42). Desse modo, o cansaço é situado sobre uma extensão temporal, imantado ao que se realiza ou resultante do que aconteceu.

Para o autor, a fadiga está associada à duração do esforço, que, por sua vez, define-se como uma tarefa à qual se assujeita, adquirindo ares de uma servidão, posto que “há um abandono, uma renúncia na humildade do homem que labuta na sua tarefa. Apesar de toda a sua liberdade, o esforço revela uma condenação. Ele é fadiga e punição. [...] [É] a partir dela [fadiga] que o esforço se projeta e sobre ela que recai” (*Ibidem*, p. 44). Não há alegria ou liberdade no esforço e no trabalho. O autor ainda define uma temporalidade específica para o esforço. Usa-se como antítese a magia, capaz de executar uma obra indiferente à duração, de, por exemplo, erguer um prédio de um dia para outro. “O trabalho e o esforço humanos são, pelo contrário, uma maneira de seguir *passo a passo* a obra que se realiza” (*Ibidem*, p. 45-46, grifo nosso). O esforço é, assim, composto de pausas, por etapas que evidenciam o engajamento e o confronto com o tempo presente: “Ele luta com o instante como um presente inevitável em que se compromete irrevogavelmente. No meio do fluxo anônimo da existência, há uma parada e uma posição. O esforço é a própria realização do instante” (*Ibidem*, p. 48).

## Cinema, arquivo de gestos e estados corporais

Uma via de figuração do cansaço no cinema talvez possa ser desenhada com base nos postulados de uma estética realista que enfoca a encenação de atitudes corporais e eventos ordinários desprovidos de patente carga dramática. Em suas análises sobre o cinema moderno do pós Segunda Guerra, notadamente a vertente do neorealismo italiano, André Bazin sublinha como certas sequências de *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952) representam “o próprio tempo da vida, a duração natural de um ser a quem nada de particular acontece” (BAZIN, 2014, p. 346). A prioridade é dada a “acontecimentos menores” (*Ibidem*, p. 351) que enformam o cotidiano das personagens e nos quais os gestos não têm significação imediata ou simbólica. O exemplo fulcral é a cena matinal em que a trabalhadora doméstica Maria acorda.

O cansaço ali se infiltra discretamente, com a personagem filmada em diferentes planos, numa série de atitudes corporais alternadas entre o espreguiçar-se, o moroso trabalho na cozinha e os olhares para o fora de campo. O que poderia durar poucos segundos, estende-se por planos que, juntos, duram quatro minutos. Em vez de ter uma significação direta para a trama, as atitudes na temporalidade alargada — embora não necessariamente num mesmo plano — contribuem para recuperar fragmentos do cotidiano.

A relação entre estados do corpo, cotidiano e temporalidade no cinema moderno está na base das reflexões de Deleuze sobre o cansaço, notadamente em realizadores que investiram no corpo como o que “força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida” (DELEUZE, 2018, p. 275). O filósofo se refere menos a trabalhadores no neorealismo e mais a personagens de um “neorealismo sem bicicleta”,<sup>6</sup> como o de Antonioni e de filmes como os de John Cassavetes, Jacques Rivette e Chantal Akerman. Nesses cineastas, Deleuze reconhece a possibilidade de atitudes cotidianas e posturas corporais secretarem a história e a intriga. Outras vezes, discute-as como irredutíveis à trama. Para o nosso tema, o fundamental é reter o entendimento de que tais atitudes, incluindo a do cansaço, portam a temporalidade vivenciada pelo sujeito, contendo, simultaneamente, um caráter residual e uma projeção em direção ao porvir.

O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo. Ninguém foi mais longe nessa direção do que Antonioni. Seu método: o interior *pelo* comportamento, não mais a experiência, mas ‘o que resta das experiências passadas’, ‘o que vem depois, quando tudo foi dito’, esse método passa, necessariamente, pelas atitudes ou posturas do corpo. A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em conexão com o tempo como se esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior. Talvez seja o cansaço a atitude primeira e derradeira, pois a um só tempo contém o antes e o depois: o que Blanchot diz é também o que Antonioni mostra, de modo algum o drama da comunicação, mas o imenso cansaço do corpo, o cansaço que há sob *O grito*, e que propõe ao pensamento ‘algo a comunicar’, o ‘impensado’, a vida (DELEUZE, 2018, p. 276).

6 A expressão alude a *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, De Sica, 1948) e se baseia no seguinte comentário de Antonioni (*apud* DELEUZE, 2018, p. 42), a respeito da evolução do neorealismo: “Hoje, que nós eliminamos o problema da bicicleta [...], é importante ver o que há no espírito e coração desse homem cuja bicicleta foi roubada, como se adaptou, o que restou nele de todas as suas experiências passadas, da guerra, do pós-guerra, de tudo o que aconteceu em nosso país”.



Enquanto Bazin sugere uma abordagem direcionada à encenação do corpo no tempo ordinário, Deleuze (*Ibidem*, p. 276) mira o cansaço como o que põe “o tempo no corpo”. Os posicionamentos não são a rigor antitéticos. Diferenciam-se, sim, em suas respectivas ênfases. Nada impede que uma obra equalize ou sobreponha as duas vias, acolhendo o tempo derivado das atitudes corporais numa estética que reforce o peso da duração cotidiana. Encontramos essa configuração em filmes contemporâneos realistas focados no “emprego de tomadas (no geral, extremamente) longas, modos descentralizados e discretos de contar histórias, e uma ênfase pronunciada sobre a quietude e o cotidiano” (FLANAGAN, 2008). Realizados a partir da década de 1990, exibidos no circuito de festivais internacionais de cinema, e em parte tributários de preceitos estéticos do cinema moderno do pós-guerra, eles têm sido discutidos sob a noção de *slow cinema*.

Aqui não nos interessa recobrar a ampla literatura dedicada àquela rubrica estilística<sup>7</sup>, mas apontar como o cansaço se apresenta em filmes sob ela alocados. Elena Gorfinkel (2012) dedica uma reflexão tenaz ao tema. A autora sugere a existência de um amplo léxico corporal composto de figuras, trejeitos e sinais de exaustão numa linhagem de personagens presentes desde o neorealismo de De Sica até o cinema contemporâneo de Pedro Costa, Tsai Ming-liang, Kelly Reichardt, irmãos Dardenne, Lynne Ramsay, entre outros. A autora debate a gestualidade do cansaço no cinema em relação a uma economia — principalmente do norte — global neoliberal pós-industrial, com a normatização da fadiga em razão de vidas economicamente precarizadas. Gorfinkel (2012, p. 320) reconhece que o audiovisual, especificamente sob a estética contemplativa do *slow cinema*, teria a capacidade de “produzir e arquivar a coação corporal, documentar e mapear as expropriações do desempenho do labor e do trabalho de performance, narrando as tensões, deformações e impactos no corpo [...]”. Malgrado a diferença entre o *slow cinema* e os filmes brasileiros a serem analisados mais adiante, tomaremos de empréstimo a compreensão de Gorfinkel (2012, p. 320) de que um filme é “um arquivo de gestos, uma coleção residual, [d]o traçado e [d]os restos do esforço no corpo que cai, respira, espera”. Nesses termos, acreditamos que analisar a fadiga e deslocar-se pelo seu “acontecimento secreto” (LEVINAS, 1993, p. 42) compreende inventariar as posturas e ações do corpo.

7 Cf. De Luca e Barradas Jorge (2016).

## Estéticas do cansaço: entre o esgotamento e a resistência do trabalhador

Como pensar o estado corporal do trabalhador à luz do percurso até aqui empreendido? De saída, devemos considerar as armadilhas que o cinema propõe ao representar aqueles sujeitos sociais. Ao comentar um dos *Kino-Pravda*, de Dziga Vertov, Jean-Louis Comolli (1996) considera que a violência e a irredutível dureza do trabalho correm o risco de ser convertidas em leves e graciosas pela idealização das matérias e do corpo, pela exaltação e embelezamento das formas do mundo. “Pela estetização do gesto e da postura, pela mecanização lúdica do corpo, representar o trabalho equivale a desrealizá-lo, a virtualizá-lo” (*Ibidem*, p. 42). A alternativa defendida é a de “filmar contra o cinema” (*Ibidem*, p. 44), evitando: acelerar o que dura, criar atalhos para o que está em desenvolvimento, embelezar o que não tem beleza.

Uma estética realista comprometida em registrar o labor dos trabalhadores em planos de duração extensa e literal, por tempo suficiente para que a fadiga se revele diante da câmera, no curso da filmagem, alinhar-se-ia à proposição de Comolli. Não é este, porém, o caminho seguido por *Arábia*, *BMS* e *Mascarados*, em que a figuração do estado físico dos trabalhadores decorre de um regime temporal iterativo, resultante do encadeamento de planos que sintetizam o engajamento laboral, evocando-o de modo fragmentário no decorrer da extensão do filme. Tal compressão conduziria os filmes a uma des-realização do trabalho, conforme alerta Comolli (1994)? Minorar a extensão temporal dificulta “seguir *passo a passo* a obra que se realiza” (LEVINAS, 1993, p. 45-46, grifo nosso), comprometendo a consciência da duração que marca indelevelmente o esforço associado ao cansaço. Assim, em que condições ainda poderíamos nos deslocar pelo acontecimento da fadiga? A questão que se coloca mais precisamente é: como os filmes restituem, figuram ou pelos menos evocam o coeficiente temporal do cansaço? Iniciemos, então, nossas análises.

O primeiro caso a ser discutido é o de *Mascarados*. O filme se detém sobre a rotina de trabalhadores de uma pedreira localizada em Pirenópolis, no interior de Goiás. O quadro de precarização se evidencia por meio das exigências físicas do labor, da ausência de contrato formal, da baixa e inconsistente remuneração. A trama se situa nas proximidades da Festa do Divino Espírito Santo. O evento, realizado durante Pentecostes, inclui tanto a encenação das cavalhadas como a participação de pessoas mascaradas que saem

pelas ruas da cidade. No filme, quatro acontecimentos ganham sobressalência: a determinação da prefeitura da cidade de que os mascarados devem usar um número de identificação; o fechamento da pedreira, que lança os seus trabalhadores num horizonte de desemprego e de insegurança social; a Festa do Divino; e finalmente a insurgência dos trabalhadores.

O elenco é em parte composto por habitantes de Pirenópolis, incluindo homens que labutam na pedreira da cidade e, portanto, interpretam diante das câmeras um papel em parte correspondente ao seu universo social real.<sup>8</sup> Essa marca realista soma-se ao pontual acento documental da *mise-en-scène*, especialmente nas passagens em que os trabalhadores são filmados na pedreira, por vezes durante o expediente real — embora certamente mediado pelas exigências e escolhas implicadas numa filmagem. Observa-se ainda a preferência do filme pela expressão visual mais do que oral. Os diálogos existem, mas são restritos, em contraposição à prevalência de situações do cotidiano, sem carga dramática, por vezes com os corpos parados, estagnados em poses, próximos a um estado de absorção (figuras 1 a 3).

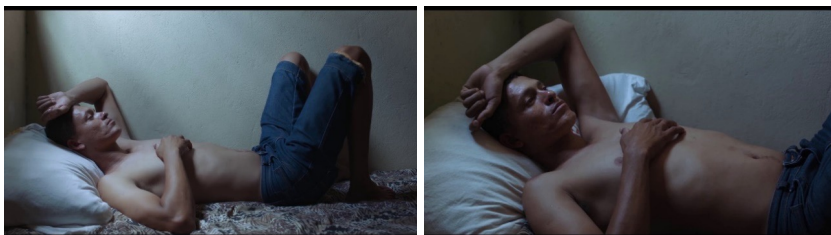


Figura 1. *Mascarados*: Marcos repete a mesma postura em diferentes cenas, indicando um restrito léxico gestual dos trabalhadores quando em descanso.

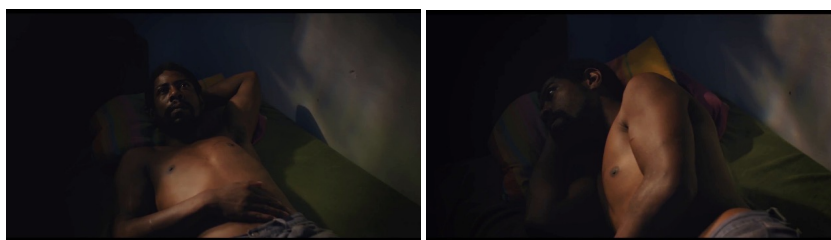


Figura 2. *Mascarados*: variações de postura de Vinícius no decorrer do filme.

Do início ao fim, a montagem de *Mascarados* alterna sequências em movimento com um conjunto de cenas filmadas, comumente em plano médio,

8 O argumento inicial previa a realização de um documentário etnográfico (BORELA; BORELA, 2020).

de posturas corporais. Forma-se um inventário de gestos partilhados por diferentes personagens (Figura 1, esquerda; Figura 2, esquerda), além de repetições (Figura 1, esquerda e direita) e variações de posição (Figura 2, esquerda e direita). O cansaço se instila ao longo dessa pequena coleção. Analisemos o caso de Marcos (Marcos Antônio Caetano), emblemático por duas razões. Quem o interpreta é de fato um trabalhador real da pedreira, que participava das filmagens depois da labuta<sup>9</sup>. Além disso, na diegese, é a personagem que há mais tempo está na pedreira, 13 anos, tendo herdado a profissão do avô. Nossa hipótese é a de que a personagem/o ator em cena — há uma porosidade entre ambos — expõe, por meio do corpo, os efeitos a longo prazo de um trabalho precarizado.

Quando não está em movimento, sob o labor na pedreira, Marcos aparece em casa, geralmente em posturas que beiram a imobilidade. A impressão é de que o esforço empregado no trabalho, sob toda sorte de expropriações, drenou parte do elã vital, sentenciando o rapaz, durante as horas vagas, à restrição da mobilidade, à constante economia de energia a fim de evitar, por previdência, o esgotamento. À exceção da sequência da Festa do Divino, verdadeira ruptura com o tempo ordinário e a fadiga dos trabalhadores, o repouso fica condicionado à estase corporal e não necessariamente a momentos de prazer. Assim, convidado por um amigo para assistir a um jogo, em dia de folga, Marcos declina. Justifica dizendo que está descansando e que seu corpo está debilitado pelos anos de trabalho na pedreira.

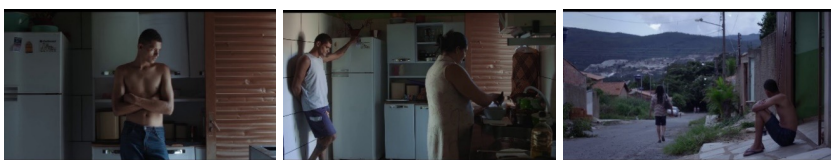


Figura 3. *Mascarados*: durante a folga, os trabalhadores sustentam o corpo em apoios.

Nas posturas comentadas, Marcos é incapaz de sustentar-se por si só, necessitando de um encosto, deslizando de um apoio a outro: a cama (Figura 1), a parede (Figura 3, esquerda), o armário da cozinha (Figura 3, centro). Quando sentado, as pernas funcionam como suporte para os braços e o corpo vergado (Figura 3, direita). Pode-se recobrar a imagem barthesiana da fadiga como um abatimento que tem como resultado o ato de escorregar, cair, cambalear. Um abatimento, é verdade, não integral, mas em processo, numa

9 Disponível em: <<https://www.podbean.com/ew/pb-dncgc-d588e9>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

modulação durativa. De modo similar à economia de energia pela estase, os usos de apoio ensejam uma resistência ao esgotamento. Identifica-se a capacidade intrínseca ao cansaço de permanecer, suportar e persistir por meio e apesar das formas de coação que agem sobre o corpo, condição que Gorfinkel abriga sob o termo *enduration*.

*Enduration* designa a experiência e a perseverança, a durabilidade dos corpos na tela e fora dela. A *enduration* da fadiga confere uma persistência corpórea, uma certa resiliência através e em direção, uma resistência física, um suporte de pressão, e uma relação com algo que passa pela carne, bem como uma capacidade de suportar a abrasão, o sofrimento do temporalmente e fisicamente cansativo (GORFINKEL, 2012, p. 318).

A resistência corporal assumida pelas posturas de Marcos, justo nos momentos de descanso, indica a existência de uma dupla temporalidade. Nos fotogramas destacados (Figura 1 e 3), a personagem habita o momento presente, mas o corpo carrega consigo, como um fardo físico, as horas de trabalho na pedreira. Em vez de um movimento eminentemente retroativo, trata-se de uma persistência do *antes* no *agora*. Não saberíamos precisar se trata-se de um passado imediatamente anterior ou de um tempo cumulativo, o dos anos de trabalho. Importa perceber que a imagem de um sujeito cujo corpo flutua entre dois extratos temporais toca de perto a característica da fadiga como um “desajuste [*décalage*] do ser em relação a si mesmo [...], um poder de ‘suspender’ o ser pelo sono e pela inconsciência” (LEVINAS, 1993, p. 43), ou ainda um “atraso sobre si e sobre o presente” (*Ibidem*, p. 44). Observa-se, portanto, que não é pela encenação do esforço que *Mascarados* mobiliza a imagem do cansaço, mas pelo instante residual da postura corporal.



Figura 4. *Mascarados*: da imobilidade do cansaço à corrida em direção a um indeterminado porvir.

O pendor de Marcos à estase contrasta com os gestos de Vinícius (figuras 2 e 4), trabalhador que imigrou recentemente de São Paulo para Pirenópolis e,

portanto, sem o fardo hereditário e duradouro do expediente na pedreira. Ele intercala constantes caminhadas com as pausas corporais derivadas do cansaço. Gostaríamos apenas de pontuar que a fadiga instalada sobre as posturas, durante os momentos de folga (Figura 2) ou entre um descanso e outro na pedreira (Figura 4, esquerda), atua na forma de intervalo que antecede a mudança, de maturação necessária à ação. O plano em que está deitado às escuras (Figura 2, direita) antecede o levante dos trabalhadores ao final do filme, depois do fechamento da pedreira e do desemprego que os acomete. *Mascarados* se exime de mostrar as articulações para a revolta, seus objetivos ou mesmo contra quem ela se endereça: os donos da pedreira, a prefeitura? Tudo é muito vago. A preferência é por um desfecho que beira a magia, se recordarmos que esta última, segundo Levinas (1993), opõe-se ao esforço, suprimindo o passo a passo que engendra uma realização — neste caso, política. Uma das poucas pistas sobre o que acontece advém da alteração no regime de mobilidade corporal: na última cena, Vinícius se lança sobre um matagal com uma arma (Figura 4, direita). Recobrando o tropo da corrida como ação em direção a um porvir<sup>10</sup>, a imagem rompe definitivamente com o inventário de posturas e de parcial imobilidade dos trabalhadores.

*Breve miragem de sol* segue por uma via distinta. O filme se concentra na rotina de Paulo (Fabrício Boliveira), um homem negro de meia-idade que perdeu o emprego e passou a trabalhar como taxista na cidade do Rio de Janeiro. Ele se separou da mulher durante o período em que estava desempregado, deixando o filho sob a guarda da mãe. Desde o fim da relação, Paulo mora em uma pequena quitinete, ao lado da linha do trem, e trabalha durante a noite e a madrugada. Ganha alguns poucos trocados ao final de cada expediente, por sua vez compartilhados com a cooperativa de táxi. A condição social da personagem e a sua relação com o espaço-tempo noturno alude a uma vida espectral e liminar. Como “a maioria dos trabalhadores noturnos, marginalizados e negligenciados pelos órgãos decisórios” (BRANDELLERO, 2021, p. 95), ele, em sua existência precária e tratada como descartável, é relegado aos domínios fronteiros entre visibilidade e invisibilidade no contexto urbano.

10 Ver, por exemplo, a análise de Xavier (2007) sobre a corrida de Manoel em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).



Figura 5. *Breve miragem de sol*: o enquadramento emula o confinamento de Paulo.

Para nós, interessa seguir no encaixo dos modos de figuração que manifestam a experiência de fadiga do trabalhador. Em *BMS*, o estado físico está diretamente relacionado às escolhas de encenação e cinematografia que modulam a dura rotina de Paulo por meio de constrangimentos espaciais. O enquadramento ao longo do filme é predominantemente cerrado, com *closes* e planos detalhes do protagonista, especialmente do rosto, tornado elemento cardinal de significação (Figura 5). A proximidade da câmera e a impossibilidade de se movimentar livremente enquanto dirige compromete a mobilidade e a expressividade gestual. Assim, a rigidez do enquadramento emula o espaço de constrição do veículo. O quadro fílmico se torna uma caixa, uma câmara hermética que confina Paulo, tornando *BMS* uma jornada visualmente claustrofóbica baseada no trabalho de um taxista noturno.

Os planos de Paulo são entremeados pelo que se passa no exterior do veículo. O Rio de Janeiro é mostrado em imagens documentais fulgurantes do trânsito, de transeuntes, da pobreza e da violência nas ruas, montadas em ritmo acelerado. Sonoramente, a ênfase recai sobre os ruídos do espaço urbano, uma barafunda que informa a densidade sensorial ao qual o motorista está exposto. Em outras palavras, se o espaço visual do carro põe o rosto e, de maneira mais geral, o corpo sob compressão, as cenas do exterior e a paisagem sonora em nada arrefecem tal sensação. Contribuem, sim, para

interditar qualquer escape ou descompressão. O trabalho e o plano fílmico se tornam um cárcere dentro do qual o corpo é exposto aos seus limites. A vida precarizada se acentua a cada instante, fortalecendo o peso da duração, o confronto em habitar o presente.

Quando finalmente abandona o dispositivo diário de coerção espaço-motriz no trabalho, o carro, condições similares aguardam Paulo. No lazer, ele retorna para sua quitinete, cujo acesso se dá por um corredor estreito, ladeado por basculantes e portas (Figura 6, alto). No imóvel, a janela se abre para uma linha do trem, obstando qualquer via de descompressão pelo exterior – como no táxi. É sob esse regime espacial, agravado esteticamente, que, numa das cenas em que chega do trabalho, Paulo tomba sobre o sofá sem se preocupar com a posição, e ali dorme (Figura 6, baixo). O objetivo é unicamente encontrar um ponto de apoio para suportar o fardo residual do trabalho, o cansaço que o afeta. Trata-se, aliás, de uma das poucas ocasiões em que a personagem é filmada dos pés à cabeça. A integridade corporal somente é restituída, figurativamente, quando o labor é interrompido e o trabalhador se entrega à fadiga.



Figura 6. *Breve miragem de sol*: A lógica de constrição espacial perdura na moradia de Paulo.

Mas quais os efeitos da compressão espaço-visual sobre o rosto? Como o cansaço ali se instila? Durante a jornada de trabalho, a fisionomia de Paulo



responde às interações com passageiros, que revelam tensões sociais de classe, o regime de atenção constante necessário para o exercício do ofício, a má remuneração do trabalho e finalmente o drama familiar de ser um pai ausente. Os estados de apreensão, atenção e desânimo passeiam, sugeridos, pelas microexpressões fisionômicas. Entre um e outro, o ponto a reter é o constante retesamento do rosto. À exceção de três cenas em que sorri (a primeira noite com Karina, a interação com taxistas, e o epílogo do filme, possivelmente imaginado pelo protagonista), Paulo geralmente mantém a face contraída, sob um ar de gravidade. Entre as demandas afetivo-sociais e as restrições espaço-visuais impostas, portanto, sob constante pressão, a rigidez da fisionomia manifesta uma perene resistência, uma irreduzibilidade. O rosto revela a *enduration* própria à fadiga, a perseverança em suportar, em não ceder.

O último caso a ser abordado é o de *Arábia*. Sua história se concentra em torno de Cristiano (Aristides de Souza, que também atua em *Mascarados*), um homem que, depois de ser preso, tenta a vida como trecheiro, 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. Entre os vários empregos assumidos, o protagonista labora na lavoura, na construção civil e na siderurgia (Figura 7). Da matéria-prima à matéria industrializada, da terra ao alumínio, *Arábia* expõe o recrudescimento da precarização das condições de trabalho e da fratura do universo social do trabalhador. A longa jornada somente é interrompida quando Cristiano sofre um acidente, cuja causa é desconhecida, durante o expediente na siderúrgica, em Ouro Preto, e entra em coma.

A história não é contada linearmente. A narrativa inicia nos meses em que Cristiano trabalha na siderurgia e, a partir do acidente, opera uma analepse, uma volta no tempo, a começar pelos dias na prisão. A organização dos eventos segue o diário escrito por Cristiano, cuja leitura chega ao espectador pela voz *off* da personagem. Assim, há uma sobreposição entre a encenação da história, sob a forma dramática, e a narração, sob o acento lírico, feita de um ponto de vista ulterior aos eventos. A estrutura permite, para além da encenação do passado, o processo de reflexão verbal sobre o que aconteceu, numa tensão temporal essencial para enunciar a conscientização política do trabalhador.



Figura 7. *Arábia*: A serialização da experiência do trabalhador.

*Arábia* tem uma notável diferença se comparado a *Mascarados* e *BMS*: o investimento na dimensão verbal, pela narração do diário do trabalhador. Até então vínhamos decalcando uma significação para o corpo a despeito da camada de ambiguidade residente sobre as posturas e expressões fisiológicas, buscando indícios, em sua maioria de encenação e cinematografia, que pudessem lançar luz sobre a performance corporal. Contudo, o acento sobre o trabalhador em *Arábia* é de outra ordem. A palavra tem primazia na revelação da subjetividade. Pelo diário, Cristiano compartilha a consciência do martírio infligido pelo trabalho e vida precarizados.

Se não se pode ignorar o valor da palavra, os indicativos da fadiga também se apresentam por outros meios. É verdade que o filme está longe de acentuar o esforço físico pela longa duração da tomada ou de uma câmera que se imanta ao gesto laboral para melhor filmá-lo. O que se observa, sim, é a exposição da jornada de Cristiano por meio de uma combinação de possibilidades de vida, uma série extensiva pela qual o corpo do trabalhador: a) encontra-se nos mais diversos espaços de trabalho (campo, canteiro de obra, fábrica); b) lida com diferentes matérias (as mexericas na lavoura, a pedra na construção civil, o alumínio no espaço fabril); c) emprega um vocabulário de gestos constantemente renovado (o da colheita, o de quebrar pedra, o de operar, sob o imperativo da repetição mecânica, o pesado

maquinário industrial); d) labora a qualquer turno (manhã, tarde e noite). Cristiano tenta de tudo, adapta-se ao que for. O filme adota uma pedagogia da seriação que explicita o nomadismo compulsório e a busca renitente pela sobrevivência, sujeita a todo tipo de privação, mesmo a de uma vida infra-humana.

O trabalho na siderúrgica marca um limite para a série de possibilidades à qual o corpo e a vida proteifórmicos de Cristiano tentam se adaptar. O momento intensifica drasticamente a flexibilização das fronteiras entre a atividade laboral e a vida privada, sobretudo pela colonização da noite. Até então, os estados corporais não denunciavam o corpo cambaleando ou vergando-se em razão do cansaço. Com exceção de pequenas posições em que se apoia (recostado em uma escada ou sentado), Cristiano seguia altivo, dedicado ao labor, *incansável*. Nas horas e nos dias de folga, também dispunha de energia para confraternizar com os companheiros. Em contraposição, a entrada na siderúrgica e a passagem para o expediente de trabalho noturno tanto dificultam a sociabilidade, como determinam uma mudança fisiológica: a privação do sono.

Em certo ponto, Cristiano narra: “[D]ormir 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”. Ao fim da narração, há um plano do rapaz deitado (Figura 8). Pela primeira vez, os efeitos físicos e o abatimento do trabalhador são visíveis de modo contundente: o corpo lasso, alquebrado sobre a cama, com a perna fora do colchão e a posição desconjuntada insinuam que a personagem ali despencou — como na cena que descrevemos mais cedo de Paulo, em *BMS*.

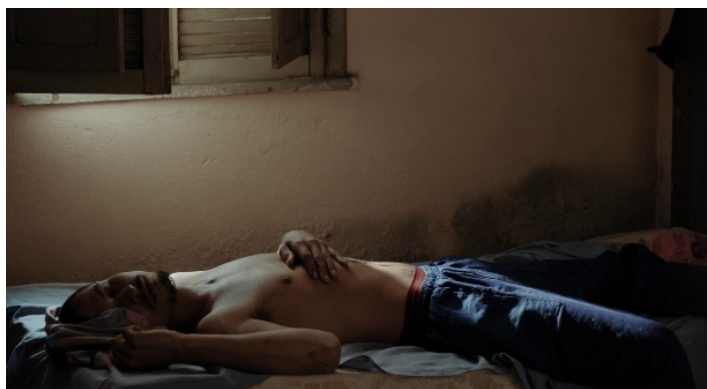


Figura 8. *Arábia*: O corpo alquebrado do trabalhador depois do expediente noturno.

O cansaço foi discutido até aqui como uma condição que expressa, simultaneamente, o abatimento corporal em processo, e, pelo predicado durativo, a perseverança em não ceder integralmente ao acontecimento que o causa, reforçando “a permanência ou manutenção do existente de estar aqui” (LLEWELYN, 1995, p. 35). Por seu turno, a serialização de Cristiano em *Arábia* leva a termo a natureza processual do cansaço, estabelece a destruição do esforço e da resistência do trabalhador. Este cede às injunções dos mecanismos de poder, que no capitalismo contemporâneo impõem à classe-que-vive-do-trabalho “patamares salariais e condições de existência cada vez mais rebaixadas” (ANTUNES, 2015, p. 408). Cede, sobretudo, fisicamente. A postura, até então esguia de Cristiano ao longo das atividades laborais, desaba, e o corpo desliza para a semivida horizontal dos acamados. Não se trata mais de um estado que impossibilita temporariamente a realização de um trabalho, mas de um sujeito que “esgotou todo o possível” e “não pode mais possibilitar” (DELEUZE, 1992, p. 57). A serialização evidencia a ausência de modos de sobrevivência ainda disponíveis e, sobretudo, a natureza cumulativa das expropriações experimentadas por Cristiano desde o início de sua jornada. Em colapso, esgotado, somente resta ao corpo o antes, não mais o depois. Em vez de um horizonte futuro, a narrativa de *Arábia* se dobra numa analepse em vista dos pedaços de vida passados.



Figura 9. *Arábia*: O esgotamento de Cristiano.

Um detalhe nada ínfimo problematiza a argumentação sobre o esgotamento. Na cena em que aparece acamado no hospital (Figura 9), o corpo de Cristiano não está totalmente imóvel. O peito sobe e desce, movido pelo ar que entra

e sai pelos pulmões. Como Guimarães (2017) observou a respeito do filme: “Se há respiração, o corpo resiste; se há palavras, mesmo poucas, um fio de sentido subsiste [...]”. Deve-se considerar que, se o corpo está obstado, esgotado, a experiência do trabalhador segue a reverberar apoiada no alcance da palavra narrada, que porta a consciência política sobre a sua condição. Talvez o possibilitar perdue em outros corpos, outras vivências.

### Considerações finais

O instante residual da postura, o dispositivo de compressão espaço-visual e a pedagogia da seriação são três formulações, decalcadas das obras, que permitem compreender como os filmes apresentam estéticas do cansaço, almejando figurar ou evocar os atributos deste último, mormente o coeficiente durativo e a resistência corporal. As formulações são alternativas para um modelo que talvez se mostre à primeira vista mais apropriado para representar a fadiga do trabalhador: o de uma temporalidade das atitudes corporais acentuada por uma estética da longa duração, com a reprodução literal do tempo de uma atividade laboral. Com base nas três formulações, identificamos em exemplares do cinema de ficção recente brasileiro o tratamento do corpo como o *locus* final em que os mecanismos de precarização do trabalhador recebem forma material, concreta. Trata-se de um cinema que demarca o regime de vida infra-humana resultante dos contratos temporários, dos subcontratos, da informalidade e de outras formas de flexibilização do trabalho por meio de efeitos sensíveis no corpo do trabalhador, tornando-o documento das expropriações que lhe são infligidas.

Dois aspectos merecem ser adensados em futuras pesquisas. O primeiro é como os filmes recentes em torno de trabalhadores investem, mesmo que abreviadamente, no que resiste aos mecanismos de poder, na vida aquém e além do cansaço e do esforço. As três obras que analisamos são atravessadas por suspensões das jornadas de trabalho em eventos destituídos de uma racionalidade de fins e de produção, livres das coações gestuais impostas pelo labor, por exemplo: a alegria dos trabalhadores na Festa do Divino, em *Mascarados*; Paulo assistindo a um grupo dançando *afro house* nas ruas do Rio de Janeiro, e ensaiando, no improviso, alguns passos, em *BMS*; as noites embaladas pela companhia dos amigos, com cantoria, bebidas e leitura de cartas dos familiares, em *Arábia*. Cada um dos eventos instaura um regime de encenação e de performance corporal que desafia aqueles demarcados pelo trabalho.

O segundo aspecto que merece circunspeção é como as estéticas do cansaço aqui discutidas conformam um fenômeno característico de filmes sobre trabalhadores homens cis. Obras como *Chão de fábrica* (Nina Kopko, 2021), dedicada a operárias, e *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), em torno de trabalhadores LGBTQIA+, não se abstêm de comentar os processos de expropriação decorrentes de trabalhos precarizados, contudo, deslocam a atenção do exercício e efeitos do labor para os intervalos de serviço ou para a saída da fábrica. Entram em cena modos de subjetividade, corporeidade e resistência em conflito direto com mecanismos de opressão de classe, gênero e raça. Os regimes de figuração de tais trabalhadores, e um cotejo atento com aqueles dedicados aos trabalhadores homens cis, corresponde a uma lacuna flagrante nos estudos de cinema e audiovisual no Brasil, e ainda está por ser escrito.

**Edson Costa Júnior** é professor participante temporário e pesquisador de pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp 21/02448-5). É doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) (Fapesp 14/09365-4), com estágio de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (Bepe 16/06820-8). Realizou pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP com bolsa do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/Capes), período em que foi professor convidado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV).

jredsoncosta@gmail.com

## Referências

ANTUNES, R. **O caracol e sua concha**: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2009.

\_\_\_\_\_.; PRAUN, L. A sociedade dos adoecimentos no trabalho. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 123, p. 407-427, jul./set, 2015.

BARTHES, R. **Le neutre**. Notes de cours au Collège de France 1977-1978. Paris: Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. **O neutro**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BLÜMLINGER, C.; LAVIN, M. In: \_\_\_\_\_ (dir.). Introduction. **Geste filmé, gestes filmiques**. Paris: Éditions Mimésis, 2018.

BORELA, M.; BORELA, H. Mascarados: Entrevista a Renato Silveira e Kel Gomes. **Cinema-tório**, 2020. Disponível em: <shorturl.at/IJLNX>. Acesso em: 22 jul. 2022.

BRANDELLERO, S. Mobilidade noturna no cinema brasileiro contemporâneo: espectralidades na cidade 24-horas, **Revista Visuais**, v. 7, n. 13, p. 92-107, 2021.

CARDENUTO, R. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processo Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COMOLLI, J. L. Corps mécaniques de plus en plus célestes. **Images Documentaires**, n. 24, p. 39-48, 1996.

DE LUCA, T.; BARRADAS JORGE, N. Slow Cinema. From Slow Cinema to Slow Cinemas. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Slow cinema**. Edimburgo: University Press, 2016. p. 1-21.

DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. *L'Épuié*. In: BECKETT, S. **Quad et autres pièces pour la télévision, de Samuel Beckett**. Paris: Lés Editions de Minuit, 1992.

FLANAGAN, M. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema, **16:9**, v. 6, n. 29, 2008. Disponível em: <[http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)>. Acesso em: 3 mar. 2021.

GORFINKEL, E. Weariness, Waiting: Enduration and art Cinema's Tired Bodies. **Discourse**, v. 34, n. 2-3, p. 311-347, primavera/outono, 2012.

GUIMARÃES, C. Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia, de Affonso Uchôa e João Dumans. **Catálogo Forumdoc.Bh.2017**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2017. p. 243-249.

KREIN, J. D. 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.

LEVINAS, E. **De l'Existence à l'Existant**. 2. ed. Paris: J.VRIN, 1993.

LLEWELYN, J. **Emmanuel Levinas**: The genealogy of ethics. Londres: Routledge, 1995.

SOUTO, M. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

SUPPIA, A. Labirintos do trabalho no cinema brasileiro. **Significação**, v. 41, n. 41, p. 178-197, 2014.

XAVIER, I. **Sertão mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 04/07/2022 e aprovado em 17/10/2022.