

A Política Entre-As-Mulheres e a construção do espaço público em Garotas do Abc (2003), de Carlos Reichenbach

The politics Between-Women and the construction of public space in Garotas do Abc (2003), by Carlos Reichenbach

Felipe Biguinatti Carias¹

 <https://orcid.org/0000-0002-3875-1067>

 <http://lattes.cnpq.br/0050134969631779>

Recebido em: 03 de setembro de 2024.

Revisão final: 24 de novembro de 2024.

Aprovado em: 10 de janeiro de 2025.

 <http://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21885>

RESUMO: A vitória de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002 interrompeu o pacto sócio-político brasileiro, tal acontecimento produziu um ressentimento na classe média reacionária. Carlos Reichenbach, no filme Garotas do ABC (2003), elabora esse conflito simbólico por meio da vida das operárias da indústria têxtil Mazini. Diante disso, esta pesquisa analisou a obra a partir do conceito de esfera pública para Hannah Arendt e Roberto Da Matta, bem como o ressentimento segundo Maria Rita Kehl.

ABSTRACT: The victory of Luiz Inácio Lula da Silva in 2002 interrupted the Brazilian socio-political pact, this event produced resentment among the reactionary middle class. Carlos Reichenbach, in the film Garotas do ABC (2003), elaborates on this symbolic conflict through the lives of the workers at the Mazini textile factory. Accordingly, this research analyzed the film through the concept of the public sphere as discussed by Hannah Arendt and Roberto Da Matta, as well as resentment according to Maria Rita Kehl.

Palavras-chave: cinema nacional, esfera pública, violência, atmosfera.

Key words: national cinema, public sphere, violence, atmosphere.

¹ Licenciado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre e doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da mesma universidade. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em História, Linguagens e Cultura (GEPEHLC). Tem experiência na área de História e cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: Crítica Cinematográfica; Estética da Recepção e História do Cinema Brasileiro. E-mail: felip.ufmt@gmail.com

INTRODUÇÃO

Após a redemocratização, a democracia política (Ulysses Guimarães) e a democracia social (Luiz Inácio Lula da Silva) estavam cindidas nas eleições de 1989. A primeira possuía o apoio institucional, mas pouco diálogo com o povo. A segunda, apesar da aceitabilidade popular, não apresentava um bom desempenho na articulação política institucional. Ulysses Guimarães, principal nome do centro liberal, acumulou apenas 6% dos votos. Luiz Inácio Lula da Silva, representante da esquerda, acumulou 47% dos votos válidos no segundo turno, número insuficiente para derrotar os 53% dos votos válidos de Fernando Collor. Diante da derrota, o Partido dos Trabalhadores (PT) alterou a estratégia do purismo para a estratégia da conciliação com o intuito de sanar as limitações da democracia social. Nas eleições de 2002, o partido conseguiu efetivar a aliança e alçou Lula à cadeira presidencial. Todavia, a modificação institucional desestabilizou, em certa medida, o projeto político neoliberal iniciado por Collor que suplantava a esfera pública em nome da esfera privada. Alteração capaz de reacender pensamentos reacionários integralistas e neonazistas na sociedade brasileira, evidenciando que a transição institucional não representou necessariamente uma mudança simbólica.

Aberta a sucessão presidencial de 1989, quando os partidos de esquerda apresentaram candidaturas próprias, o candidato do centro, Ulysses Guimarães, principal nome dos liberais da tradição republicana, se vê reduzido a 6% dos votos, e, em que pese o bom desempenho eleitoral da esquerda, a direita vence com Collor, imprimindo um desfecho inesperado para a transição. A ruptura não vinha, pois, pela esquerda, mas pelo lado oposto. O discurso de posse de Collor, em 15 de março de 1990, uma orgulhosa declaração de princípios do ideário neoliberal, significava que o coroamento da transição teria como seu momento conclusivo uma clara ruptura com a tradição republicana e com o tipo de valorização da esfera pública que ela representava. A transição que, na interpretação da direita, até então se limitara à reconquista da liberdade política, teria chegado, afinal, ao seu término, com a instauração da “mais ampla e efetiva liberdade econômica” que seu governo viria a implementar. Desde já, a categoria ruptura passa ser a palavra-chave da direita. Já eleito, às vésperas de assumir a Presidência da República, Fernando Henrique Cardoso, em seu discurso de despedida do Senado, em linha de continuidade com aquela declaração de Collor, decretava o fim da era Vargas. Nesses dois momentos a mesma intenção: o processo de transição se fecharia com a primazia do privado sobre o público, dissociado, de vez, do seu impulso original, onde esteve presente a tentativa de combinar os ideais da democracia política com os da democracia social. (VIANA, 2000, p, 19 – 0)

Com o objetivo de elaborar o impacto simbólico da redemocratização, principalmente após a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, analisaremos a obra

Garotas do ABC (2003), de Carlos Reichenbach à luz do sentimento político da época, dando ênfase no conflito entre esfera pública, acepção de Hannah Arendt, e mandonismo patriarcal brasileiro, esfera privada. A antropologia comparativa de Roberto Da Matta será fundamental para articular os efeitos do deslocamento do eixo do poder político. A pesquisa parte de duas perguntas iniciais: Qual a concepção de esfera pública mobilizada durante a redemocratização e como a classe média brasileira se mobilizou para destruir o desenvolvimento incipiente dessa esfera pública?

O projeto inicial de Reichenbach era criar dois longas-metragens narrando um clube operário e uma indústria têxtil no ABC Paulista. Diante do grande volume de material, modificou a proposta para seis filmes, tendo *Garotas do ABC* como o primeiro com o título inicial *Aurélia Schwarzenega*. O projeto não obteve o desenvolvimento esperado, o que levou a produção de um único filme com a sintetização das histórias em *Garotas do ABC*.

Como Aurélia é a base inicial do filme, ela recebeu uma centralidade maior do que as outras personagens. O nome e a estrutura carregam as contradições dos anos 2000, um período de forte marcação identitária para a população negra, mas, ao mesmo tempo, saturada pela influência cinematográfica estadunidense devido ao fechamento da Embrafilme e o fortalecimento das distribuidoras *majors*² no Brasil. Tal contradição é exibida no jogo entre afirmação e ausência de identidade na cena de abertura. No mesmo instante em que Aurélia define o seu gosto pessoal por Schwarzenegger ao dançar nua em seu quarto saturado de posteres do ator, ela exhibe uma ausência de identidade ao não refletir sua

2 “As *majors* são as grandes distribuidoras internacionais, por exemplo, Miramax (distribuidora do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund); Universal Pictures, Warner Bros, Walt Disney etc. Todavia, é importante destacar que a relação entre o cinema nacional e as *majors* não é uma interação neutra. De acordo com artigo 3º da Lei do Audiovisual, as *majors* possuem o controle da distribuição dos filmes brasileiros. Bruno Wainer (ex-membro da distribuidora Lumière e fundador da distribuidora nacional Downtown Filmes (2005), faz o seguinte comentário sobre a presença das *majors* no Brasil em entrevista ao Franthiesco Ballerini. “**Ao mesmo tempo, as distribuidoras internacionais no Brasil têm a dúvida e inusitada missão de garantir a bilheteria dos filmes nacionais e dos filmes de Hollywood. Explique de que forma esse delicado trabalho é feito, em termos logísticos, todas as semanas.** A Lei do Audiovisual, que criou o artigo 3º e com isso entregou às distribuidoras *majors* o controle da distribuição dos filmes brasileiros mais competitivos, foi o que foi possível criar nos anos 1990, visto que naquela época não havia muita opção e ninguém aceitaria a criação de uma nova Embrafilme. Observando a estratégia das *majors* em relação ao filme brasileiro, noto que elas se comprometem com um número muito baixo de filmes nacionais por ano, no máximo meia dúzia. Assim podem buscar uma acomodação de datas que não perturbe o lançamento do seu produto prioritário, o *blockbuster* estrangeiro.” (BALLERINI Apud CARIAS, 2023, p. 19).

imagem no espelho, mas apenas fotografias do astro.

A ausência de identidade da personagem, pelo menos inicialmente, é importante para compreendermos a obra na sua completude, principalmente no que diz respeito a presença dos neonazistas no filme. Diante do vazio identitário nacional, cabe aos fascistas tentarem preencher a falta com o imaginário integralista da década de 1930. Somente quando Aurélia se encontra como indivíduo, reflexão que ocorre no espaço público ao compartilhar os problemas com as suas amigas, que os fascistas, um deles é Fábio, seu namorado, perdem força e mobilização social.

A obra é organizada por essa dinâmica, de um lado a esfera pública produzida no tempo livre das operárias, tanto dentro quanto fora da fábrica de tecelagem Mazini. Do outro, o pensamento xenófobo e excludente dos brancos. Cabe destacar que não há um sentido prévio na esfera pública, elas conversam de tudo, de casamento e sexo a religiosidade e exploração no trabalho. Em alguns momentos as ofensas e brigas são inevitáveis, porém, resolvidas no próprio espaço. Em certa altura do filme, Lucineide (Fernanda Carvalho Leite) começa a implicar com todas as meninas no refeitório, mas é com Indalécia (Viviane Porto) que a briga se eleva. Ambas se acusam de usuárias de drogas (cocaína e maconha), Indalécia não suporta as ofensas e quebra um prato na cabeça de Lucineide. O sangramento é expressivo, mas sem muita gravidade. O que marca nessa cena é a preocupação de todas, apesar das desavenças, com o bem-estar de Lucineide. A operária Paula, responsável por “cuidar” de todas as operárias, solicita que Lucineide peça desculpas para Indalécia. As duas fazem as pazes no vestiário da fábrica de ambiente iluminado. Logo em seguida a cena é cortada para um local fúnebre com dois esqueletos em meio a terra. Há uma explosão e visualizamos diversos operários masculinos trabalhando na pedreira do pai de Salesiano. O personagem Salesiano aparece e afirma ver uma cena linda onde “os “putos” trabalham para o seu futuro”. O contraste entre espaço democrático iluminado e local cinzento da pedreira sintetiza os conflitos políticos elaborados pelo filme.

A ala neonazista é representada pelos personagens Salesiano de Carvalho (Selton Mello); Fábio (Fernando Pavão); Ruggero (Fábio Ferreira Dias), Alemão (Milhem Cortaz) e Nicanor (Eduardo Sofiati). O grupo não suporta a liberdade e autonomia das mulheres, localiza nelas e nos imigrantes o inimigo interno para

justificar o fortalecimento da dominação e exploração³. Do ponto de vista da tradição ocidental, seria o que Hannah Arendt argumenta sobre a substituição da política pela História. Tendo em vista que a política possui duas características, a liberdade do ser humano de recomeçar e a possibilidade de dialogar entre os iguais no espaço público, no qual para os gregos era a *Ágora na polis*. Para suprimir a política, o Ocidente retirou o diálogo entre os iguais e fortaleceu a lógica da História progressiva como a única maneira possível de movimentação social. Dentro da História progressiva, há os mais avançados e os menos avançados temporalmente.

A filosofia tem duas boas razões para não se limitar a apenas encontrar o lugar onde surge a política. A primeira é:

a) *Zoon politikon*: como se *no* homem houvesse algo político que pertencesse à sua essência – conceito que não procede; o homem é a-político. A política surge no *entre-os-homens*; portanto, totalmente *fora dos* homens. Por conseguinte, não existe nenhuma substância política original. A política surge no intra-espço e se estabelece como relação. Hobbes compreendeu isso.

b) A concepção monoteísta de Deus, em cuja imagem o homem deve ter sido criado. Daí só pode haver o homem, e os homens tornam-se sua repetição mais ou menos bem-sucedida. O homem, criado à imagem da solidão de Deus, serve de base ao *state of nature as a war of all Against all*, de Hobbes. É a religião de cada um contra todos os outros, odiados porque existem sem sentido – sem sentido exclusivamente para o homem criado à imagem da solidão de Deus. (ARENDR, 2022, p. 23 – 4).

Hannah Arendt conclui que a solução criada pelo Ocidente diante da ausência da política foi a projeção de uma História universal, lugar capaz de produzir uma história linear ao dissolver a pluralidade dos homens em um indivíduo-homem.

Do ponto de vista metodológico, a obra será interpretada a partir do conceito de cinema e ideologia para Jean Patrick Lebel, e atmosfera e *stimmung* de acordo com Hans Ulrich Gumbrecht. A proposta de Lebel é estabelecer uma interpretação dos signos colocados em circulação e a ruptura com qualquer essencialismo técnico ou narrativo como processo de historicização da obra. Diferente da teoria

3 Vladimir Safatle, no livro “O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo”, aponta como o Estado hobbesiano, base teórica para formação do Estado moderno, utilizou-se do afeto medo para exercer a coesão social. E, para a efetivação do medo, é necessário a criação de um inimigo interno para justificar o monopólio da violência. Tal concepção de Estado estrutura-se entre a “norma” e os “anormais”, sendo que a norma sempre tem o monopólio da força para a “proteção” da sua identidade. “Pois, se, de todas as paixões, a que sustenta mais eficazmente o respeito às leis é o medo, então deveríamos começar por nos perguntar como ele é produzido, como ele é continuamente mobilizado. De forma mais precisa, como se produz a transformação do medo contínuo da morte violenta, da despossessão dos bens, da invasão da privacidade, do desrespeito à integridade de meus predicados em motor de coesão social. (SAFATLE, 2018, p. 16 – 7).

“desconstrucionista” da “natureza” ideológica do aparelho técnico⁴, comum à revista francesa *Cinéthique*, e da noção ideológica das formas de representação, da revista *Cahiers du Cinéma*⁵. Enquanto forma de compreensão do espaço de experiência⁶, Gumbrecht contribui ao deslocar a linguagem da condição de representação para produção de presença. Para Gumbrecht, toda linguagem carrega a presença do tempo, e ao passo que o espectador entra em contato com

4 Estamos de acordo com a crítica feita por Ismail Xavier ao Lebel no livro “O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência”, o autor apresenta uma visão ingênua sobre os instrumentos técnicos produzidos pela ciência, defendendo uma neutralidade técnica. Segundo Xavier. “O exemplo mais nítido desta discussão é fornecido pela crítica de Lebel à tese de *Cinéthique* sobre os efeitos ideológicos do aparelho de base. Para Lebel, a câmera e o equipamento cinematográfico são produtos da ciência e da técnica, sendo neutros do ponto de vista ideológico. (XAVIER, 2005, p. 156).

5 Lebel aponta a seguinte crítica às revistas. “Depois desta longa volta, parece-nos que nenhuma forma cinematográfica – quer seja ao nível da <<desconstrução>>, do cinema directo, da montagem ou da <<realização>> em geral – pode *pretender ter significado em si mesma*.

Mas, se é verdade que nenhuma destas formas ou processos estilísticos transmite um <<sentido>> unívoco e privilegiado (dado uma vez para sempre), não é menos verdade que a *significação* (ou efeito ideológico) *só se manifesta no cinema através das formas*.

O erro está em proceder de uma maneira fixista para com estas duas realidades, uma vez que elas não estão separadas uma da outra mas unidas numa relação dialéctica.

Com efeito, podemos agora dizer, como conclusão deste assunto, que *estes processos ou figuras de estilo só adquirem sentido devido à sua posição relacional em função do conjunto dos elementos que formam o filme, tanto ao nível ideológico como estrutural. O efeito ideológico de cada forma provém do lugar que ocupa na estrutura do filme, ao mesmo tempo que o efeito ideológico desta estrutura é a resultante dos efeitos ideológicos das diferentes formas que a compõem. A importância relativa de cada elemento em relação aos outros e em relação à estrutura do conjunto varia sensivelmente segundo um jogo de determinações e de sobredeterminações que formam uma rede de mediações extremamente complexa, através da qual tem interesse seguir o caminho do <<sentido>> de cada filme.*” (LEBEL, 1989, p. 83 – 4. grifo do autor).

6 Espaço de experiência na acepção de Koselleck. Para o autor, a linguagem produz um sentido temporal capaz de projetar um horizonte de expectativa. A reflexão cumpre o papel de romper com o idealismo ou com a meta história, trazendo materialidade para o exercício analítico. Todo o imaginário do futuro é produto da relação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Koselleck faz a seguinte afirmação. “Evidentemente, o que esperamos para o futuro é delimitado de maneira diferente daquilo que experimentamos no passado. Expectativas cultivadas podem ser ultrapassadas; experiências realizadas, no entanto, são colecionadas. Por isso, o espaço de experiência e o horizonte de expectativas não podem ser remetidos um ao outro de forma estática. Eles constituem uma diferença temporal no presente, entrelaçando o passado e o futuro de modo desigual. Com isso, teríamos definido uma característica do tempo histórico que, ao mesmo tempo, pode indicar mutabilidade.” (KOSELLECK, 2014, p. 308). A premissa teórica do autor contribui na interpretação tanto das garotas do filme, quanto dos neonazistas em relação às expectativas sobre a recém democracia.

essa linguagem, ele sente a ambiência ou *stimmung* do tempo⁷.

Diante disso, analisaremos como Reichenbach elabora, a partir da intimidade das garotas do ABC, a importância da liberdade de circulação no espaço urbano como estímulo da política *entre-os-homens*. E como os neonazistas, adoradores de Richard Wagner e odiosos da população nordestina, promovem o imaginário da História e do homem único para justificar a sua suposta superioridade.

RESSENTIMENTO E VIOLÊNCIA NA CLASSE MÉDIA

O ressentimento, enquanto sentimento da época, é articulado na obra por meio do fundo e da forma. A contraposição entre os espaços dos grupos expõe essa dinâmica. Enquanto na ala democrática não há uma liderança central e o espaço público, seja na fábrica, na rua ou no Clube Democrático, é iluminado e filmado em plano aberto; no grupo neonazista a liderança está no Salesiano e o espaço de filmagem, bar Bilhar Modelo e local externo em que Fábio leva Aurélia para as relações sexuais, é fúnebre e fétido. O contraste serve para criar a ambiência, motivo da podridão, do ressentimento da classe média.

A cena na qual apresenta o bar Bilhar Modelo é filmada por uma câmera fluida e em plano sequência da visão subjetiva de Fábio. Apesar do líder do grupo ser Salesiano de Carvalho, é por meio de Fábio que o espectador conhece o grupo neonazista. Em ambos os cenários a câmera transita livremente com o intuito de

7 Gumbrecht define *stimmung* da seguinte maneira. “Na já mencionada oposição entre o desconstrucionismo e os estudos culturais, ambas as partes fazem afirmações sobre a ontologia dos textos em termos do paradigma da “representação”. Pressupõe-se que os textos “representam” uma realidade extralinguística (ou, dito de outro modo, “queiram” fazê-lo, mesmo que tal seja impossível). A principal diferença entre o desconstrucionismo e os estudos culturais têm a ver com a rejeição ou a afirmação da capacidade que os textos têm de se ligar a outras coisas. Ao contrário, uma ontologia da literatura que depende de conceitos resultantes da esfera do *Stimmung* não põe o paradigma da representação no centro da questão. “Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a literatura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse e afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão. De fato, existe uma afinidade especial entre a *performance* e o *Stimmung*.” (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

criar uma atmosfera realista⁸ e de imersão no espaço. Primeiro visualizamos o letreiro do bar ao estilo de motel ao lado direito do plano. Logo em seguida corta para uma escadaria escura e suja onde Fábio é filmado pelas costas adentrando ao espaço. Ao chegar ao local, todos os membros do grupo são apresentados nesta ordem, Ruggero, Alemão, Salesiano e Nicanor. Todos o humilham por estar se relacionando com uma mulher negra, ou como dito por eles, uma “negrinha”. A piada gira em torno do desejo de gravidez de Aurélia.

Fineza (Paulo Bordhin), o garçom do bar, é o único a consolar Fábio. Há uma complexidade maior em Fábio, desde o início o personagem demonstra incômodo com os pensamentos de Salesiano. Por outro lado, é agressivo quando Fineza tenta consolá-lo. Em seguida, retorna a imagem do letreiro do bar como forma de afirmação da identidade, Salesiano entra em frente ao letreiro e argumenta que o irmão do Ruggero foi dispensado da empresa Wulf. Após o comentário, Ruggero afirma, em posição de lamento, “que os 4 anos de empresa não valeu de nada, foi substituído por causa de dois “Pernambucanos””. O personagem não expõe nenhum embasamento no seu comentário, apenas localiza um inimigo para despejar o seu ódio e frustração. O grupo, diante da situação racista, organiza um atentado em um bar chamado “Cantinho do Nordeste”, localizado em Diadema. Nota-se que o diretor relaciona estilo de bar, “habitat natural” dos grupos, com a posição social de cada um.

Observar a estrutura dos personagens contribui no entendimento do ressentimento. Salesiano, por exemplo, faz questão de expor o conhecimento de música clássica e filosofia, mesmo completamente estereotipado, como argumenta o professor (líder sindical André Luiz Oliveira interpretado por Dionisio Neto), para tentar criar o imaginário de legitimidade do espaço da intelectualidade de sua classe, qualquer grupo que almejar “ocupar” esse lugar, será tratado com ódio e violência⁹. Ruggero e os demais personagens da ala reacionária operam com a mesma lógica.

8 O realismo escolhido pelo diretor não tem a ver com a busca de uma verdade no cinema, mas um meio de sustentação de uma hipótese, neste caso, a propagação do pensamento neonazista após a vitória de Lula.

9 Jessé Souza, no livro *A Elite do Atraso: Da escravidão a Lava-Jato*, argumenta que até a vitória do Lula em 2002, havia um pacto social brasileiro onde a população negra era responsável pelo trabalho braçal, a ralé social; a classe média pela educação intelectual nas Universidades e a Elite pelo sistema financeiro. A modificação desse pacto social a partir de 2002 levou ao ressentimento e ao ódio de alguns grupos, principalmente da classe média ao ver a “ralé” nas Universidades.

Durante a organização do atentado, visualizamos os quatro personagens em primeiro plano e diversos cartazes em segundo plano, imagens sintetizadoras da ambiência do espaço. O primeiro cartaz é de uma mulher branca de biquíni em posição erótica; o segundo exhibe uma imagem sensual da atriz Vera Ficher e, por último, o cartaz do filme *Django* (1966), de Sergio Corbucci¹⁰. Nota-se nessa *mise-en-scène* a erotização do corpo feminino e da violência, ambas somadas ao sentimento de justiceiro, tropo narrativo do filme *Django*. A cena descrita apresenta duas concepções de ressentimento nas quais dialogam com a aceção de Maria Rita Kehl.

No caso dos personagens, a nível nacional, há o ressentimento na política, muito comum nas democracias liberais oscilantes entre a promulgação de direitos e a permanência endógena da desigualdade social. A *privação* do direito prometido produz um sentimento de “direito roubado”. Porém, ele não foi roubado por um grupo ou pessoa individualmente, mas pela própria lógica de funcionamento do capitalismo¹¹ experienciado no século XXI. Antes de definir o ressentimento nas democracias liberais, a autora marca uma diferença com os regimes totalitários ou em sociedades fortemente estratificadas. Para Kehl, a *vida nua* não gera ressentimento, uma vez que retira do sujeito a capacidade de produzir o novo.

10 Laura Mulvey no texto “Prazer Visual e cinema narrativo”, disponível no livro “A Experiência do cinema”, organizado por Ismail Xavier, analisa o cinema clássico hollywoodiano e as diferentes formas de olhar sobre o corpo feminino, ora a mulher aparece como ameaça, por isso deve ser domesticada, ora como sexualizada, motivo de legitimação da violência. “A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência), resultou, não exclusivamente mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginário por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas.” (MULVEY, 2018, p. 357).

11 Ladislau Dowbor, no livro “A era do capital improdutivo”, apresenta as fragilidades dos Estados-Nacionais diante da violência global do mercado financeiro. A consequência da disputa injusta é a insegurança populacional. De acordo com Dowbor, “Faz parte também desta crise civilizatória o desajuste nos espaços. A economia se globalizou, com corporações transnacionais e gigantes financeiros operando em escala mundial, enquanto os governos continuam sendo em grande parte nacionais e impotentes frente aos fluxos econômicos dominantes. Os instrumentos políticos de regulação permanecem fragmentados em cerca de 200 países que constituem o nosso planeta político realmente existente. Com a desorganização que disso resulta, populações inseguras buscam soluções migrando ou apoiando movimentos reacionários que julgávamos ultrapassados.” (DOWBOR, 2017, p. 10).

A *vida nua* produz uma espécie grave de abatimento e resignação, mas não o ressentimento. Este é o afeto característico dos impasses gerados nas democracias liberais modernas, que acenam para os indivíduos com a promessa de uma igualdade social que não se cumpre, pelo menos nos termos em que foi simbolicamente antecipada. Os membros de uma classe ou de um segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo a que a falta dela seja percebida não como condenação divina ou como predestinação – como nas sociedades pré-modernas – mas como *privação*. São os casos em que a igualdade é “oficialmente reconhecida”, mas não obtida na prática” que produzem o ressentimento na política. É preciso que exista um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para que os que se sentem inferiorizados se ressentam. (KEHL, 2015, p. 21 – 2).

O movimento de promulgação simbolicamente antecipada dos direitos sucedido por um sentimento de *privação* do direito prometido, base do ressentimento, faz parte da história das sociedades liberais. Terry Eagleton comenta essa questão do ponto de vista da esfera pública e da crítica no livro *A função da crítica*. De acordo com o autor, a elite cultural floresceu mediante a separação entre Estado e sociedade civil, justamente por proporcionar a livre circulação de ideias e mercadorias. Porém, a partir do momento em que a elite cultural se tornou mais exclusiva, ela passou a ver a esfera pública como ameaça. Se no século XVIII há um fortalecimento da esfera pública através da promulgação de direitos, no século XIX os mesmos direitos sofrem uma privação de circulação¹².

De acordo com os personagens neonazistas, o seu direito ao trabalho foi *privado* pela presença dos “pernambucanos”. A única forma de garantir a efetivação do direito simbolicamente antecipado seria pelo uso do ódio contra o “inimigo” interno, lógica que retoma ao sentimento medo como coesão social apresentado por Safatle. Desse ponto de vista, o atentado violento ao espaço público (bar Cantinho do Nordeste) e o espancamento dos pernambucanos surgem como ato

12 Terry Eagleton faz o seguinte apontamento: “Na verdade, porém, as ideologias da esfera pública e da elite cultural estão em desacordo: desde Coleridge, a elite cultural eleva-se por sobre as ruínas da esfera pública clássica como uma reorganização “vertical” das relações “horizontais” de poder dessa mesma esfera. A academia de Arnold não é a esfera pública, mas uma forma de defesa contra o público vitoriano. Seus apelos à intervenção do Estado nas questões culturais – ao Estado como corporificação da razão legítima – refletem o desaparecimento da clássica economia capitalista liberal num momento em que o Estado começa a mergulhar fundo na esfera da bolsa de mercadorias, no período de depressão econômica das últimas décadas do século XIX. Essa intervenção do Estado, como diz Habermas, é fatal para a esfera pública clássica, que floresceu exatamente a partir de uma separação entre o Estado e a sociedade civil. Com a moderna “estatificação” da sociedade e a socialização do Estado, e com a transgressão das tradicionais fronteiras entre o privado e o público, o espaço da esfera pública clássica se reduz rapidamente.” (EAGLETON, 1991, p. 56 – 7).

de justiça, esfera da segunda acepção de ressentimento de Kehl. Muito comum nos filmes maniqueístas hollywoodianos, o protagonista geralmente não possui um dilema psicológico capaz de interromper o moralismo das suas ações. Dentro da lógica do ressentimento, o outro por excelência é o culpado de sua privação. O mundo político-econômico nacional e internacional ou os pensamentos internos não influenciam na dificuldade de acesso aos direitos. O personagem ressentido, em certa medida, pertence a certa dramaturgia popular de qualidade mediana. Ausenta-se de sua estrutura qualquer conflito de consciência, como em *Hamlet*, ou o tormento do arrependimento presente em *Édipo* e *MacBeth*.

O ressentido não duvida de si mesmo; não coloca em questão a justeza de seus atos e suas motivações. Do ponto de vista do ressentimento, quem está em questão é sempre o outro. Muito da filmografia maniqueísta norte-americana tem no ressentimento o ponto crucial, explicativo (revestido de uma compreensão “psicológica”, pseudointeligente) para os atos de um personagem. É o personagem violento cuja maldade se explica quando se revela que teria sido abusado na infância, por exemplo. Ou o policial vingativo que se arroga direitos acima da lei, uma vez que teria sofrido a perda de um ente querido nas mãos de um criminoso. O ressentimento, nesse caso, reveste o arbítrio individual e a violência, grandes recursos de bilheteria, de uma superioridade moral aparentemente inquestionável. Sempre se há de encontrar um culpado conveniente para inocentar o herói ressentido. (KEHL, 2015, p. 39).

A organização do atentado dos justiceiros ressentidos ocorre por meio do plano sequência, estilo constante no filme. A técnica provoca uma maior ambiência, como se o espectador fizesse parte daquele universo a partir do olhar da câmera. Os significantes colocados em circulação, como se verá na recepção do filme mais adiante, carregam a atmosfera do tempo de produção. Há um elemento de presença na imagem, como afirma Hans Ulrich Gumbrecht no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Porém, isso não quer dizer que o diretor tem a capacidade de representar a realidade, mas elaborar que toda produção de significante carrega na sua tessitura a complexidade do tempo. A circulação da câmera entre os personagens na busca de um realismo, mistura entre ficção e realidade da época, segundo os trabalhos de Esther Hamburger, somado ao

discurso integralista de Salesiano de Carvalho¹³, dimensionam na recepção um sentimento da época de produção.

Por exemplo, durante a mesma cena no bar Bilhar Modelo, Salesiano faz o seguinte pronunciamento: “A lei acima do homem, a ordem acima da lei. O direito acima da ordem, e o Brasil acima de tudo.” Após a fala, Alemão argumenta eufórico “Abaixo ao caos.” Nicanor desanimado com a situação, fala “A baianada é brasileira”. Salesiano completa “Só que é de segunda classe, porra.” Dentro do imaginário do grupo, como a democracia liberal não garantiu os seus direitos, agora cabe a utilização da violência e da lógica antidemocrática para conquistar o objeto privado, pensamento ressentido que permanecerá na cinematografia brasileira, principalmente no filme *Tropa de Elite: O inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha. Ou seja, Reichenbach não exhibe uma realidade, mas diferentes afetos que circulavam no período.

De forma irônica, durante o atentado contra os trabalhadores, Reichenbach aponta como ninguém dentro do grupo se entende ou reconhece alguma inteligência neles. Na primeira parte, Alemão e Ruggero espancam os trabalhadores de modo que o espectador visualiza somente as sombras. Durante a cena, Salesiano fala para Nicanor não sair do carro porque os dois são uns ignorantes violentos desconhecedores de qualquer estratégia. Intelectual seria ele, munido da estratégia maior de aniquilamento total dos imigrantes por meio da explosão de dinamites da pedreira do seu pai. Porém, quando saem do carro para explodir o bar com a dinamite, Fábio pergunta o que ele poderia escrever na parede. O pseudointelectual, destituído de qualquer ideia, fala “Sei lá, mano, põe aí: ‘Baianos, go home’. Sei lá. Seja criativo.” A mistura entre o inglês e o português aumenta a sátira da ignorância do grupo. Por outro lado, a desorganização

13 Lucas Rodrigues Pires faz o seguinte comentário no texto “As garotas do Cartão”. “O filme se torna mais atual quando se lê sobre mortes de mendigos e ataques de skinheads no metrô. Sem contar os Carecas do ABC, inspiração explícita para o bando de neofascistas de Salesiano. Reichenbach quer demonstrar que a xenofobia e o racismo não apresentam fundamento nenhum. Por isso coloca personagens boçais como todo o grupo neonazista, alguns em crise (como Fábio, o namorado de Aurélia, dividido entre os conselhos dos amigos racistas e o amor pela namorada negra, e o contador, que visivelmente é um nerd misógino afetado mentalmente). Da turma deles, apenas Salesiano se salva, mas dentro de sua derrota e solidão. Seu discurso final, assim como quase todos no filme, foi tirado da obra *A Decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, um dos autores que influenciaram Hitler, e mostra um indivíduo já louco, isolado, sem mais ouvintes (a câmera reitera isso ao filmar de baixo para cima e girando ao seu redor). Ao final de tudo, um livro de Plínio Salgado, fundador do movimento fascista nacional nos anos 30, o Integralismo, desfaz-se nas ondas do mar enquanto Salesiano profere seu epílogo.” (PIRES, 2004).

tosca analisa um problema sério que ganhará força no futuro, mas Reichenbach percebeu no instante em que surgiu, como aponta Wallace Andrioli, no texto *Garotas do ABC (2003) Classe operária de carne e osso*.

Mas Reichenbach nunca foi um cineasta de adesão fácil e visões totalizantes ou hegemônicas da sociedade brasileira. Aqui, apesar da euforia pelo momento do país, ele consegue diagnosticar uma espécie de mal-estar subterrâneo que ecoa no presente. Por mais que “*Garotas do ABC*” carregue nas tintas do ridículo ao lidar com personagens de extrema-direita, o filme dedica uma atenção a eles que não é gratuita. À exceção do líder do grupo, interpretado por Selton Mello, os demais são homens pobres, fodidos. O espaço que frequentam, um bar decadente, é cenário típico dos filmes do diretor, habitat das figuras boçais que tanto aprazem ao cinema marginal. Há, portanto, interesse real de Reichenbach nesses supremacistas toscos e patéticos. Mais recentemente, Felipe Gamarano Barbosa fez análise semelhante no irregular “*Domingo*” (2018), identificando a presença de forças reacionárias, mas adormecidas, no momento da ascensão do PT ao poder. Essa, no entanto, é uma leitura retrospectiva, construída em meio à emergência irresistível do bolsonarismo – logo, relativamente fácil de ser feita. Reichenbach conseguiu perceber a existência dessa extrema-direita boçal enraizada nos marginais sociais no auge da euforia lulista. (ANDRIOLI, 2020).

O ódio ao PT e a qualquer grupo que remeta ao Nordeste permanece no imaginário brasileiro por conta da mudança do pacto social no qual remete a América Portuguesa, a divisão entre espaço privado (casa) e espaço público (rua) debatida por Roberto Da Matta no livro *Carnavais, Malandros e Heróis*, tema do próximo tópico.

ESPAÇO PRIVADO E O PACTO SOCIAL BRASILEIRO

A análise de Roberto Da Matta possibilita interpretar tanto o filme quanto o período, uma vez que o autor parte dos ritos sociais e simbólicos para entender o contexto brasileiro. Para a teoria de Da Matta fazer sentido, é necessário retornar a pergunta inicial. Como compreender a permanência e a radicalização da violência na esfera simbólica após a mudança institucional do autoritarismo com a promulgação da Constituição Federal de 1988? Segundo Da Matta, o homem brasileiro sempre separou o universo social em dois ambientes, a esfera da rua, local da desordem, do imprevisível e inconstante; e a esfera da casa, universo controlado pelo poder central masculino. Para compreender a dicotomia casa e rua na sociedade brasileira, o autor compara o carnaval de Nova Orleans com o carnaval brasileiro. Segundo a sua interpretação, o carnaval de Nova Orleans, e

grande parte das instituições ritualísticas dos EUA, como clubes e sociedades secretas do tipo Ku Klux Klan, tem o objetivo de marcar uma separação interna em uma sociedade considerada igualitária. Ou seja, para burlar e destruir a igualdade institucional, a sociedade civil cria grupos fechados onde apenas os escolhidos podem fazer parte, seja na esfera profissional e econômica, seja na esfera educacional e universitária.

Pois, de fato, a essência do racismo, das associações exclusivistas e do Carnaval de Orleans (com suas *krewe*s aristocráticas) nada mais parece ser do que uma tentativa para recolocar um princípio de diferenciação num meio social onde o credo oficial o excluiu legal e juridicamente. É precisamente porque o credo igualitário é forte e onipresente que a hierarquia tem que se insinuar de modo injurioso e, como diz Myrdal, perversamente: por meio de clubes fechados, de sociedades secretas e do Carnaval que, subitamente, apresenta o meio social americano de modo totalmente ordenado, com cada classe e grupo racial no lugar que ocupam no eixo político-econômico (DA MATTA, 1983, p. 132).

Se na experiência americana há um fortalecimento da igualdade por meio das instituições, mas uma segregação por meio dos clubes secretos. No Brasil, apesar do acesso livre da população nos espaços institucionais, como o Carnaval, o núcleo, enquanto espaço de decisão, fica restrito às esferas particulares da família e da cor. O carnaval é de todos, mas a administração, o controle dos clubes e da circulação do dinheiro, é de um pequeno grupo.

É, a meu ver, essa forma organizacional que permite a enorme flexibilidade exibida pelas escolas de samba, possibilitando a criação de um campo social próprio, especial, onde se podem congrega ricos e pobres, pretos e brancos, dominantes e dominados. A escola de samba parece ter uma dupla ordem organizatória. No meu centro existe um núcleo de pessoas fortemente relacionadas entre si pelo parentesco, pela residência, pela cor e pelas condições gerais de existência social. São os “donos” ou os “pais” da agremiação: seus fundadores, criadores e sustentadores morais. Agora, em torno desse centro, existe uma outra ordem muito mais flexível e difusa, compondo uma área voltada para o mundo exterior. Aqui, as pessoas entram e saem, não tendo o mesmo tipo de lealdades básicas do que as que estão no centro da instituição. (DA MATTA, 1983, p. 103 – 4).

A comparação cumpre um papel fundamental para entender a especificidade do Brasil e o impacto da alteração do eixo do poder. Enquanto o poder estava centrado nas mãos de poucos, não havia problema de em alguns espaços houver a interação entre brancos e negros, reforçando o mito da democracia racial. A questão só se torna um problema quando as periferias começam a ocupar a centralidade do poder, neste caso, com a vitória de Lula em 2002. A partir desse momento, o pacto social começa a sofrer fissuras e atormentar o imaginário dos

conservadores. Dentro da lógica racista brasileira, a vitória do PT representou a invasão da casa (esfera privada da ordem) pela rua (esfera pública da desordem). Arnaldo Jabor, no filme *Tudo bem* (1978), já havia comentado sobre esse medo. A obra produz uma alegoria do Brasil a partir da “invasão” de diversos trabalhadores a uma casa de classe média decadente, onde para a sua reestruturação requer o estabelecimento de um pacto de subserviência às multinacionais estadunidenses. Para a efetivação do plano, é necessário apagar qualquer vestígio da presença do povo durante a reforma da casa. A obra cumpre uma função dupla no filme, apresentar o povo e possibilitar a invasão por meio da reforma da casa/Brasil para receber os americanos, porém, ao final, os vestígios do povo precisam ser excluídos, similar a história de Brasília contada no documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), de Vladimir Carvalho. Ismail Xavier, no livro *O olhar e a Cena*, faz a seguinte interpretação sobre a obra de Jabor.

A questão aqui é a contenção dos “excessos populares”. A reforma gera a gradual invasão do espaço familiar pelas figuras do trabalho, as classes subalternas. Sua função é preparar o cenário para a festa final em homenagem ao americano, ocasião em que a família, cumprindo seu ritual de classe, vai apagar os sinais dessa presença de povo e trabalho. No processo, desenha-se a tradicional imbricação de intimidades entre patrões e empregados, tudo dentro da economia informal, dos salários precários compensados por cortesias que fazem o orgulho da família como gente “legal”. (XAVIER, 2003, p. 333).

A diferença entre uma obra e outra, apesar de ambos os protagonistas serem adeptos do movimento integralista, gira em torno da efetivação ou não da exclusão dos rastros da população. No caso de *Garotas do ABC*, em diálogo com a vitória de Lula em 2002, em vez de apagar os rastros, há a ocupação do espaço de poder que, como comenta Da Matta, permaneceu por tanto tempo intocável. Toda essa gama de elementos contribuiu para reforçar o ressentimento dos neonazistas. O ponto mais alto de ódio dos ressentidos acontece quando invadem o Clube Democrático, símbolo do espaço público das trabalhadoras.

A presença do afeto democrático no espaço do clube não circula de maneira idealizada, mas como um sentimento aberto onde todos podem viver livremente, de conservadoras a prostitutas, apesar dos comentários moralistas. Há uma aproximação com os cafés da França do século XVIII e a formação da rua como espaço público moderno, porém, destruídos em momento de ascensão da esfera privada. A alegoria desse conflito moderno das democracias liberais aparece no

filme nas cenas paralelas entre o Clube e o Bilhar. No primeiro a alegria, a dança e o diálogo são afetos constantes, diferente do bar Bilhar, onde a briga, o alcoolismo na imagem de Sofia (Vera Mancini) e o autoritarismo são práticas comuns. O contraste é tão forte que eles resolvem, a pedido de Fábio para buscar Aurélia, ir ao Democrático e espancar a todos, ou seja, destruir o espaço público. Marshall Berman, ao interpretar a modernização de Paris a partir de Baudelaire, articula uma reflexão que pode dialogar com a situação narrada no filme. Haussmann, ao reorganizar a arquitetura urbana de Paris na época de Napoleão III, foi obrigado a pavimentar as ruas, por exigência do imperador, com macadame. A estrutura mostrava-se inadequada, pois, produzia muita lama durante a chuva e muita poeira na seca, dificultando a circulação na cidade.

Com isso, a vida dos bulevares, mais radiante e excitante que toda a vida urbana do passado, era também mais arriscada e ameaçadora para as multidões de homens e mulheres que andavam a pé.

É esse, pois, o palco da cena moderna primordial de Baudelaire: “eu cruzava o bulevar, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando na minha direção, de todos os lados”. O homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas. (BERMAN, 2007, p, 190).

A tentativa de sufocar o exercício democrático é iniciado com o atentado violento do grupo de Salesiano; o deslocamento ocorre como um cortejo militar. A cena retoma a leitura de Da Matta sobre a moralização da rua por meio da marcha militar como forma de manutenção do poder¹⁴. A trilha sonora do cortejo é uma

14 Roberto Da Matta apresenta a seguinte reflexão: “É, então, no centro da cidade que se realizam os desfiles militares. No centro, que é retomado pela ordem e emoldurado de maneira cívica e moralista, perdendo assim sua moldura diária, dominada pelas transações econômicas altamente individualizantes. Nas paradas, os personagens são as autoridades que, paradas num palanque, recebem as “continências” dos soldados. O foco é a bandeira e os símbolos nacionais, encarnados também em pessoas que ocupam cargos sagrados na estrutura de poder do Estado. A rígida separação entre o povo massificado, de um lado, e de outro as autoridades e os soldados a elas associados revela bem o esqueleto e o drama de uma sociedade na sua vertente mais autoritária, quando a rua e a praça são tomadas do povo e passam a pertencer aos soldados que, armados e fardados, estão renovando seus laços de lealdade para com as autoridades. (DA MATTA, 1983, p. 83).

sinfonia de Richard Wagner como reforço¹⁵ do caráter neonazista. A confusão criada pelo grupo não tem a intenção, dentro da narrativa fílmica, de afirmar a destruição abrupta do recém espaço público, mas dizer que a democracia incipiente terá que conviver com uma ala antidemocrática ávida pelo seu fim. Ao final da obra, durante o rompimento de Fábio com Salesiano, visualizamos nas costas do líder o sigma, símbolo do integralismo, ao estilo de *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang. A cena faz uma homenagem ao filme, como também afirma a permanência da memória histórica do integralismo no presente. Apesar da interpretação cômica dos neonazistas, Carlos Reichenbach não se furta de apontar os problemas de ódio no passado, presente e futuro¹⁶.

15 De acordo com Da Matta, há três rituais relevantes na sociedade brasileira, o reforço, a inversão e a neutralização. As práticas ritualísticas, como o “você sabe com quem está falando”, está na esfera do reforço da posição do poder; já o carnaval, ao trocar as posições sociais, está na esfera da inversão. Por último, a neutralização, se manifesta em locais de gestos controlados, apesar de ocorrer a inversão e o reforço do poder, por exemplo, a missa. Há a inversão entre Deus/homens, mas sem questionar ou reforçar o poder.

16 Gilberto Silva Jr. No texto “Crítica de ‘Garotas do ABC’”, estabelece a seguinte interpretação “Uma atenção especial deve ser direcionada à personagem Salesiano de Carvalho (Selton Mello) e a seu grupo neo-fascista. Apesar de nunca minimizar o risco representado por tais figuras, o filme não deixa de destacar o absurdo e o ridículo por traz deles. Dotado de condição financeira privilegiada e formação universitária, Salesiano vai encontrar eco a suas idéias elitistas e discriminatórias somente entre seus companheiros derrotados do salão de sinuca: um nerd recalçado, dois operários desempregados e de cabeça fraca e um neurótico depressivo. E mesmo esses o vêem como um descontrolado, um Loose cannon, como dizem os americanos. Carlão por vezes os retrata de forma quase cômica – os operários aparecem se estapeando como os Três Patetas – mas essa utilização de humor é uma forma de escarnecer tais personagens através do deboche, dentro de um espírito “anarco-libertário” que o diretor proclama para seu filme. Esses não deixam de ser apresentados como um bando de incompetentes, haja visto a forma como são praticamente enxotados em sua invasão ao Clube Democrático. Mas mesmo debochando, o cineasta não deixa de estar atento à ação nociva de tais grupos e a sua proliferação com um discurso que se apropria de intensificação das diferenças sociais para difundir o ódio. (SILVA, 2002).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Reichenbach alcançou uma repercussão baixa no público geral e média na crítica especializada¹⁷. O tema do filme, embora estivesse em alta como comenta Andrioli¹⁸, não era atrativo ao público geral, uma vez que as atenções estavam voltadas aos *blockbusters* por motivo de monopólio na distribuição. Para além da questão da lógica de mercado, *Garotas do ABC*, de acordo com a crítica, não obteve uma repercussão satisfatória devido a precariedade dos atores nas atuações naturalistas. Chico Fireman, ao analisar a produção, argumenta que Reichenbach possui grande experiência como diretor de cinema, porém, continua com o hábito de “selecionar atores muito mal”.

Garotas do ABC é filme cheio de problemas. O maior deles talvez seja perceber ter sido concebido de uma forma ingênua, quase primária. Carlos Reichenbach, do alto de sua experiência como cineasta, continua com o péssimo hábito de selecionar atores muito mal. Quase todos os novatos ou desconhecidos são muito ruins, com atuações flagrantemente fracas, porém levadas a sério (ou ignoradas em sua precariedade) pela direção. Selton Mello, por outro lado, compõe um personagem com tanto exagero que se perde na tentativa de profundidade. A qualidade das performances prejudica muito a intenção do filme, que parece ser a de estabelecer um mosaico de pequenos personagens do ABC. (FIREMAN, 2004).

A interpretação de Fireman possibilita perceber a relevância da atuação naturalista enquanto parâmetro analítico da época, muito influenciado pelas produções e festivais estadunidenses. Tanto Ruy Gardnier quanto Reichenbach argumentam as problemáticas de um tempo no qual ao invés de analisar a obra pelo que ela é, interpretam a partir do que ela deveria ser do ponto de vista da lógica de mercado.

17 Público – 10.746 espectador. (BALLERINI, 2012, p. 290).

18 O crítico faz a seguinte contextualização do filme. “Há um componente subversivo no próprio princípio de “Garotas do ABC” (2003). Ao localizar o enredo no ABC Paulista e colocar operárias como protagonistas, Carlos Reichenbach abre diálogo com todo um conjunto de filmes que, realizados entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, se engajaram no registro do nascente “novo sindicalismo” brasileiro, nessa mesma região. “Braços Cruzados, Máquinas Paradas” (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, “Greve!” (1979), de João Batista de Andrade, “Linha de Montagem” (1982), de Renato Tapajós, “ABC da Greve” (1990) e “Eles Não Usam Black-Tie” (1981), de Leon Hirszman, aderiram aos valores e bandeiras desse movimento, tomando-o como uma força de combate à ditadura militar, naquele momento ainda vigente, e também renovaram a esperança nos trabalhadores como agentes de transformação social, adormecida no cinema de esquerda desde o golpe de 1964.” (ANDRIOLI, 2020).

Talvez valha como valor de posição de um outro *status* internacional da figura dele, talvez seja por isso que ele tenha aceitado, ou talvez porque tinha coisas que lhe interessavam de fato, esteticamente, para trabalhar. Agora, a gente passou pelo olhar do público, pela expectativa de público e o que um filme significa em relação ao público, mas uma coisa decisiva esse ano me pareceu também, tanto em relação ao público em geral como ao público especializado, se dar nesse aspecto da imprensa e da crítica, sobretudo com relação ao filme do Carlão, *Garotas do ABC*, que foi recebido mesmo pelo público mais sofisticado, não só da crítica como de um típico espectador cinéfilo, como já se falou aqui, como se fosse um filme cm más atuações e esquisito, quando ele nunca teve a idéia de ser um filme com atuações naturalistas. E o que me choca nessa opinião avalizada, de críticos, é o fato de que eles não sabem mais olhar para um filme que não tem interpretações naturalistas. (GARDNIER, 2005).

Ao longo da obra, nota-se uma pluralidade de referências cinematográficas, de Spike Lee a Lucio Fulci. Há no filme uma preocupação com a circulação dos significantes em vez de uma construção de representação através da performance naturalista. Reichenbach não estava necessariamente interessado em representar a vida das operárias ou dos neofascistas, mas sentir do ponto de vista simbólico a mudança de comportamento e ambiência, na acepção de Gumbrecht¹⁹, após a vitória do líder sindical. A proposta do artigo foi analisar a obra para compreender como Reichenbach sistematizou essa leitura simbólica, os sentimentos que proporcionaram o acesso dos trabalhadores ao espaço público, mas, ao mesmo tempo, reprimido violentamente pelos aversos a qualquer prática democrática.

REFERÊNCIAS

ANDRIOLI, Wallace. **Garotas do ABC (2003)** – Classe operária de carne e osso. 07 de jul. 2020. Plano Aberto. Disponível em: <https://www.planoaberto.com.br/critica/garotas-do-abc-2003/>. Acesso em: 03 de set. de 2024.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** [editoria, Ursula Ludz]; tradução de Reinaldo Guarany. – 16ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2022.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**: reflexões de cineastas, produtores,

19 Para Gumbrecht a ambiência cumpre a seguinte função na linguagem. “De maneiras diferentes, por meio de diferentes elementos textuais, todas essas obras permitem que o leitor encontre realidades do passado. Temos uma obrigação profissional, para os acadêmicos e os críticos de hoje, que os desconsiderem. Essa imediatez na experiência de presentes passados ocorre sem que seja necessário compreender o sentido das atmosferas e dos ambientes; não temos de saber quais motivações ou circunstâncias os ocasionaram. É aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação. (GUMBRECHT, 2014 , p. 25).

distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. – São Paulo: Summus, 2012.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade; tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

CARIAS, Felipe Biguinatti. **Cinema brasileiro no começo do século XXI** [recurso eletrônico] : tensão entre violência e alteridade na representação da periferia. – Dados eletrônicos (1 arquivo : 264 f., il. Color., pdf). – 2023.

DOWBOR, Ladislau. **A era do capital improdutivo**: Por que oito famílias têm mais riqueza do que a metade da população do mundo? – São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1ª ed brasileira. São Paulo, 1991.

FIREMAN, Chico. **Garotas do ABC**. 04 de out. 2004. Filmes do Chico Blogue de cinema. Disponível em: <https://filmesdochico.com.br/garotas-do-abc/>. Acesso em: 03 de set. 2024.

GARDNIER, Ruy. **CINEMA FALADO, PARTE 5 – Garotas do ABC e os hábitos do olhar**. Contracampo Revista de cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/68/cinemafaladoparte5.htm>. Acesso em: 03 de set. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: um potencial oculto da literatura; tradução Ana Isabel Soares – 1. ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. – São Paulo: Casa do Psicólogo. (Coleção clínica psicanalítica / dirigida por Flávio Carvalho Ferraz), 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história; tradução Markus Hediger. – ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. São Paulo, Edições Mandacaru, 1989.

MATTA, Roberto Da. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 4ª edição. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e cinema narrativo**. MULVEY, Laura. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema (antologia)/organização Ismail Xavier. 1ªed. – Rio de Janeiro/São Paul: Paz e Terra, 2018.

PIRES, Lucas Rodrigues. **As Garotas do Carlão**. 13 de set. 2004. Digestivo Cultural. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1441&titulo=As_garotas_do_Carlao. Acesso em: 03 de set. 2024.

Política Democrática: Revista de Política e Cultura – Brasília/DF : Fundação Astrojildo Pereira, 2000. **A esquerda e os 15 anos da transição democrática, Luiz Werneck Viana**.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. – 2. ed. rev.; 3. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SILVA, Gilberto. **Crítica de 'Garotas do ABC', por Gilberto Silva Jr. Publicado em Contracampo: Revista de cinema (Brasil)**. 26 de abr. 2018. IBERMEDIA DIGITAL. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/arespeito-do-universo-feminino/>. Acesso em: 03 de set. 2024.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.