

Mobilidade noturna
no cinema
brasileiro contemporâneo:
espectralidades
na cidade 24-horas

Sara Brandellero

Holanda. Dr Sara Brandellero; Leiden University Centre for the Arts in Society; Co-Chair of BA/ MA/ ResMA Latin American Studies; Leiden University P.O. Box 9515, 2300 RA Leiden, The Netherlands
<http://bit.ly/SaraBrandellero>; PL of NITE: <http://bit.ly/HERANightSpaces>; Steering Committee
REBRAC: rebrac.net
s.l.a.brandellero@hum.leidenuniv.nl

Mobilidade noturna no cinema brasileiro contemporâneo: spectralidades na cidade 24-horas

Resumo

Este artigo discute o filme *Breve miragem de sol* (Rocha, 2019) dentro do emergente campo teórico dos 'estudos da noite' (Kyba et al 2020), campo transdisciplinar voltado para aspectos da experiência humana muitas vezes negligenciados pela atenção preponderantemente dirigida à existência diurna. O ponto de partida é o conceito da noite como 'fronteira' (Melbin, 1978), que problematiza a comercialização e colonização do tempo-espaço da noite, e o conceito de spectralidade no contexto do cotidiano (Blanco & Peeren, 2010), para discutir a representação de Paulo (Fabrício Boliveira), taxista noturno que, enquanto a cidade 'dorme', nos desvenda o lado invisível da cidade 24-horas.

Palavras-chave

Estudos da noite; filmes de estrada; mobilidade.

Movilidad nocturna en el cine brasileño contemporáneo: spectralidades en la ciudad 24 horas

Resumen

Este artículo discute la película *Breve miragem de sol* (Rocha, 2019) dentro del campo teórico emergente de los 'estudios de la noche' (Kyba et al 2020), campo transdisciplinar dirigido para aspectos de la experiencia humana muchas veces negligenciados por un enfoque preponderantemente dirigido a la existencia diurna. El punto de partida es el concepto de la noche como 'frontera' (Melbin, 1978), que problematiza la comercialización y colonización del tiempo-espacio de la noche, y el concepto de spectralidad en el contexto de lo cotidiano (Blanco & Peeren, 2010), para discutir la representación de Paulo (Fabrício Boliveira), taxista noturno que, en cuanto la ciudad 'duerme', nos revela el lado invisible de la ciudad 24-horas.

Palabras clave

Estudios de la noche; road movies; movilidad.

Night movement in contemporary Brazilian cinema: spectralities in the 24-hour city

Abstract

This article discusses the film *Breve miragem de sol* (Rocha, 2019) within the emerging field of 'night studies' (Kyba et al 2020), transdisciplinary field of study that addresses aspects of human experience often neglected by a focus dominated by a daytime perspective. Its starting point is the concept of night as 'frontier' (Melbin, 1978), which problematizes the commercialization and colonization of the night time-space, and the concept of spectrality in the everyday (Blanco & Peeren, 2010), to discuss the representation of Paulo (Fabrício Boliveira), nighttime taxi driver who, while the city 'sleeps', unveils the invisible side of the 24-hour city.

Keywords

Night studies; road movies; mobility.

Introdução

Este artigo foca a representação de mobilidades urbanas noturnas no filme *Breve miragem do sol* (dir. Eryk Rocha, 2019) (daqui em diante referido como *BMS*) e o significado do cronotopo da noite urbana na construção estética do lugar do trabalhador noturno na cidade 24-horas. O segundo longa ficcional do diretor acompanha os trânsitos pela cidade do Rio de Janeiro de Paulo (Fabrício Boliveira), homem negro de meia-idade, formado em comunicação, mas forçado a virar motorista de taxi do turno da noite após ficar desempregado. Separado da esposa, o filme acompanha a angústia vivida por Paulo pela falta de contato como o filho, enquanto enfrenta a precariedade de moradia e emprego.

O filme imbrica um intenso foco no drama psicológico do personagem na rede de interações com passageiros que com ele temporariamente compartilham o espaço do veículo de serviço alugado, bem como com os que habitam, transitam e trabalham na cidade noturna. Assim, propõe-se aqui discutir o filme por uma perspectiva analítica que considera questões de mobilidade e práticas espaciais em sua imbricação com a categoria do tempo, pensando a noite como um importante diferencial nas representações das mobilidades urbanas, definindo inclusive os limites do 'direito à cidade' naquele espaço-tempo (Lefebvre, 1968; Harvey, 2008).

O tema do deslocamento é central no filme, havendo Rocha já demonstrado uma afinidade com o motivo da viagem no seu documentário e **road movie** *Pachamama* (2008). Filme politicamente engajado, *Pachamama* investiga o legado do colonialismo na América Latina e a relação do Brasil com os países limítrofes, por meio de uma reflexão sobre a questão dos povos originários frente à violência colonial e à depredação dos recursos naturais, com foco na região da fronteira entre Brasil, Bolívia e Peru. Com seu primeiro longa ficcional, *Transeunte* (2011), Rocha passou a explorar o espaço urbano, novamente por meio do motivo do deslocamento, dessa vez pelo personagem de Expedido (Fernando Bezerra), em suas solitárias deambulações pelas ruas do Rio de Janeiro. Isolamento e uma experiência de não-pertencimento expressam-se nesta figura que navega os meandros da geografia da cidade. Em sua solidão, há pontos de contato com o tipo do *flâneur*, personagem emblemático da modernidade urbana e de sua literatura 'da rua'. Como aponta Matthew Beaumont,

autores como Virginia Woolf identificaram na figura do pedestre solitário um tipo social que parecia cada vez mais fora de lugar na sociedade mecanizada, vendo 'a experiência do pedestre como unicamente sintomática de certas tensões sociais' (Beaumont, 2020, p.15).¹

Apesar de não compartilhar com a figura tradicional do *flâneur* características de bem-estar econômico e pertencimento a uma classe alta, o aposentado solitário de *Transeunte*, tal como o flaneur, cristaliza certas tensões sociais em suas deambulações pelas ruas do cotidiano carioca. Podemos também traçar paralelos com o personagem do motorista Paulo de *BSM*, cuja construção pode ser vista como iteração da figura do flâneur, agora em contexto de profunda crise social, em sua relação com a noite da cidade. O foco na dimensão temporal da vida da cidade e especificamente no que acontece 'depois do expediente' é, defendemos aqui, importante para recuperar uma dimensão do ciclo urbano muitas vezes esquecida em considerações sobre práticas sociais e suas representações artísticas. Negligencia-se, por exemplo, o fato de que para o bom funcionamento da indústria do lazer e entretenimento, com a qual a noite é frequentemente associada, é necessário que exista um exército de trabalhadores, muitas vezes invisíveis, em situação precária e de baixa remuneração, que pegam no batente no expediente noturno a fim de assegurar tanto o lazer alheio como a transição para o dia a dia da cidade diurna. Ao engajar com esta realidade através dos trânsitos do taxista Paulo, o filme dá vulto ao ser espectral que habita o cotidiano (Blanco e Peeren, 2013) no contexto da crescente comoditização da noite, um 'estrangeiro, um refugiado em seu próprio território' (Rocha in Fonseca, 2020).

A noite, o trabalho e seus espectros

Recentemente, a chamada 'virada das mobilidades' (Sheller e Urry 2006) – com sua ênfase na construção de identidades e experiências num mundo contemporâneo de crescente compressão espaço-temporal e processos transnacionais, entre eles o fenômeno de deslocamentos e migração global em grande escala, por exemplo, – tem providenciado uma lente teórica instigante e produtiva em diferentes campos e perspectivas transdisciplinares, os estudos de cinema entre eles. Dentro desta abordagem, tem-se feito necessário, também, alertar para a necessidade de cair em

fáceis romantizações de experiências de mobilidades, a da identidade nômade, por exemplo, como lembram Freire-Medeiros e Piatti Lages (2020).

Com isto em mente, parece produtivo voltar a atenção para a representação de mobilidades urbanas, recuperando, no entanto, a importância da dimensão temporal para o entendimento das práticas espaciais, inserindo-se no emergente campo teórico dos chamados 'estudos da noite' (Kyba et al 2020). A fim de pensar as relações temporais que o filme problematiza, toma-se como ponto de partida a clássica definição da noite como 'fronteira', cunhada por Melbin no seu canônico artigo de 1978. Em seu texto, Melbin traçou de forma presciente paralelos entre o aumento das atividades noturnas, o que hoje chamamos de cidade 24-horas, e formas de colonização territorial. Melbin comenta sobre o 'gueto temporal' (Melbin, 1978, p. 20) em que se encontra a maioria dos trabalhadores noturnos, marginalizados e negligenciados pelos órgãos decisórios. É a partir desta realidade liminar multifacetada do espaço-tempo noturno que se propõe analisar a figura do trabalhador noturno pela lente da espectralidade, seguindo Peeren e Blanco quando sublinham a importância tanto do tempo quanto do espaço do ente espectral e a crescente dimensão spectral do quotidiano (2010, p. xi; p. xiii). As autoras chamam a atenção para a sua condição liminar, fronteira, entre visibilidade e invisibilidade, materialidade e imaterialidade (Blanco e Peeren, 2013, p.2). Inserido no contexto urbano, fazem-se pertinentes as ponderações de De Certeau, que percebeu o espaço urbano como sendo intrinsecamente assombrado pelo seu passado (apud Peeren e Blanco, 2010, p. xiii). Assim, *BMS* penetra tanto no cotidiano do taxista noturno como nas camadas de uma história de conflitos sociais que este mesmo cotidiano desvenda. Avery Gordon observa que para 'estudar a vida social é necessário confrontar os seus aspectos espectrais [...] O fantasma não é apenas uma pessoa morta ou desaparecida, e sim uma figura social, e estudá-la pode levar àquele lugar onde história e subjetividade produzem a vida social' (Gordon, 1997, p.8). A lente da câmera constrói uma visão da cidade que flutua entre o caleidoscópico, com a saturação de luzes desfocadas da cidade, e o spectral. A lente retira qualquer verniz do 'urbanismo comodificado' (Sandhu, 2006, p. 12) e foge da glamorização da noite em sua dimensão utilitária de 'economia noturna'. As andanças de Paulo traduzem o que em inglês é

sugerido pelo verbo ‘to haunt’, ao mesmo tempo ‘assombrar’ e ‘frequentar um lugar’. E assim, o filme nos conduz pelo lado invisível da cidade e de vidas, muitas vezes, não narradas dos chamados trabalhadores essenciais. O visual fantasmagórico que permeia o filme, com o jogo de desfocadas luzes e sombras, traduz as vivências nas ruas labirínticas do Rio de Janeiro que se equilibram no fio da navalha entre a saturação e a escassez. Isso, defenderemos a seguir, se articula por meio do que chamaremos de uma estética do desvanecimento.

Taxistas/noturnos

Ainda pouco estudada, a figura do taxista tem, no entanto, providenciado personagens e cenas memoráveis do cinema mundial, em clássicos como *Taxi Driver* (dir. Martin Scorsese, 1976), *O taxista (Il Tassinaro)* (dir. Alberto Sordi, 1983), *Uma noite sobre a terra (Night on Earth)* (dir. Jim Jarmusch, 1991), *Gosto de cereja (Taste of Cherry)* (dir. Abbas Kiarostami, 1997), *Dez (Ten)* (dir. Abbas Kiarostami, 2002), *Taxi* (dir. Jafar Panahi, 2015). A centralidade do deslocamento, mesmo restrito ao perímetro urbano, a carga simbólica projetada no espaço do carro, bem como o foco nos dramas pessoais e dinâmicas sociais que neste espaço se desdobram, conectam esses filmes ao gênero de filmes de estrada, nos quais, observa Laderman, a viagem ‘não é apenas um meio de transporte para um destino, mas a viagem mesma torna-se o foco da narrativa. (Laderman, 2002, p. 14).

O dia a dia do taxista está profundamente imbricado na rede de relações da cidade: conhece a cartografia oficial e não oficial da cidade, descobre e cria atalhos, e articula, podemos dizer, uma contrapartida motorizada às táticas de ‘escrita’ da cidade agenciada pela figura do pedestre definido por De Certeau em seu clássico *As práticas do cotidiano* (1985). Nesta linha, lembrando a figura do pedestre de De Certeau, que ‘escreve’ a cidade através de práticas espaciais (táticas) que vão na contramão da ordem oficial (estratégias), Thrift traça paralelos com a mobilidade motorizada, cada vez mais naturalizada no nosso dia a dia e que graças aos avanços tecnológicos providencia contato cada vez mais sintonizado, encorpado, com a rua (Thrift, 2004, p. 51). Além disso, os encontros que ocorrem no taxi abrangem comumente uma variada gama de experiências pessoais e relações sociais – desde o trabalho, lazer,

emergências médicas, brigas de família, até namoros etc. Com efeito, o taxista aparece muitas vezes como ‘os olhos e ouvidos da cidade’, seja em sua função como observador silencioso do que acontece no banco traseiro, seja como animado interlocutor de seus clientes. No Brasil, a figura do taxista (e, mais raramente, da taxista) como interlocutor(a) da cidade tem sido especialmente explorada em representações seriadas televisivas como *Fina estampa* (2020-21) e *A grande família* (2001-14).²

Alguns dos filmes mencionados acima focam a figura do taxista noturno. Jim Jarmusch, diretor prolífico de filmes de estrada, em seu clássico *Uma noite sobre a terra* (1991), escolheu acompanhar as peripécias de diferentes taxistas numa mesma noite em cinco cidades – Los Angeles, Nova York, Roma, Paris e Helsinki. Jarmusch explicou a motivação de focar na corrida do taxi pelo fato de esta facilitar o encontro e trocas entre pessoas que (geralmente) não se conhecem e que, por isso mesmo, têm a liberdade de dizer ou compartilhar o que querem. Ao mesmo tempo, Jarmusch observa que a corrida é, muitas vezes, pensada em termos utilitários, um intervalo insignificante, um tempo ‘perdido’, entre o ponto de partida e o destino, e o diretor foi inspirado a desvendar precisamente esta temporalidade suspendida (Jarmusch, 2010). Nisso, Jarmusch sintonizou com o caráter cinematográfico do taxi noturno, tal como apontado por Romney: ‘De noite e nos taxis, vidas são temporariamente suspensas e histórias são contadas, tal como acontece no cinema.’ (Romney, 1992, p. 59).

As diversas histórias tecidas nos cinco episódios que compõem *Uma noite sobre a terra* conectam-se pelo fio condutor em volta do tropo do encontro fortuito, enquanto a ênfase no drama psicológico do motorista que se desencadeia a partir de encontros no taxi é central em filmes como *Taxi Driver*. Laderman identifica essa última temática como representativa do filme de estrada americano dos anos 70, produção cinematográfica que o crítico vê como lançando um olhar irônico sobre a crise social e política do período através da ‘personalização dos conflitos sociais’ (Laderman, 2002, p.86). Tal ênfase projetada na psicologia do taxista leva à dramatização de um complexo desenrolar de relações com o mundo em volta, oscilando estas entre a do voyeur, como aponta Rausch (2010), e a do auto-outorgado justiceiro (Conard, 2007). Com foco voltado para a alienação pessoal do motorista Paulo, *BMS* comparte essa

maior ênfase psicológica, havendo, sem dúvida, uma preocupação fundamental em pensar a experiência do sujeito e sua relação com a noite urbana. Para tanto, *BMS* contextualiza o pessoal numa realidade social cujas problemáticas aparecem potencializadas no labirinto urbano imerso na escuridão, como se discutirá a seguir.

O Rio Noturno de Paulo

Em recente entrevista sobre o filme, o diretor Eryk Rocha traçou umnexo significativo entre a construção do personagem Paulo e o contexto nacional em que seu drama pessoal se insere: ‘Penso que Paulo é a expressão viva de um país em crise profunda, em convulsão, sem rumo e perspectivas claras, mas que precisa com urgência e imaginação se reinventar em busca de um caminho, de um projeto, um novo horizonte, de um porvir ou de breves miragens de sol.’ (in Fonseca, 2020). A reflexão sobre a questão nacional à qual Rocha alude embasa-se desde as primeiras tomadas num estreito engajamento com o drama de Paulo – sustentado pelo olhar da câmera posicionada dentro do veículo, a fotografia fechada capta a figura de Paulo no volante em closes extremos. Na quase totalidade do filme, a câmera mantém seu lugar no veículo em trânsito, em seu papel de presença inconspícua nos encontros de Paulo com os seus diversos passageiros. Entre eles, figura Karina (Barbara Colen), uma enfermeira que trabalha o turno da noite e com a qual Paulo acaba tendo uma relação amorosa. Das confidências trocadas entre estes dois chamados trabalhadores essenciais, vislumbram-se suas histórias de fundo e suas dificuldades financeiras e emocionais. Fora essas e outras breves trocas, as tomadas longas, com raros acompanhamentos de som extra diegético, imergem o público num tempo que parece suspenso, feito de intermináveis horas de serviço noturno de Paulo, muitas vezes passadas em silêncio e na solitária circulação das ruas semidesertas.

A temporalidade noturna estabelece-se desde o princípio por sua significativa função narrativa e estética. As tomadas transitam entre closes do vulto de Paulo, apenas vislumbrado na penumbra do carro em movimento, e o jogo de reflexos e luzes da cidade que chicoteia o interior do veículo em movimento. Com efeito, desde os momentos de abertura do filme, estamos expostos a uma dupla experiência sensorial – o de um senso de escassez e, ao mesmo tempo, um senso de sobrecarga sensorial de

luzes evanescentes que provêm do espaço além do carro. Essa fantasmagoria parece sugerir a posição complexa da Paulo (e o espaço do carro) frente à cidade – ao mesmo tempo distante, violenta, estranha. [Fig 1 & 2]



Figura 1 - Screenshot do filme *Breve miragem do sol* (dir. Eryk Rocha, 2019)

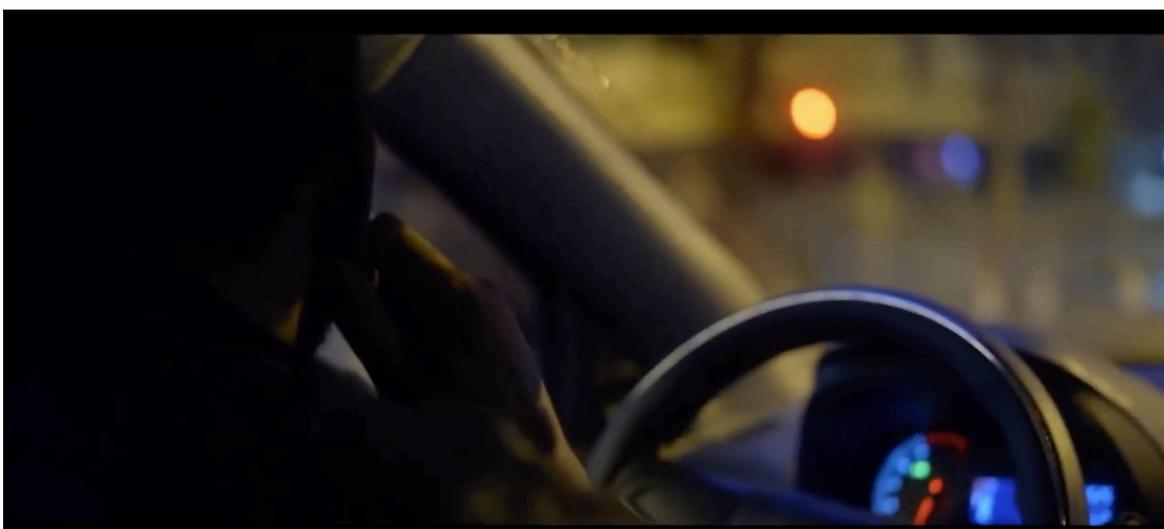


Figura 2 - Screenshot do filme *Breve miragem do sol* (dir. Eryk Rocha, 2019)

Uma tomada quase vertiginosa dos prédios da cidade captada pela câmera no nível da rua, no carro em movimento, sugere o lugar de invisibilidade social do motorista e o seu conflito com a cidade, refletindo a visão do espaço urbano de Rocha como sendo seu 'antagonista' (in Fonseca, 2020). De fato, não há tomadas que captem a cidade noturna como espetáculo reconfortante de luzes e sedução dos locais noturnos onde desligar das preocupações do trabalho. Além disso, o olhar que observa a cidade das janelas do carro evita captar as familiares paisagens cartão postal do Rio. Apenas em uma ocasião, e por uma breve tomada, a câmera nos leva para um dos lugares icônicos da geografia carioca, ao rastrear o percurso do veículo no perímetro iluminado do calçadão de Copacabana.

Nesses atravessamentos urbanos, o filme imbrica imagens-documentários da cidade na trama ficcional do personagem, que Rocha descreveu em termos de porosidade do real e ficcional no filme (in Castro, 2020). Circulando em busca de possíveis passageiros, a câmera no taxi inclui registros da cidade do ponto de vista de Paulo - cenas de ruas desertas se alternam a imagens tensas de trabalhadores noturnos esperando ônibus e navegando em uma urbanização hostil aos usuários-pedestres da cidade. Entre as figuras humanas documentadas pelo olhar de Paulo, consta também uma mãe, claramente de classe mais pobre, que carrega uma criança de colo enquanto tenta apreensivamente atravessar a rua. Essas imagens do cotidiano, depois do pôr do sol, ajudam a compor uma visão da cidade noturna desconjuntada da mera experiência de lazer ou de descanso nos espaços privados da casa. A tensão e violência subliminar que perpassa o espaço urbano culmina num dos trechos mais emblemáticos do filme, que registra a saída de um jogo do Flamengo do Maracanã. Aqui a atmosfera resvala rapidamente para a violência entre torcedores e, em seguida, policial.

O Taxi

Circulando pela cidade, o taxi providencia um espaço de encontros fortuitos que desvendam profundas cisões sociais. Neste sentido, é significativo que os primeiros passageiros a subir no carro de Paulo sejam um grupo de jovens de classe alta que pretendem continuar a farra da noite num dos locais frequentados pelas classes privilegiadas da cidade – indecisos entre escolher o exclusivo Jockey Club ou um dos

animados locais noturnos no bairro de Botafogo, na Zona Sul. Alvo de deboche e desrespeito por parte dos jovens bêbados e inconvenientes, Paulo acaba obrigando-os a descer do veículo, chegando a brigar para conseguir que paguem pelo menos parte da corrida. Esse encontro é captado pela câmera subjetiva posicionada no banco traseiro, que se revela um observador invisível, uma presença espectral da cena. A espectralidade do olhar da camera é enfatizado no início da cena, quando os três jovens sobem no banco traseiro sem que haja algum movimento da camera para permitir dar espaço aos passageiros. Ou seja, ela permanece no carro, mas é *como se ela não estivesse*. Essa opção narrativa contribui para uma composição espectral do espaço do táxi, por meio de composições desfocadas, ângulos inusitados, e numerosos closes que não permitem ter uma real noção do espaço físico do veículo. Ela sustenta também a caracterização de Paulo como um sujeito cuja presença transita entre o físico e o espectral. Assim, as cenas em que o rosto de Paulo (e o mesmo se aplica aos outros taxistas) aparece fantasmalmente iluminado pela luz azul de seu telefone celular na escuridão do taxi preconizam a natureza precária e descartável de sua existência na 'cidade inteligente' (*smart city*), permanentemente conectada.

Se esse momento de contato do trabalhador com a 'vida noturna' se revela marcada por atritos – verbalizados ou não – a corrida seguinte, e que envolve um homem de negócios que Paulo busca no Aeroporto Santos Dumont, enfatiza a sua posição de alienação perante o mundo dos negócios 24-horas e seu status na realidade da noite enquanto 'fronteira' (Melbin, 1978). A dinâmica se estabelece logo que o passageiro se acomoda no banco de trás e informa o destino da corrida, dirigindo-se ao motorista com um 'migão', apelativo afetivo e informal, denunciador da 'cordialidade' que mascara a desigualdade nas relações sociais de poder, de classe e raça, que do cotidiano da rua trasladam para o carro.³ Paulo permanece calado durante este encontro, assumindo uma presença espectral na penumbra do interior do taxi, incorporando assim a condição de subalternidade e invisibilidade que lhe é conferida. A câmera posicionada no banco de passageiros da frente registra a conversa do homem de negócios no telefone celular, centrada em transações de especulação imobiliária e remoção de antigos moradores das áreas a serem 'revitalizadas'. Manifesta-se aqui a brutal disjunção entre os para quem o 'dinheiro nunca dorme' e os

que, como Paulo, não dormem, são essenciais para o funcionamento da cidade, e nunca conseguem escapar da eterna falta de dinheiro – como apontam as repetidas cenas em que Paulo aparece contando as notas dos ganhos da noite.⁴ Como comenta Jonathan Crary em seu ensaio sobre as horas ‘inúteis’ de sono, vistas como afronta pelo capitalismo tardio: ‘A ausência do sono é um estado em que produzir, consumir, e jogar fora ocorrem sem pausa, apressando a exaustão da vida e a redução de recursos’ (Crary, 2013, p. 17).

Palco de dinâmicas sociais marcadas por desigualdade num ciclo quase incessante de trabalho, o veículo não se torna parte intrínseca da iconografia do filme como instrumento de glamourização da vida na estrada ou celebração da mobilidade contra cultural, como acontece em *Uma noite sobre a terra*, por exemplo. Com o desenrolar da noite, o taxi aparece mais ‘uma camera de pressão, um lixão de emoções’ (Sandhu, 2006, p. 77). Ocasionalmente, as tomadas desde o para-brisas furtam imagens quase futuristas da topografia urbana, como a do percurso iluminado no ambiente estilizado de um dos túneis da Zona Sul da cidade. Num outro travelling marcante do parabrisas, a via expressa aparece repentinamente de cabeça para baixo, criando um cenário ficção científica de hiper-realidade a partir de uma paisagem urbana banal, em que a experiência do deslocamento se aproxima a uma viagem extraterrestre. [Fig.3]

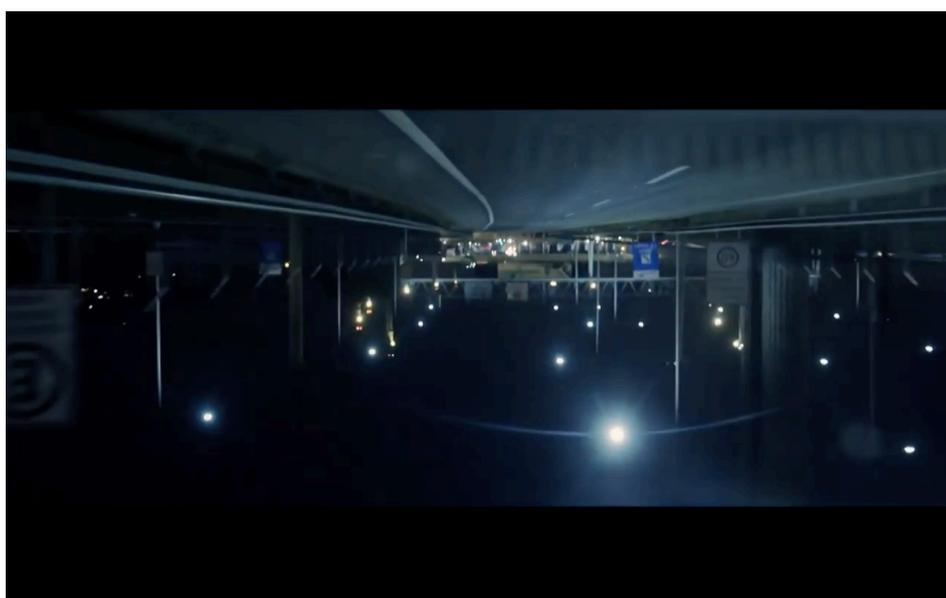


Figura 3 - Screenshot do filme *Breve miragem do sol* (dir. Eryk Rocha, 2019)

Como lembra John Gold (2001, p. 337), o espaço urbano noturno tem sido tradicionalmente local de escolha por parte de cineastas que lançam mão do gênero ficção científica para abordar temáticas de ordem social. No caso de *BMS*, esses intervalos expressamente futuristas parecem coincidir com momentos de devaneio do taxista e servem também de contraponto às imagens urbanas que na maioria são vislumbradas do carro em movimento: de lugares incógnitos e distantes dos redutos turísticos. Alinhado com o olhar crítico da câmera, o taxi noturno que navega a cartografia labiríntica da cidade se torna metáfora da transitoriedade e precariedade da experiência do trabalhador despossuído, preso a um ciclo sem trégua de serviço anônimo e explorador do qual não parece haver saída. Perante essa situação, a foto antiga do filho que Paulo teimosamente cola no painel do carro, propriedade de um dono cuja identidade nunca nos é indicada, acaba por se revelar, na rotina anônima nos percursos da cidade vivenciada no perímetro claustrofóbico do taxi, como a única expressão material da sua própria individualidade. Neste anonimato, Paulo, no entanto, não está só em compartilhar o drama do trabalhador cujas qualificações de nada lhe valem: ‘e, então, os taxis se tornam caixões flutuantes levando os cadáveres de incontáveis esperanças e sonhos futuros’ (Sandhu, 2006, p.72).

As Pausas

David Laderman (2002) observa que os momentos de pausa nos filmes de estrada providenciam importantes intervalos de reflexão sobre o sentido da viagem e aprofundamento sobre os encontros que ela ocasiona. Para a discussão aqui, três localidades se destacam na vivência de Paulo quando não está no volante do taxi. A primeira é a central dos taxis, onde Paulo estaciona o carro no final do expediente e presta contas dos ganhos da noite. A segunda é o apartamento em que ele vem morando desde a separação da esposa. E por fim, destaca-se o espaço da praia, onde tem lugar um dos encontros com Karina.

As cenas passadas na central dos taxis enfatizam a condição subalterna de Paulo como empregado da empresa. Chama a atenção o *travelling* que capta as fileiras de carros idênticos, objetos produzidos em série que refletem o anonimato que assola os trabalhadores. Isso é evidenciado também na rotina de prestação de contas em um

guichê sem interlocutor visível, em que o motorista sempre acaba saindo perdendo. Há breves momentos em que se destaca o senso de camaradagem entre os taxistas, mas o filme de Rocha se concentra na experiência de isolamento do protagonista. Fazendo eco às imagens quase futuristas da cidade mencionadas acima, Rocha parece fazer alusões irônicas à iconografia e à atmosfera do gênero ficção científica quando capta a chegada do taxi de Paulo no estacionamento em câmera lenta, a contraluz e enquadrado por uma luz neon azul. A cena parece dialogar também com a abertura de *Taxi Driver*, brincando com as expectativas do público ao mesmo tempo em que se posiciona com relação a uma tradição cinematográfica que tem glamourizado o carro como metáfora da modernidade, o que não ressoa com a realidade brasileira que Rocha aborda.

Saindo deste espaço público, Paulo é filmado no âmbito privado do pequeno apartamento onde vive. O cenário enfatiza a situação financeira precária do personagem, cujos dias em casa parecem se passar na tentativa muitas vezes frustrada de recuperar as horas de sono. O barulho quase constante provindo da linha de trem debaixo da janela oferece um comentário sonoro sobre a cidade como núcleo de conectividades, e a posição marginalizada do trabalhador noturno, cujos horários são descompassados como relação à maioria da população.

Desse modo, os encontros com Karina, também trabalhadora noturna, constituem importantes momentos de conexão humana, embora com o desfecho do filme não esclareça qual será o futuro da relação dos dois. Com efeito, a narrativa modula a vida sentimental de Paulo com a instabilidade que define a sua vida profissional. Dentre os encontros com Karina, um que toma lugar na praia à noite parece especialmente revelador. Aparentemente abstraídos de qualquer preocupação com sua própria segurança pessoal, Paulo e Karina ponderam sobre suas vidas, as dificuldades de manter relações pessoais efetivas e a violência que testemunham com cada vez mais frequência no ambiente de trabalho.

Durante o diálogo, Paulo faz uma ligação explícita entre suas experiências e a situação do país como um todo. É significativo que a dimensão nacional projetada em suas experiências pessoais aconteça num momento de comunhão à margem do espaço urbano, numa visualização da condição liminar dos personagens. Ao mesmo tempo,

Rocha constrói a cena inserindo uma montagem de imagens das ondas estourando na areia - uma paisagem imersa na escuridão sem estrelas, em que as fronteiras entre mar, céu e terra ficam pouco nítidas. Essa estética do desvanecimento, replicada ao longo do filme, contribui para a subversão da imagem cartão postal do Rio e, por consequência, da associação do Brasil com a imagem do paraíso tropical. É também um ambiente que escapa da iluminação artificial da noite carioca, enfatizando o fato de o foco do filme de Rocha residir nas vivências fragilizadas e muitas vezes ignoradas que existem no avesso da cidade 24-horas.

Conclusão

BMS fecha com um devaneio de Paulo, que imagina o reencontro com o filho, visualizado através de imagens luminosas, às vezes superexpostas, que se intercalam a uma cinematografia preponderantemente escura, de luzes e contornos difusos e desfocados. Com efeito, a luminosidade extrema é associada, ao longo do filme, com a miragem de sol à qual o título alude, como metáfora para fuga da realidade opressora da qual Paulo não parece ter saída na rotina do trabalho noturno. Assim, uma estética do desvanecimento traduz uma realidade imersa na penumbra, de vidas espectrais que sobrevivem no lado ignorado da cidade inteligente 24-horas. Pode-se dizer que esta mesma estética, com sua subversão de delimitações nítidas, contribui para o questionamento para a própria noção da noite como fronteira a ser conquistada, cronotopo de novas oportunidades.

Na construção do personagem e suas relações afetivas, o filme peca por um certo maniqueísmo no que diz respeito às trocas do Paulo com a ex-mulher, que nunca aparece e só se manifesta por mensagens áudio relativas à guarda e cuidado do filho Mateus. Paulo aparece de forma simplista como vítima da falta de reconhecimento por parte da ex-mulher das dificuldades que enfrenta, e o filme convida o público a simpatizar com o personagem masculino deixando a postura feminina passível de críticas, mas podendo também ter sido mais aprofundada. Dito isso, o longa de Rocha oferece um olhar importante no drama muitas vezes esquecido do trabalhador noturno que, como Paulo - no nosso mundo globalizado, cada vez mais conectado e de produtividade que não para - assegura serviços e conforto a qualquer hora do dia ou da noite.

Referências

- BEAUMONT, Matthew. *The Walker: on Finding and Losing Yourself in the Modern City*. London/New York: Verso, 2020.
- BLANCO, Maria del Pilar e PEEREN, Esther. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- CASTRO, Malu de. Debate com Eryk Rocha. Cinusp Paulo Emilio. 16/10/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNHhGOJJa4w> Acesso em: 12 julho 2021.
- CONARD, Mark T. *The Philosophy of Martin Scorsese*. Lexington: the University Press of Kentucky, 2007.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso, 2013.
- DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984.
- FONSECA, Rodrigo. 'Breve Miragem de Sol: Eryk Rocha e os dilemas sociais do Brasil' Entrevista com Eryk Rocha. 2 agosto 2020. <https://c7nema.net/entrevistas/item/51829-breve-miragem-de-sol-eryk-rocha-leva-os-dilemas-sociais-do-brasil.html> Acesso em: 7 julho 2021.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca; **LAGES, Mauricio Piatti**. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 123, dez. 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/11193>. Acesso em: 2 julho 2021.
- GOLD, JOHN R. "Under Darkened Skies: The City in Science-Fiction Film." *Geography*, vol. 86, no. 4, 2001, pp. 337–345. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40573613. Accessed 21 July 2021.
- GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.
- HARVEY, David. "The Right to the City." *New Left Review*, no. 53 (2008): 23.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- JARMUSCH, Jim. Entrevista. 1 julho 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=CEqMxgLHql4> [acesso 16/7/2021].
- KYBA, C. et al. 'Night Matters—Why the Interdisciplinary Field of "Night Studies" is Needed. *Multidisciplinary Scientific Journal*, 10 Jan.2020.
- LADERMAN, David, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1968.
- MARREIRA, Michele. 'Relembra quem são os simpáticos taxistas da ficção'. *O fuxico*. 6 maio 2020. <https://www.ofuxico.com.br/noticias/relembra-quem-sao-os-simpaticos-taxistas-da-ficcao/> Acesso em: 29/7/2021.

MELBIN, M. 'Night as Frontier', *American Sociological Review*, vol.43 (Feb. 1978), 3-22.

PEEREN, Esther; BLANCO, Maria del Pilar. *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. New York: Continuum, 2010.

RAUSCH, Andrew J., *The Films of Martin Scorsese and Robert De Niro*. Scarecrow Press, 2010.

ROCHA, Eryk. *Breve miragem de sol*. 2019.

ROMNEY, Jonathan. Night on Earth. *Sight and Sound*, London, v. 2, n. 4, p. 59, Ago. 1992.

SANDHU, Sukdev, *Night Haunts: a Journey Through the London Night* (London/New York: Verso, 2006).

SHELLER, Mimi; URRY, John. The new mobilities paradigm. *Environment and Planning*, vol. 38, p. 207- 226, fev. 2006.

STONE, Oliver. *Wall Street: Money Never Sleeps*. 2010.

THRIFT, Nigel. Driving in the City. *Theory, Culture & Society*, 21(4-5), p. 41-59. 2004.

Agradecimento: o presente artigo foi escrito durante o período de Fellowship no Instituto de Estudos Avançados Hanse-Wissenschaftskolleg (HWK) em Delmenhorst, Alemanha (2021). <https://hanse-ias.de/>

Notas

¹ Todas as traduções do inglês para o português são da autora do artigo, a não ser que seja de outra forma explicitado.

² Sou grata ao Prof. Gilberto Sobrinho por chamar a atenção para esta presença em séries televisivas.

³ O conceito de cordialidade no pensamento social brasileiro foi cunhado por Sérgio Buarque de Holanda em seu ensaio clássico *Raízes do Brasil* (1936).

⁴ Citação faz referência ao sucesso de bilheteria de Oliver Stone sobre o suspeito mundo dos negócios financeiros *Wall Street: Money Never Sleeps* (*Wall Street: o Dinheiro Nunca Dorme*) (2010).