

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

Wesley Castellano Fraga

Feridas abertas no centro do “capitalismo humanizado”:
Cathy Come Home (1966) na contramão da ideologia social-democrata

Versão Corrigida

São Paulo

2022

Wesley Castellano Fraga

Feridas abertas no centro do “capitalismo humanizado”:

Cathy Come Home (1966) na contramão da ideologia social-democrata

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Versão Corrigida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F811f Fraga, Wesley
Feridas abertas no centro do "capitalismo humanizado": Cathy Come Home (1966) na contramão da ideologia social-democrata / Wesley Fraga; orientador Marcos Soares - São Paulo, 2022.
125 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Realismo. 4. Televisão. 5. Ideologia. I. Soares, Marcos, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Wesley Castellano Fraga

Data da defesa: 25/03/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos César de Paula Soares

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19/05/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Wesley Castellano Fraga

Título: Feridas abertas no centro do “capitalismo humanizado”: *Cathy Come Home* (1966)
na contramão da ideologia social-democrata

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em ____/____/____

Banca examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, agradeço imensamente pela orientação, pela leitura extremamente cuidadosa e pela seriedade. Acima de tudo, agradeço por ter sido, desde os anos de graduação, o melhor professor que eu já tive – mais do que o mero aprendizado de um conteúdo, suas aulas me ensinaram um modelo de *como* lecionar.

Ao Prof. Dr. Marcos Tadeu Fabris Gonçalves, agradeço profundamente pela sugestão de ponto de fuga para a minha dissertação, na época da qualificação – o resultado final deste trabalho se deve, em grande parte, àquele apontamento. Agradeço também a incrível arguição durante a banca de defesa, mostrando até mesmo elementos que eu ainda não tinha percebido sobre meu trabalho. E o mais importante de tudo: serei sempre grato pelo papel que você teve em minha formação desde os cursos no SESC.

À Prof^a Dr^a Ana Paula Sá e Souza Pacheco, agradeço pela leitura atenta e, principalmente, pelas provocações durante a banca de defesa. Aproveito para agradecer também pelas aulas marcantes no meu segundo ano de graduação – experimentei ali, pela primeira vez, o cinema levado a sério.

À Prof^a Dr^a Jane Silveira de Oliveira, agradeço pela leitura generosa e, principalmente, pelas questões levantadas durante a banca de qualificação. Seus apontamentos foram fundamentais para a análise crítica das opressões de gênero retratadas pelo filme.

Ao amigo e camarada Roberto Freire do Nascimento Junior, agradeço pelos debates sempre enriquecedores, por todas as leituras durante as diversas fases da dissertação e, principalmente, pela amizade. Lamento profundamente que a pandemia tenha impossibilitado a continuidade do nosso convívio durante o processo.

Aos amigos André Luís Reis Fernandes e Ariane Vicente Mota, agradeço pelos presentes que agora constam na bibliografia deste trabalho.

À amiga Carolina Fiori Godoy, agradeço por ter esclarecido todas as minhas dúvidas durante o processo e ter sempre acalmado minha ansiedade em relação às partes burocráticas.

A Valeria Julia Castellano e Ana Deisi Pati, agradeço pela criação que me deram: meu amor pelo conhecimento científico e o meu compromisso com a verdade foram moldados por vocês.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o docudrama *Cathy Come Home* (1966), do diretor britânico Ken Loach. Pelo fato de apresentar como tema central a questão da moradia em Londres, este filme apresenta um caráter de denúncia que frequentemente leva o público a compreendê-lo como mero retrato das péssimas condições habitacionais da capital britânica nos anos sessenta. A fim de evitar tal leitura, limitada à superfície da obra, este estudo pretende, então, realizar uma análise formal capaz de dar conta da totalidade do material elaborado pelo diretor britânico, apreendendo elementos do filme que costumam passar despercebidos. Neste percurso, que atravessa o debate sobre o realismo, buscamos compreender a configuração do docudrama de Loach como parte do empenho em figurar camadas ocultas do real e suas contradições, enxergando o filme não como mera representação dos problemas sociais mais imediatos vividos pelos trabalhadores, mas, principalmente, como uma intervenção no debate público a partir de um amplo diagnóstico do período histórico e dos impasses e perspectivas da luta política da classe trabalhadora. Sob esta perspectiva, a obra extrapola os limites da denúncia social e se mostra como uma profunda reflexão sobre a precarização do trabalho, sobre a reprodução da ideologia burguesa entre os próprios trabalhadores e, finalmente, sobre o estágio da consciência de classe dos setores mais pauperizados do proletariado. Através deste amplo diagnóstico oferecido por Ken Loach, procuramos também detectar os possíveis desdobramentos de cada um desses processos. Para isto, utilizamos como principal apoio a reflexão de Raymond Williams sobre um realismo capaz de vislumbrar o futuro nos germens do presente, capturando, assim, as possibilidades de transformação do real.

Palavras-chave: Ken Loach; docudrama; BBC; realismo; cinema

Abstract

This paper aims to analyze Ken Loach's docudrama *Cathy Come Home* (1966). Since the movie presents London's housing question as its main theme, it often leads the public to understand it as a mere denouncement of the terrible housing conditions in the British capital in the 1960s. In order to avoid such limited interpretation of Loach's docudrama, this project intends to carry out an analysis that is able to understand the totality of the material elaborated by the director and apprehend elements of the film that usually go unnoticed. Throughout this paper – which permeates the debate on realism – we seek to understand the configuration of Loach's docudrama as part of the effort to make visible some hidden dimensions of reality and its contradictions, so that the film could be perceived not as a mere representation of the most immediate social problems experienced by workers, but also as an intervention in the public debate through a diagnosis of the historical period and the political impasses and struggles of the working class. From this perspective, the work goes beyond the limits of a mere denouncement and shows itself as a deep reflection on precarious work, on the reproduction of bourgeois ideology among the workers themselves and, finally, on the level of class consciousness in the most impoverished sectors of the working class. Through this broad diagnosis offered by Ken Loach, we also seek to detect the possible consequences of each of these social processes. To this end, this paper relies on Raymond Williams' reflection on realism as a method which is also capable of envisioning the seeds of the future in the present, thus capturing the possibilities of transforming reality.

Keywords: Ken Loach; docudrama; BBC; realism; cinema

Sumário

Introdução	6
Capítulo I – O realismo em <i>Cathy Come Home</i>: um diagnóstico na contramão da ideologia	9
1.1 O “polo-documentário” e o “polo-drama”	9
1.2 <i>Swinging London</i> : retrato ideológico x materialidade do real.....	19
1.3 Dialética do real e do fictício.....	33
1.4 <i>Docudrama</i> : em busca de um lar no centro do capitalismo.....	40
Capítulo II – Encenando o futuro a partir do presente: o modo subjuntivo do realismo de Ken Loach	94
2.1 Ponto de vista do narrador x ponto de vista da obra.....	94
2.2 Modo subjuntivo: o nascimento do novo.....	103
Considerações Finais	119
Referências Bibliográficas	121

Introdução

Em uma cena do documentário *O espírito de 45* (2013), do cineasta Ken Loach, um trabalhador recorda a emoção e o entusiasmo de um companheiro no momento da chegada do Partido Trabalhista inglês ao governo no período do pós-guerra: "*Finalmente, seremos donos das nossas próprias vidas! Este governo mudará as coisas.*" Além da eleição de Clement Attlee como Primeiro Ministro, os trabalhistas também conseguiram maioria absoluta no parlamento britânico, alcançando um resultado bastante surpreendente. O programa defendido pelo partido incluía um sistema de saúde público e gratuito, a construção de moradias populares, bem como a nacionalização de setores estratégicos da economia, visando a distribuição da riqueza no país – surgiam, assim, as bases daquilo que ficaria conhecido como o estado de bem-estar social britânico. Aproveitando-se do prestígio do bloco soviético, o Partido Trabalhista promete, então, uma versão própria de "*socialismo*" que, sem operar uma ruptura com o sistema capitalista vigente, poderia dar aos trabalhadores o controle sobre suas próprias vidas. Nasce, então, uma concepção ideológica de capitalismo "humanizado" que, a julgar pelo depoimento do trabalhador em *O espírito de 45* (2013), conquistava os corações e as mentes do proletariado. Esta ideia de um capitalismo "humanizado" era, é claro, herdeira de concepções reformistas desenvolvidas por teóricos e militantes que apostavam na conciliação entre as classes, abrindo mão do horizonte socialista. Gestado por teóricos revisionistas desde a II Internacional, o reformismo ganhou ainda mais força nos partidos social-democratas europeus a partir do século XX, expandindo seu raio de influência e chegando até mesmo a pautar a linha política de alguns partidos comunistas. Como parte desta tradição, o Partido Trabalhista Inglês se torna a força hegemônica no interior do campo político da esquerda britânica, permanecendo nesta posição até os dias de hoje.

Em 1966, quando a obra *Cathy Come Home* é exibida no programa *The Wednesday Play*, da BBC, o país vivia mais uma de suas tentativas de um capitalismo "humanizado" através do estado de bem-estar social. Eleito primeiro ministro em 1964, depois de trezes anos vividos sob o conservadorismo dos *tories*, o líder trabalhista Harold Wilson promovia o ideal de uma "sociedade sem classes", aproveitando o boom

econômico que caracterizou o período. Às conquistas sociais do período do pós-guerra somava-se agora a ideologia de uma nova Grã-Bretanha, moderna, sem classes sociais, avessa ao conservadorismo e repleta do espírito “rebelde” e alegre da juventude – imagem sustentada, em grande medida, pela expansão das formas de lazer e entretenimento da indústria cultural. Na contramão deste clima de otimismo e euforia, Loach apresentava ao espectador da emissora pública as feridas abertas da capital britânica, que apontavam para o fracasso do estado de bem-estar social: precarização do trabalho, moradias superlotadas, falta de moradia, desemprego, subemprego, miséria etc. Através da história de um casal de jovens em busca de moradia no interior do sistema de bem-estar social, o diretor britânico oferece um diagnóstico dos grandes centros urbanos e da realidade vivida pela classe trabalhadora, compondo um quadro da materialidade do real que não apenas coloca em xeque a imagem idealizada da juventude dos anos sessenta, mas também provoca abalos na ideologia de sustentação da política social-democrata do Partido Trabalhista. Neste percurso, verifica-se a presença de tendências que apenas se tornariam dominantes nas décadas seguintes, durante o neoliberalismo, mas que já se apresentam em seu estado germinal nos anos sessenta: a flexibilização do trabalho e a ideologia liberal do “patrão de si mesmo” e da “autogestão”. A barbárie se configura, então, como realidade inerente ao capitalismo, independentemente das configurações que o estado possa assumir. Nosso estudo se concentra, então, em formular uma análise crítica a partir deste choque entre o diagnóstico exposto por *Cathy Come Home* e a ideologia, de longa data, do capitalismo “humanizado” do pós-guerra.

No primeiro capítulo, procuramos inserir a obra no debate sobre o realismo a partir de uma discussão sobre os pressupostos do gênero docudrama. Partindo da observação dos elementos que configuram a aparência da obra até alcançar seus aspectos formais estruturantes, nossa análise busca uma formulação capaz de dar conta da totalidade do material elaborado por Ken Loach, reconhecendo seu caráter de intervenção na esfera política. Assim, para além de uma denúncia dos problemas estruturais dos grandes centros urbanos, a obra busca tornar visíveis as contradições centrais de um período histórico. Sob esta perspectiva, o realismo deixa de ser visto como mero espelho da

realidade e passa a ser encarado como elaboração formal das possibilidades de luta e de organização do proletariado.

No segundo capítulo, procuramos levantar as diversas hipóteses e tendências sugeridas ao longo da obra, buscando o diálogo entre essas possibilidades de transformação histórica e o nível de consciência de classe do proletariado. Sob esta perspectiva, o diagnóstico de Loach assumiria, em diversos momentos, o caráter de prognóstico, sendo capaz de capturar o nascimento do novo no interior das contradições sociais. Trata-se, então, de ler o filme partir das ideias de Raymond Williams sobre um realismo capaz de encenar as transformações do real.

Capítulo I – O realismo em *Cathy Come Home*: um diagnóstico na contramão da ideologia

1.1 O “polo-documentário” e o “polo-drama”

Ao som de um sucesso musical da retomada do *folk* nos anos sessenta – *500 Miles*, em versão cover de Sonny e Cher – a obra *Cathy Come Home* (1966) se inicia com um primeiro plano enquadrando uma jovem loira parada à beira da estrada. Ela olha ora para a esquerda, ora para a direita, enquanto mordisca as pontas dos dedos e semicerra os olhos para enxergar melhor algo à distância (*Figuras 1 e 2*, abaixo). Seus gestos indecisos, além de evidenciarem sua desorientação no espaço, sugerem também receio e insegurança, suavizados apenas pelo ritmo *pop* ao fundo. Durante a captura de imagem, veículos vindos de ambos os lados atravessam a estrada em alta velocidade, recortando a figura da jovem como se estivessem passando por cima dela.



Figura 1



Figura 2

Em seguida, já com a personagem no interior de um veículo que parou para lhe dar carona, ouvimos ao fundo uma voz feminina que relata sua decisão de fugir do tédio de sua cidade natal. Descobrimos, então, que se trata de um *voice-over* da própria jovem que estamos acompanhando em cena, e que agora nos conta sobre o dia exato de sua partida:

CATHY: Bom, eu estava meio entediada, sabe... Não parecia ter nada para mim por lá. Você sabe como são essas cidades pequenas. *Uma* cafeteria. Num domingo, ela estava fechada. Nem falei pra eles que eu estava indo embora. Mande um cartão postal quando cheguei lá.

A letra de *500 Miles* – que evoca a imagem do jovem viajante longe de casa, sem dinheiro, mas com vergonha de voltar ao lar¹ – aliada às cenas da loira pegando carona pela estrada e o tom quase displicente do *voice-over* da personagem – que descreve sua partida como quem conta uma história casual sobre sua juventude rebelde – se combinam para construir uma imagem que abrange dois aspectos conflitantes da vida do jovem britânico migrante: de um lado, a perspectiva otimista e confiante no caminho rumo a uma vida nova, distante da monotonia da cidade natal; de outro, a hesitação e a insegurança que se experimenta em um deslocamento no interior da sociedade capitalista. Impulsionada pelas promessas sedutoras da moderna capital, a tentativa de fugir do tédio e do aborrecimento cotidiano se depara com o fantasma do retorno ao lar presente na letra da música, desembocando no medo de uma volta forçada pelas circunstâncias. No entanto, em cena, este fantasma é momentaneamente afastado pelo ritmo *pop* dançante de Sonny e Cher, que transforma o tom dolorido do *folk* original em lirismo romântico e despreocupado sobre o longo caminho pela frente – o que se confirma no fato de que ouvimos em cena somente seu descontraído refrão, num esforço de seguir viagem e pulverizar o fantasma em meio à poeira da estrada: *If you miss the train I'm on/ You will know that I am gone/ You can hear the whistle blow/ Five hundred miles*²

A inclusão deste *hit* pop norte-americano – lado B de um álbum que ficou por treze semanas nas paradas de sucesso no Reino Unido – faz pensar na invasão e assimilação da cultura de massas produzida nos Estados Unidos, o que remete imediatamente ao processo de consolidação da hegemonia norte-americana na Europa Ocidental a partir do Plano Marshall. O conjunto parece sugerir que, a esta altura, os jovens ingleses já estavam, de algum modo, vinculados aos modelos norte-americanos e, no limite, aos valores do *american way of life* – aspecto da obra que ganhará novas camadas no

¹ *Not a shirt on my back/ Not a penny to my name/ Lord, I can't go home this a way*

² Em tradução livre: “Se você perder o trem em que subi / Você saberá que eu parti/ Você pode ouvir o apito a zunir. 500 milhas.”

decorrer de nosso estudo, quando verificarmos a tentativa de emulação da vida pequeno-burguesa pelos protagonistas do filme. A imagem da jovem caindo na estrada à procura de aventuras que possam preencher o vazio de seus dias também remete aos *beatniks* estadunidenses, reforçando mais uma vez este paralelo com a cultura norte-americana. Finalmente, se levarmos em conta que *Cathy Come Home* foi transmitida no *The Wednesday Play* como parte da programação cultural da BBC; parece-nos plausível pensar este choque entre a *seriedade* dos “dramas sociais” da televisão britânica e o entretenimento lucrativo norte-americano como uma pequena provocação feita pelo diretor britânico: não há mais nenhum espaço ou reduto alheio à invasão *pop* promovida pela indústria cultural.

*

Passada a euforia do trajeto, a jovem loira logo se depara com a dura realidade de Londres, que realmente ofereceria à personagem uma vida “nova”, mas certamente pior, e muito distante das promessas de consumo e prazer do “capitalismo humanizado” do pós-guerra³. Novamente através do *voice-over*, a própria protagonista, Cathy, nos revela os primeiros choques vividos na moderna capital:

CATHY: Aquela casa lá. Isso, aquela com os degraus quebrados. Foi ali que tentei encontrar um lugar para ficar. E o cara ficava pondo a mão em mim!⁴ Afinal, onde mesmo eu consegui um quarto? Ah, sim! Logo ali! Rua Mantua. 3 libras por semana. E foi por ali que consegui meu primeiro trabalho. Frentista. Uma loucura!

Enquanto Cathy relata sua experiência de “vida nova”, vemos em cena algumas imagens do cotidiano londrino capturadas nas próprias calçadas da capital: uma senhora de lenço atravessando a rua, um idoso de terno, vizinhos conversando etc (*Figuras 3 e 4*, abaixo). As imagens levemente trêmulas deixam ver o próprio movimento do operador de câmera para a captação de momentos retirados do cotidiano tal qual ele se mostra no instante da filmagem. Também podemos ouvir os sons do ambiente ao redor em sincronia com a imagem – dinâmica de gravação que exigiu a utilização de uma tecnologia

³ Vamos nos deter na caracterização e análise deste período ao longo de nossa análise. Por ora, basta destacar que durante a década de sessenta, nos países do centro do capitalismo, viveu-se um período de conquistas sociais a partir de um Estado de bem-estar social – concessão feita pelas classes dominantes apavoradas com o crescimento do prestígio do bloco soviético desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

⁴ No roteiro original de Jeremy Sandford, este trecho é ainda mais explícito: “*E o cara praticamente tentou me estuprar!*” (SANDFORD, 2011, não paginado)

inovadora naquele período: a câmera de mão 16 mm⁵. A captação dessas cenas ocorre como uma filmagem sem atores, sem ensaio prévio, e sem atuação propriamente dita, dando a *aparência* de algo transmitido sem mediações, como um fragmento do “real” que invadiria a narrativa da protagonista – embora, é claro, esta impressão de “real” seja meramente ilusória, já que depende necessariamente de um trabalho de *construção* e *criação* a partir de edição, seleção, recortes, perspectivas etc.



Figura 3



Figura 4

A partir da observação desta irrupção do “real” em meio à história da personagem que acompanhamos, podemos facilmente vislumbrar algumas das características da obra que fizeram com que ela fosse classificada como pertencente ao gênero docudrama – uma “fusão” de documentário e drama, por assim dizer. Porém, a fim de evitar possíveis simplificações decorrentes do ato de categorizar um trabalho a partir de um gênero considerado *a priori* – e que em si mesmo não contribui em nada para a análise crítica – é importante nos determos um pouco mais nas cenas descritas acima, de tal modo que possamos empreender uma investigação dos pressupostos da obra de Loach e dos pressupostos daquilo que se entende por “docudrama”. Assim, nosso estudo começa por

⁵ Falando a respeito de *Up The Junction* (1965), outro filme de Ken Loach, Cecília Mello nos traz alguns elementos que também servem para pensar *Cathy Come Home*: “Sua quebra com a teatralidade teve imenso apoio na tecnologia 16mm, que permitiu não apenas a gravação local com sincronia sonora, como também a edição pós-filmagem, subvertendo os limites do estúdio eletrônico e da transmissão ao vivo” (tradução nossa). Para mais detalhes sobre o processo, ver MELLO, Cecília. 'Up the Junction: Ken Loach and TV Realism'. In: Lúcia Nagib, Cecília Mello. (Org.). *Realism and the Audiovisual Media*. 1ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, v., p. 175-190.

destrinchar os polos deste gênero, desvendando o que seria o “documentário” e o “drama” presentes nesta “mistura” realizada pelo diretor britânico.

*

As primeiras cenas de *Cathy Come Home* trazem alguns elementos interessantes para a caracterização dos polos mencionados. É certo que uma compreensão aprofundada de cada um deles só pode se dar a partir do próprio desenvolvimento da análise, mas podemos desde já destrinchar alguns dos aspectos observados a fim de retê-los como uma primeira camada de cada polo.

Primeiro, para tratar da cena do cotidiano londrino descrita acima, podemos recordar a caracterização do documentário feita por Raymond Williams, que o define como categoria intermediária entre o filme com propósito artístico e o uso mais ordinário para mero registro dos acontecimentos (como nas gravações de eventos públicos, de experimentos científicos, etc):

Há uma categoria intermediária, o documentário, que às vezes é apenas um registro, e, outras vezes, um trabalho criativo que emprega convenções específicas (o uso de localizações e operações reais; de pessoas em vez de atores; de uma seleção a partir de uma problemática social, de um processo social ou assunto semelhante, em vez de uma “história” no senso comum do termo). Documentário, como termo, abrange tanto o simples registro, ou aquela convenção especial, ou uma mistura de ambos. (WILLIAMS, 1954, pág. 9, tradução nossa)

Ora, como vimos antes, a cena que apresenta o cotidiano londrino faz uso dos mesmos recursos listados por Williams como convenções do documentário: o uso de não-atores e a filmagem nas ruas e calçadas do próprio espaço social (ao invés da utilização de cenários ou estúdios de gravação). De modo geral, a seleção destes recursos pelo documentário não ocorre a partir de uma “história” no sentido mais comum do termo, como no caso, por exemplo, de um filme pautado por escolhas e convenções dramáticas. Porém, antes de concluir o raciocínio com esta definição geral, Williams chama a atenção para a possibilidade de combinação dessas convenções com uma “história”, destacando este papel de “categoria intermediária” do documentário:

Em alguns exemplos, o documentário se desloca para algo que costuma se dar como uso principal do filme: o “filme com história” [*story film*] ou longa-metragem [*feature-film*], reconhecidos como “drama” por conta dos seus elementos de performance e imitação. (WILLIAMS, 1954, idem, tradução nossa)

O crítico inglês aponta para o uso combinado do documentário e do “filme com história”, isto é, aquele realizado a partir de um enredo e encenado através da performance e da imitação – o que costuma envolver o uso de atores *representando personagens*. Ora, dados os elementos que vimos até agora, este parece ser justamente o caso de *Cathy Come Come*, que já em seu início alia convenções do documentário com um enredo fictício – sendo este último, é claro, a história da protagonista do filme, contada a partir do *voice-over* e representada através de técnicas de atuação, como na primeira cena, na qual vemos uma atriz representando uma personagem, Cathy, em busca de uma carona na beira da estrada.

Aqui, portanto, nos deparamos com um primeiro aspecto do filme que costuma causar certo estranhamento em relação aos gêneros mais convencionais: se, por um lado, a cena do cotidiano londrino mostra pessoas no seu dia-a-dia, ou seja, não-atores vivendo suas próprias vidas⁶, e que acabam por fazer parte da história de Cathy sem se dar conta do fato (já que esta combinação ocorre apenas posteriormente, na edição das imagens); por outro lado, acompanhamos também uma personagem representando uma história, o que implica enredo e uma atriz que executa um papel a partir de uma técnica de performance e de imitação. Identificamos, portanto, um contraste nesta mistura entre a representação mimética de personagens feita por atores e a breve *aparição*, por assim dizer, de não-atores – no limite, “*não-personagens*” – durante a história. Esta característica, bastante presente no docudrama, suscitou diversas polêmicas a respeito da veracidade do que se vê em cena, e, conseqüentemente, colocou o gênero em contato direto com o jornalismo. Por ora, não pretendemos adentrar tal debate, mas deixamos registrado este aspecto do docudrama a fim de retomá-lo mais adiante em nosso estudo.

⁶ É certo que ao longo da obra vemos alguns exemplos de “não-atores” – isto é, pessoas que não tem a atuação como sua profissão – de fato representando determinadas personagens e *atuando* em cena; desse modo, o que queremos destacar na cena do cotidiano londrino em questão (e que também ocorre em outros momentos do filme) é que, ao contrário dos casos em que vemos propriamente uma *atuação* de pessoas que não são atores profissionais, os não-atores da cena do cotidiano não estão sequer atuando, nem executando uma representação mimética, mas apenas sendo “captados” pela câmera (talvez até mesmo sem terem conhecimento de que estão sendo filmados). Neste sentido, estes últimos são *não-atores* no sentido pleno da expressão, ao contrário dos primeiros, que só são “não-atores” no sentido de não serem atores *profissionais*.

Na citação de Williams que fizemos acima, vimos que o crítico britânico associa os elementos de performance e imitação do “*story film*” e do “*feature film*” ao *drama*. É certo que, aqui, Williams não utiliza o conceito de drama de modo muito preciso, como no clássico estudo de Peter Szondi sobre o teatro burguês nascido no século XVIII⁷. A primeira coisa a se destacar é que o crítico britânico parece utilizar o termo “drama” em um sentido mais abrangente e genérico, englobando formas diversas que possuem em comum o fato de envolverem a encenação mimética a partir de um texto – seja este uma peça ou um roteiro. O termo ‘drama’ remete, é claro, ao termo, também genérico, *dramaturgia*, que passou a englobar toda forma de representação teatral. Isto parece derivar, é claro, do fato de que o drama burguês, enquanto forma artística predominante da sociedade capitalista moderna, se apresenta como um universal, passando a nomear qualquer forma de encenação. Assim, na citação de Williams que fizemos, o crítico se refere ao que comumente – isto é, no senso comum – se entende como “drama”, a saber: qualquer encenação mimética de uma narrativa ou de uma história ficcional. É claro que entender “drama” desta maneira não traz nenhum avanço para a nossa análise de *Cathy Come Home*, mas ressaltamos este elemento apenas a fim de destacar um modo bastante comum de se compreender o lado “drama” do *docudrama*: segundo uma classificação mais vulgar, este polo englobaria os componentes da encenação que compõem o gênero, como as atuações dos atores, a história que é encenada etc – elementos que se diferenciam, portanto, das convenções do “polo-documentário”: os não-atores, os espaços físicos “reais” da vida cotidiana e, como veremos mais adiante, os *voice-over* que apresentam vozes “de fora” da história (como o narrador e os depoimentos dos moradores da capital).

Ainda dentro desta classificação genérica que esboçamos acima, há também que se considerar o que se concebia enquanto “drama” no período histórico em que surge o gênero docudrama. Até meados dos anos cinquenta e sessenta, as peças televisivas veiculadas pela BBC estavam inseridas numa tradição de teatralidade, o que significava

⁷ SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno, Luiz Sérgio Rêpa (tradução), São Paulo, Cosac e Naify Edições, 2003.

que a grande maioria delas era transmitida ao vivo na forma de uma peça de teatro.⁸ Vinculado à tradição teatral, acabou por se adotar o termo também para a produção televisiva: o “drama” passava a englobar, então, as encenações artísticas que constavam na programação. Como parte de um movimento que buscava romper com os limites da teatralidade, buscando uma linguagem propriamente televisiva e à altura dos recursos técnicos desse meio, artistas como Ken Loach foram enquadrados na categoria do docudrama, já que extrapolavam o espaço do estúdio e, segundo o olhar mais convencional, misturavam técnicas de documentário com encenações de histórias fictícias.

Poderíamos, então, momentaneamente isolar o “polo-drama” a fim de caracterizá-lo em sua aparência mais imediata: por enquanto, trata-se de “drama” somente enquanto encenação mimética da fábula desta jovem britânica que decide se mudar para Londres. Todavia, esta caracterização parece insuficiente até mesmo para um primeiro olhar, não por estar limitada à superfície das cenas iniciais do filme, mas justamente por não dar conta sequer desta aparência, já que não leva em consideração a combinação que logo de cara se apresenta ao espectador: se pensarmos no “trecho-documentário” dos não-atores como uma *representação mimética* do cotidiano com o qual a protagonista da história se depara ao chegar na capital, então seria necessário considerar esse “documentário” como parte indissociável do próprio “drama” que acompanhamos. Além disso, pouco antes das cenas do “real” envolvendo os não-atores, vemos imagens das ruas de Londres gravadas *a partir* de um ponto de vista localizado *no interior* do veículo que dá carona para Cathy, configurando um ponto de vista que captura o espaço “real” (próprio das convenções do “documentário”) *a partir* da perspectiva de Cathy no interior do carro (ver *Figura 5*, abaixo). Há, portanto, frequentemente, uma mistura entre “documentário” e “drama” que torna inviável a distinção entre os elementos da cada polo. Constatando, assim, a impossibilidade de uma análise unilateral, resta passarmos à análise combinada dos elementos apresentados. Mas não só isso: é preciso *qualificar* a própria relação, a fim de responder questões que nos ajudem numa real compreensão da obra: o que resulta deste cruzamento entre o “documentário” e o “drama”? Nela

⁸ Para mais detalhes sobre este período histórico da emissora pública, ver CAUGHIE, John. *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

encontramos uma relação de conflito ou de complementaridade entre os pares? Para responder tais perguntas, retomemos as mesmas cenas com mais atenção, atentando agora para o diálogo entre a “cena-documentário” com os não-atores e a narrativa da história da personagem.



Figura 5

As imagens do cotidiano londrino – vizinhos conversando, um idoso de terno, uma senhora atravessando a rua, fachadas de prédios etc. – não parecem ilustrar nem corresponder imediatamente ao que é dito pelo *voice-over* de Cathy. A personagem menciona e aponta para a primeira rua onde morou como se o espectador estivesse vendo-a em cena (*Figura 6*, à esquerda, abaixo); além disso, ela destaca seu primeiro emprego num posto de gasolina, mas, novamente, os elementos que vemos em cena parecem não ter nenhuma relação com o *voice-over* da protagonista (ver *Figura 7*, à direita, abaixo). Neste sentido, o conteúdo das imagens captadas com as convenções do documentário parece entrar como *intruso* no interior da narrativa, causando à primeira vista um choque entre a história contada pela personagem e a aparência de um “documentário”.



Figura 6



Figura 7

(“Oh, yeah. Down there. Mantua Street. 3£ a week.”) (“That’s where I got my first job. Petrol pump girl. Mad.”)

A respeito deste contraste em *Cathy Come Home*, John Corner afirma que essas imagens são “condensadas em uma representação de um ambiente social no qual o espaço e o lugar são observados pela câmera como significativos independentemente de qualquer linha narrativa.”⁹ Ao mesmo tempo, é possível encarar os componentes dessas imagens como parte da linha narrativa – por exemplo, como representação da chegada de Cathy na capital. Ora, se, por um lado, o “trecho-documentário” apresenta um choque entre o que é dito pelo *voice-over* e o que é mostrado pela imagem, e, por outro lado, também *representa* o cotidiano encontrado por Cathy em sua chegada; resta-nos encará-lo como um elemento que *reafirma* a narrativa da protagonista e, ao mesmo tempo, *nega* o conteúdo desta narrativa, preservando sua própria autonomia enquanto “algo diverso”.

Para tornar mais nítida a relação que elaboramos acima, podemos formular a seguinte pergunta: a inserção deste “trecho-documentário” serve apenas como ilustração do que já está dado pela narrativa da trajetória individual de Cathy feita pelo *voice-over* e encenada por uma atriz; ou, pelo contrário, seria a inserção de um outro ponto de vista, para além do da personagem? Ora, se a primeira hipótese fosse a correta, teríamos, então, apenas a inserção da “cena-documentário” como forma de garantir a autenticidade da narrativa que acompanhamos ao longo da obra¹⁰, já que se trataria somente da

⁹ Corner, citado em LEIGH, Jacob. *The Cinema of Ken Loach: Art in the Service of the People*. Wallflower Press, London, 2002, pág. 43 (em tradução livre)

¹⁰ Ponto de vista defendido anteriormente por Deborah Knight em seu ensaio sobre a obra de Ken Loach. Ver Debora Knight, “Naturalism, narration and critical perspective: Ken Loach and the experimental method”

inclusão do elemento factual como “pano de fundo” para o “drama” encenado e narrado pela atriz que interpreta a protagonista. Neste caso, os polos seriam, de algum modo, equivalentes: o “*polo-documentário*” funcionaria como mera reafirmação do “*polo-drama*” (e vice-versa). Porém, como vimos logo acima, o “trecho-documentário” afirma sua autonomia ao apresentar em cena um conteúdo que não condiz diretamente com o conteúdo do *voice-over* da protagonista; em outras palavras, é como se este trecho funcionasse como “algo diverso” – seja este um comentário, um questionamento, uma negação etc – *em relação* ao que Cathy apresenta. Assim, uma investigação adequada desta mistura parece apontar para a necessidade de análise dos polos enquanto elementos distintos (ainda que combinados) e com autonomia *relativa*. Poderíamos, então, encarar cada polo como um ponto de vista particular em relação ao polo oposto, de tal maneira que se torne possível uma avaliação das funções específicas cumpridas por cada um deles. Com esta perspectiva em mente, podemos finalmente voltar à história de Cathy, que dá agora seus primeiros passos na capital britânica.

1.2 *Swinging London*: retrato ideológico x materialidade do real

As imagens do cotidiano londrino que vimos anteriormente permanecem se alternando em cena até o surgimento da voz de Reg, trabalhador do setor de transportes e futuro marido de Cathy, o qual ouvimos contando uma anedota para a companheira. A mesma câmera dinâmica de antes, que registrava as imagens da “cena-documentário”, agora acompanha o casal naquilo que parece ser um de seus primeiros passeios juntos, sugerindo, assim, a interpenetração dos dois polos do gênero – como se o casal “fictício” se somasse ao cotidiano “real” captado anteriormente, transformando-os em cidadãos londrinos que acompanhamos em seu dia-a-dia.

A cena do passeio do casal é interrompida pela imagem de um lago refletindo os galhos de uma árvore, acompanhada de outro sucesso dos anos 60: *Stand by Me*, de Ben E. King. Em seguida, vemos o primeiro beijo de Cathy e Reg a partir de um registro de câmera que opera como se estivesse flagrando algo que não era pra ser visto; o fato

IN MCKNIGHT, George. Agent of challenge and defiance: The films of Ken Loach. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997, pp 60-81.

de o casal estar mais ou menos oculto sob as folhas da árvore refletida no lago e a distância entre a margem em que está o *cameraman* e aquela em que está o casal reforçam a sensação de momento íntimo captado sem que os “flagrados” estejam conscientes (ver *figuras 8 e 9*, abaixo). Este registro, assim como aquele que capta o cotidiano londrino, repõe a dimensão do documentário que perpassa a obra, revelando a presença de um olhar que constantemente se denuncia, ao contrário da transparência do olhar convencional, que busca sempre “sumir” de cena. Assim, o procedimento técnico que, na cena anterior, captava o cotidiano londrino como “documentário”, agora se mostra claramente parte da própria narrativa, sendo parte fundamental de uma construção feita a partir da visão de um *terceiro* que, ao flagrar o casal, acusa também sua própria presença – assim como a imagem trêmula da sequência anterior denunciava o procedimento manual do *cameraman*. Para além desta observação, vejamos como este dado se comporta em conjunto com a música e os cortes que também compõem a cena.



Figura 8



Figura 9

Para além da dimensão romântica presente em seus versos, a música *Stand by Me*, de Ben E. King, retoma o clima jovem que abriu o filme com *500 miles*, de Sonny e Cher. E assim como na cena de abertura, também aqui a música sofre uma interferência externa que a torna *estranha* ou incompatível com o espírito despreocupado da juventude representada: se, na cena de abertura, a euforia e o som dançante de Sonny e Cher são rompidos pela imagem da realidade nua e crua da capital britânica; aqui, a música romântica vai sofrer um corte inesperado que, por extensão, acaba por “cortar o clima” do casal. Desse modo, a cena repõe a função convencional da música romântica

enquanto mera ambientação de cena amorosa, mas de tal maneira que sua interrupção repentina acaba por resultar no oposto do que se espera: ao invés de uma saída lenta e suave a partir de um *fade-out*, que acompanharia o próprio beijo lento do casal, a música se encerra com um corte seco e imprevisto que parece comentar o momento romântico como sendo passageiro ou banal, sugerindo, por antecipação, o próprio término do relacionamento. É como se o momento fosse apresentado por aquele *olhar terceiro* como uma mera informação que o espectador deve ter em conta para que a história siga em frente, como um *fato* flagrado pela câmera, e não uma “experiência” a ser vivida junto com o casal (como se daria numa cena romântica convencional). Assim, ao contrário da mera reafirmação do conteúdo romântico, o corte da música (e da cena) funciona como elemento externo que esboça um tipo de *comentário* em relação ao que vemos, trazendo *algo diverso* para a leitura do espectador – o que confirma nossa observação anterior a respeito da autonomia relativa dos elementos contidos nesta obra de Loach. No decorrer de nosso estudo, veremos este *proto-comentário* se transformar de fato em distanciamento crítico em relação ao que é visto – característica esta que se mostrará também parte indissociável da relação entre os polos do gênero.

*

As cenas seguintes dão continuidade à história do casal de namorados até alcançar a cena em que Reg leva Cathy para observar o espaço urbano a partir de algum ponto no topo da cidade – momento que se mostrará como a consolidação plena da relação. Vejamos.

Ao atingir o topo do local depois de alguma hesitação em algumas partes do percurso, Cathy se dirige a Reg afirmando não se sentir corajosa, e deixando em aberto o motivo de seu medo ou falta de segurança. Se levarmos em conta o contexto no qual se dá a afirmação da personagem, é possível perceber que aqui se instaura um sentido subliminar para o medo de Cathy que faz pensar sobre a materialidade presente nesta relação amorosa entre os protagonistas. Num primeiro momento, a falta de coragem confessada pela personagem parece se referir ao “medo” demonstrado durante a subida (“medo” este que, a julgar pela própria cena anterior, se assemelhava muito mais a uma *performance* de “donzela em perigo” para cativar o companheiro do que a um real medo de altura); em seguida, o desdobrar da conversa (e o tom mais sério adotado pela

personagem) deixa subentendido que, na verdade, seu medo se dá em relação a sua própria vida atual em Londres, já que ela reforça sua insegurança justamente após o namorado falar em “viver o presente”¹¹: *“Eu estava com medo, Reg. Eu estava, de verdade. Eu não tenho muita coragem.”*. Neste sentido, Cathy parece insistir em suas inseguranças mesmo quando o “perigo da altura” já passou, como se estivesse pedindo pelo amparo do companheiro. Ora, se o “medo de altura” pareceu mais performado do que real e se o perigo já ficou para trás, por que a personagem insiste na sua “falta de coragem”? Levando em conta sua condição absolutamente instável de mulher migrante e pobre na capital, torna-se palpável que o medo da personagem deriva de sua própria situação social, absolutamente incerta quando comparada com a do empregado Reg. Sob esta perspectiva, Cathy parece recusar a atitude despreocupada do companheiro, ressaltando seu desconforto com a filosofia de “viver o momento” seguida pelo namorado – o que, por extensão, acaba por sugerir seu incômodo com a possibilidade de um relacionamento incerto assim como sua vida na capital. Não à toa, Reg propõe casamento logo em seguida, evidenciando que captou o sentido nas entrelinhas: *“Eu reconheço que agora somos só nós dois, certo? [...] Que tal alguns filhos, Cathy?”*

A despreocupação de Reg – também presente em outras cenas do filme – parece derivar não apenas de sua personalidade, mas de uma condição de vida um tanto mais estável do que a de Cathy: em uma cena anterior, ainda no início da relação, após ouvir a namorada falar em economizar dinheiro, Reg recusa a moderação e preocupação da companheira, mostrando-se bastante tranquilo com seu salário e chegando até mesmo a brincar com a possibilidade de comprar um carro de luxo: *“Nós teremos um E-Type. Bom, por que não? Com o dinheiro que estou ganhando!”*. Ora, embora ambos sejam parte da classe trabalhadora, o emprego de Reg – do qual ele mesmo se gaba – parece fornecer algum conforto ou garantia que a migrante Cathy está longe de ter, o que em grande parte explicaria atitudes tão díspares em relação à vida. Assim, um diálogo construído a partir de uma afirmação aparentemente banal sobre medo de altura acaba

¹¹ O medo em relação ao seu futuro na capital se torna ainda mais evidente se pensarmos no comentário da protagonista sobre a podridão do local, que parece se estender para Londres inteira, quando o próprio Reg discorre sobre a decadência da cidade vista do topo: *“Está podre, não está? Todo esse lugar vai vir abaixo em breve!”*

por evidenciar as consequências da materialidade do real numa relação amorosa, revelando também os condicionamentos sociais de alguns comportamentos típicos.

O medo de Cathy remete, portanto, ao fantasma do retorno forçado ao lar – presente na letra de *500 miles* – que mencionamos no início de nossa análise. Se ele antes assumia a forma do incerto e do desconhecido, ele agora se mostra como sentimento fixo e inescapável da “vida nova” de nossa protagonista: não se tratava de uma instabilidade inicial e temporária, que se resolveria rapidamente conforme a adaptação da personagem na cidade; trata-se de uma condição permanente do migrante pobre no interior do sistema capitalista.

O espectro que assombra nossa protagonista só é afastado pela promessa de alívio e conforto do despreocupado Reg. Ainda dentro daquele jogo de duplo sentido em relação ao medo (medo de altura e medo da vida instável na capital), o parceiro da protagonista se mostra o porto seguro em ambos: da mesma forma que a “donzela em apuros” só ganha coragem para subir as escadas quando o “herói” puxa-a em sua direção, trazendo-a para a proteção de seu colo (ver *figuras 10 e 11*, abaixo); nossa protagonista só ganha coragem em relação ao futuro quando Reg novamente segura-a pelas mãos (*figura 12*) – desta vez para um indireto pedido de casamento, feito não pelo “herói” performado, mas pelo futuro marido. Assim, se nas primeiras cenas da obra o fantasma era pulverizado em meio à euforia da estrada rumo à “vida nova” na capital; aqui, a promessa de estabilidade feita pelo noivo reativa a esperança inicial e dissipa novamente o espectro – ainda que apenas momentaneamente.



Figura 10



Figura 11



Figura 12

*

Na festa de casamento de Reg e Cathy, vemos o primeiro contando mais uma de suas histórias para um grupo em torno do casal. Novamente, a obra destaca o bom humor de Reg e, em seguida, mostra de onde ele provavelmente herdou a característica: vemos o avô do rapaz contando uma história para Cathy sobre ter sido o compositor de uma música famosa e nunca ter recebido os créditos por ela. Ainda entre os familiares de Reg, conhecemos também sua mãe, a senhora Ward, que pergunta à Cathy o que ela achava de morar no campo – a resposta é a mesma de seu *voice-over* no início do filme: *“Ah, não! Era horrível. Não tinha nada para mim!”*

Após um corte, a cena seguinte, em primeiríssimo plano, mostra o avô com o olhar assustado e fixo em direção à câmera (*Figura 13*). O *close-up* vai se desfazendo, e, conforme a imagem recua, ouvimos uma mulher falando de um problema de incontinência, confirmado pela senhora Ward, mãe de Reg. A mulher ainda pergunta a esta última se o avô está com algum problema de memória e a senhora Ward insinua que também existe algo relacionado a isso, pedindo confirmação ao pai, que, ainda com o olhar fixo no mesmo ponto, dá uma resposta evasiva, aparentemente discordando da suposição de que ele tivesse algum problema desse tipo. Após mais algumas perguntas, que deixam claro se tratar de uma avaliação para internação em algum asilo, o avô de Reg diz que discorda da decisão, mas é interrompido pela filha antes de terminar sua fala: *“Além disso, tem o fato de que nós precisamos do espaço. Temos dois rapazes, sabe... Eles estão voltando do exército. Então, não podemos mantê-lo. E o conselho diz que está superlotado!”*. A interrupção da filha deixa transparecer, então, que a decisão

de deixar o pai em um asilo não se deve a um cuidado necessário com ele, deixando em aberto a verdadeira causa: a volta dos que estão no exército, as regras impostas pelo conselho sanitário ou algum outro motivo que não quis revelar. A cena se encerra com o mesmo *close-up* do início, revelando o rosto em lágrimas do avô, enquanto a representante do asilo discorre sobre as “facilidades”, “comodidades” e tudo o que ele teria disponível na casa para a qual seria mandado (*Figura 14*).



Figura 13



Figura 14

Neste ponto da obra, o espectador se depara pela primeira vez com aquilo que se constituirá como tema central de *Cathy Come Home*, em torno do qual se desdobrará a “vida nova” de nossa protagonista: o problema da moradia na cidade de Londres nos anos sessenta. Interessante notar que, logo na primeira vez em que é mencionado na obra, este problema já é apresentado a partir de sua vinculação com a questão das diferentes gerações: aqui, como vimos, a velhice (representada pelo pai da senhora Ward) é descartada em prol daqueles que são mais novos (os dois que voltariam do exército; ou Cathy e Reg, que de fato vão ocupar o lugar do avô no cortiço). Como veremos, este primeiro momento trágico, presente na expulsão do mais velho em “benefício” dos mais novos, se repetirá uma segunda vez na história, mas desta vez como farsa: em nome da “segurança” e da “saúde” de seus próprios filhos, também Reg e Cathy serão continuamente expulsos de suas casas e abrigos pelo aparato estatal. Assim, se na cena que acompanhamos anteriormente a geração dos mais velhos é descartada em prol dos *baby boomers*; o desdobramento da obra mostrará que nem mesmo estes

últimos serão beneficiados pelo processo: sempre em nome dos (ainda) mais jovens, também a juventude do pós-guerra será descartada, completando o ciclo de expulsão e abandono em prol da única geração que, de fato, interessa ao poder do estado: a geração de capital (e sua repartição entre os capitalistas)¹².

De qualquer modo, até este momento do filme, o ciclo ainda não se completou, e a juventude aparece em seu momento de positivação e valorização pelo mesmo sistema que a enviou para a guerra: os mais velhos devem “naturalmente” sair e se sacrificar pelos belos e saudáveis construtores do futuro. A única coisa que este sistema não revela é justamente ao que serve esta imagem: uma juventude bela e saudável que *não* está destinada a construir o futuro, mas somente a produzir e reproduzir as velhas condições do capitalismo, a partir da venda de sua força de trabalho e da compra de mercadorias. Ora, dentro desta lógica produzida pela cena (e pelas outras que já analisamos) *Cathy Come Home* parece mergulhar em uma caracterização e investigação a respeito da juventude britânica nos anos sessenta, que ficou conhecida como a geração dos *Swinging Sixties*.¹³

Sem ter vivido os horrores de uma guerra mundial e agraciados pelo boom econômico e pelo aumento da renda nos anos sessenta, *baby boomers* (como Cathy e Reg) foram rapidamente fisgados pelas promessas de mudança e pelo otimismo do “capitalismo humanizado” do pós-guerra. Como vimos, a sequência inicial do filme de Loach já destaca alguns traços derivados deste clima de euforia, que se reflete na esperançosa busca de nossa protagonista por uma “vida nova” na capital. Além disso, podemos destacar como este clima histórico começa a ganhar concretude a partir dos sonhos de consumo e de realização individual do casal que a protagoniza, somando camadas ao longo do enredo: no curto período em que se instalam num bairro de classe-média, Cathy revela sentir que o local tinha até um *cheiro diferente* e os vizinhos eram finos e elegantes; enquanto Reg, empolgado com seu emprego de motorista, fala em

¹² Como veremos no decorrer de nossa análise, o despejo de Cathy e Reg (e dos moradores dos grandes centros urbanos) pelo aparato estatal está intimamente ligado aos interesses financeiros de companhias e investidores – diretamente relacionado, portanto, com a distribuição da mais-valia produzida pelos trabalhadores no interior da sociedade capitalista.

¹³ O termo remete ao balanço e movimento das danças e festas que embalaram os anos sessenta, ressaltando, assim, a alegria contagiante que supostamente caracterizava o período.

comprar um *E-Type* – modelo de carro que virou desejo de consumo e ícone dos *Swinging Sixties*. Para completar, como também vimos anteriormente, tal retrato é emoldurado pelos sucessos da indústria fonográfica (principal responsável pela consolidação da imagem que se vendeu desta geração): além de Sonny e Cher, também ouvimos em cena The Hoolies e Ben E. King.

Todo este cenário de mudança e de novos tempos não ficaria completo se deixássemos de lado sua consequência política mais imediata: a eleição de Harold Wilson, do Partido Trabalhista, como Primeiro Ministro, cargo até aquele momento ocupado há treze anos pelo Partido Conservador. Neste ponto de nossa análise, façamos uma breve digressão a fim de reter alguns dos elementos que levantamos até agora e inseri-los em seu contexto histórico, de tal modo que possamos compreender melhor o retrato ideológico desta geração e o modo como Loach desloca o ponto de vista e nos faz repensá-la a partir da materialidade do real.

*

Após o duro revés sofrido pelo imperialismo britânico em 1956 na Crise de Suez – evento que se inicia com a invasão do Egito promovida pelas tropas israelitas, britânicas e francesas, e se encerra com uma vitória da luta anticolonial egípcia a partir da nacionalização do canal de Suez, anteriormente controlado pelos britânicos para sua expansão comercial e interesses estratégicos¹⁴ – o debate público na Grã-Bretanha se concentrou em discussões sobre a “crise do Império” – obviamente, sem mencionar o imperialismo¹⁵ – e a decadência da vida nacional, sugerindo que os próximos anos seriam

¹⁴ Ao contextualizar determinado período da trajetória do Theatre Workshop, de Joan Littlewood, Robert Leach nos fala, inclusive, do apoio dado pelo Partido Trabalhista ao conservador Anthony Eden quando este protestou contra a nacionalização do canal de Suez. O Primeiro Ministro Eden foi responsável pelos acordos secretos com a França e com Israel, dando carta branca para o ataque ao Egito. O apoio do Partido Trabalhista aos protestos de Eden contra a nacionalização do canal de Suez se configura como mais um episódio do alinhamento de longa data da social-democracia com o imperialismo praticado pelas classes dominantes de seus países contra o Terceiro Mundo: “Temendo a perda de contato com o império – ou *commonwealth* – a leste de Suez, e sabendo quanto do petróleo do mundo ocidental passava pelo canal, o primeiro-ministro, Anthony Eden, apoiado inicialmente pelo Partido Trabalhista, protestou energicamente, mas aparentemente em vão.” (LEACH, Robert, 2006, pág. 136, tradução nossa)

¹⁵ Enquanto uma fase no desenvolvimento do capitalismo, o imperialismo tem cinco traços fundamentais, assim resumidos por Luís Fernandes: “1. a concentração da produção e do capital levada a um grau tão elevado de desenvolvimento que criou os monopólios, os quais passam a desempenhar um papel decisivo na vida econômica; 2. a fusão do capital bancário com o capital industrial, e a criação, baseada nesse capital financeiro, da oligarquia financeira; 3. a exportação de capitais, diferentemente da exportação de mercadorias, adquire uma importância especialmente grande; 4. a formação de associações internacionais

marcados pela austeridade.¹⁶ No entanto, as previsões se mostraram incorretas, e os anos posteriores foram agraciados por um boom econômico caracterizado pelo aumento da renda e do consumo médio, formando as bases daquilo que ficou conhecido como a era em que as coisas “nunca foram tão boas”, nas palavras do Primeiro Ministro Harold Macmillan, do Partido Conservador. Dentro deste contexto, nasceria a imagem de uma capital alegre e dançante, a *Swinging London*, impulsionada pela representação, sobretudo comercial, de uma juventude rebelde e moderna – representação esta que deriva, em grande parte, das novas formas de lazer e entretenimento promovidas pela indústria cultural.

Os estrategistas do Partido Trabalhista elaboram, então, uma campanha que se alimenta diretamente deste clima de euforia jovem e de transformações sociais e culturais, promovendo Harold Wilson como um “rebelde com gostos claramente populares” (SANDBROOK, 2006)¹⁷ e como alguém que representaria o ideal de uma “sociedade sem classes” – imagem esta que o próprio Wilson buscava conservar a partir da narrativa de si mesmo como menino de origem humilde que ascende socialmente e, por isso, não seria pertencente a nenhuma classe. Finalmente, apresentando-se como o representante de uma nova Grã-Bretanha, moderna, sem classes sociais, e avessa ao conservadorismo dos Tories, Wilson se elege Primeiro Ministro em 1964, prometendo aos jovens a década do *Swinging Labour*¹⁸.

O deslocamento esperançoso e otimista de Cathy para Londres, em busca de uma vida nova, parece coincidir com esta imagem eufórica das promessas do estado de bem-estar social dos anos sessenta. Neste sentido, o desejo da personagem parece em grande parte orientado pela propaganda política do Partido Trabalhista e pela ideologia que se difundiu a partir dos aparelhos hegemônicos da indústria cultural no pós-guerra.

monopolistas de capitalistas, que partilham o mundo entre si; 5. o termo da partilha territorial do mundo entre as potências capitalistas mais importantes.”. Para mais detalhes, ver FERNANDES, Luis. A gênese da teoria do imperialismo. Princípios nº 16, pp. 16-23, dez,1988.

¹⁶ SANDBROOK, Dominic. *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. London: Little, Brown Book Group, 2006.

¹⁷ SANDBROOK, Dominic. *Op. cit.*, pp.5-6.

¹⁸ Mistura entre a expressão *Swinging London* e o nome do Partido Trabalhista britânico, o *Labour Party*.

Contudo, como já vimos ao longo das cenas, Loach constantemente insere um elemento da realidade material que entra em contradição com o retrato ideológico desta geração. O fantasma que assombra Cathy, embora constantemente repellido pelo otimismo jovem sustentado pelo poder de sedução da moderna capital, reaparece sempre sob novas formas; e, a partir deste ponto do filme, começa a ganhar contornos ainda mais definidos conforme o movimento de choque entre a ideologia e a realidade. Como veremos, este movimento se dará em consonância com o diálogo entre os dois polos do docudrama que observamos no início de nosso estudo.

*

Logo após o casamento, em uma cena bastante marcada pela inocência da personagem, vemos Cathy em uma consulta com um corretor de imóveis. A pretensão ingênua de comprar uma casa na capital logo cai por terra quando o corretor oferece as casas mais baratas (£3,500 a £5,000). Ele ainda pergunta à jovem quanto ela poderia adiantar como valor de entrada: as £100 oferecidas por Cathy nem sequer poderiam cobrir os custos legais envolvidos na transação. O casal permanece, então, morando no confortável apartamento de classe-média que haviam alugado para começar sua vida de casados.

Durante o breve período em que se instalam neste apartamento de classe-média, acompanhamos uma das cenas mais interessantes do filme a que já nos referimos anteriormente: a cena em que Cathy – absolutamente encantada com a vista da sacada e com os vizinhos de classe social acima da sua – nos revela, através do *voice-over*, os encantos que aprecia no local: o “*cheiro diferente*” que dele emana e os “*vizinhos elegantes*” do bairro. Tudo isso acompanhado de desejos de decoração do apartamento expressos pela personagem e incentivados pelo marido, que, diante das dúvidas da esposa, reafirma a certeza de poder garantir tal estilo de vida por conta de seu trabalho. Podemos observar, então, um desenvolvimento do otimismo e da esperança de vida nova apresentados no início do filme: aqui, percebemos a intenção de garantir para si uma vida de classe-média, conquistada a partir da ascensão social e, principalmente, da aquisição de bens domésticos – o que, mais uma vez, evidencia as aspirações pequeno-burguesas do casal, além de remeter diretamente ao *american way of life*, que alcançou

o continente europeu desde a consolidação da hegemonia norte-americana no pós-guerra.

Para completar o quadro, também descobrimos que a protagonista está grávida, de tal modo que a “vida nova” na capital britânica, tão sonhada pela personagem, parece cada vez mais próxima. Poderíamos acrescentar ainda, como observação complementar, que este retrato dos protagonistas parece remeter à construção da figura de Harold Wilson que descrevemos anteriormente: até este ponto da história, a trajetória de Cathy e Reg parece repetir os passos do jovem que ascende socialmente e constrói para si um novo destino, personificando o “novo momento” do país, agora distante das dificuldades e mazelas de tudo aquilo que ficou pra trás.

Contudo, é claro, o fantasma faz mais de uma de suas aparições: Reg sofre acidente de trabalho que o impede de continuar trabalhando, e, sem conseguir uma compensação financeira, se vê obrigado a abandonar o novo apartamento. Mais uma vez, Loach desfaz o dado ideológico contido na posição subjetiva dos protagonistas: agora, é a vez da desilusão de Reg em relação ao seu “bom emprego”, que enfim se mostra como o que realmente é. Vejamos isto de modo mais detalhado.

Gabando-se de seu emprego para a namorada, Reg discorre sobre as qualidades de trabalhar para uma pequena firma como aquela:

REG: Ah, essa é a vantagem de trabalhar para uma pequena firma, sabe, como essa aqui. Eles não são exigentes, sabe. Não se preocupam com horários, não estão nem aí se você pega seus selos ou se você trabalha demais ou pega leve. Eles simplesmente não se importam. É o mesmo com as caronas, sabe. Se você der carona para garotas, eles não se importam.

A satisfação do jovem com seu emprego parece derivar de uma suposta *permissibilidade* dentro do serviço: “*Eles não se importam*”. O pronome *eles* aqui parece se referir aos patrões ou donos da pequena firma: segundo Reg, eles não se importariam com os horários e conduta de seus empregados (no original: “[...] *whether you get your stamps or flog yourself into death or take it easy [...]*”) e nem seriam rígidos com horário de serviço (“[...] *don’t worry about the hours [...]*”), permitindo até mesmo passeios com garotas nos veículos da empresa (“[...] *I mean, if you give a bird a lift, they just ain’t particular.*”). Neste sentido, o discurso de Reg parece contrapor seu emprego à rigidez e

ao despotismo típicos da subsunção do trabalho ao capital, como se seu serviço fosse uma exceção à regra. Transparece, assim, sua crença em uma espécie de “liberdade” e de “autonomia” que permitiriam ao empregado gerir seu próprio trabalho e seus horários de acordo com sua própria vontade, sobrando até mesmo espaço para a paquera e o lazer. Interessante notar como o discurso do jovem aponta para a existência de uma suposta forma de auto-gestão do trabalho, que deixaria para o próprio empregado a “liberdade” de escolher a intensidade e o tempo deste trabalho: “Eles não se importam se você trabalha até morrer ou se você pega leve.” Trata-se de algo bastante semelhante ao que vemos hoje com o fenômeno da *uberização* do trabalho. Sob esta ótica, a ilusão de autonomia apresentada por Reg parece até mesmo prefigurar a ideologia neoliberal do “patrão de si mesmo”, já que a flexibilidade do horário de trabalho e a ausência da vigilância cotidiana e do controle patronal assentariam as bases de um trabalho supostamente livre da coerção despótica¹⁹. Ora, a “liberdade” e a “autonomia” experimentadas e enaltecidas por Reg apenas camuflam a internalização da disciplina e do controle pelo próprio trabalhador, que torna desnecessária a coerção externa. A própria necessidade material de garantir o mínimo para suas necessidades mais básicas força o trabalhador a aumentar o tempo e a intensidade de seu serviço. De fato, a ideologia neoliberal sustentada por esta ilusão de autonomia só se tornaria padrão dominante nas décadas seguintes, quando da chegada de Margaret Thatcher e Ronald Reagan ao poder. Contudo, ainda que a ideologia do “patrão de si mesmo” só assuma esta forma a partir do neoliberalismo; é importante destacar que esta ilusão de liberdade e independência é tendência interna ao capitalismo desde sempre, inclusive em momentos de crescimento econômico, como neste período retratado pelo filme. Já no século XIX, Karl Marx apontava para a mistificação própria da forma salário por peça:

“Como a qualidade e a intensidade do trabalho são, aqui, controladas pela própria forma-salário, *esta torna supérflua grande parte da supervisão do trabalho.*

(...)

o maior espaço de ação que o salário por peça proporciona à individualidade *tende a desenvolver, por um lado, tal individualidade e, com ela, o sentimento de liberdade, a independência e o autocontrole dos trabalhadores;* por outro lado,

¹⁹ No roteiro escrito por Jeremy Sandford, há uma frase dita pelo chefe de Reg que torna ainda mais explícita a ideologia de liberdade e autonomia que sustenta as formas de trabalho mais precarizadas: “*CHEFE: Livre e fácil. Esse sempre foi nosso lema, né, Reg? Olhe, Reg, você tem que aceitar as coisas como elas são, boas ou ruins.*” (SANDFORD, 2011, não paginado)

sua concorrência uns contra os outros.” [grifo nosso] (MARX, 2013, págs. 626-628)

A julgar pelo horário “flexível” e pela autonomia apontados anteriormente por Reg, parece-nos bastante provável que sua remuneração se dê através da forma salário por peça, típica dos trabalhos mais precarizados. De qualquer modo, quando Reg sofre acidente de trabalho e se dirige ao patrão em busca de alguma compensação financeira, o “*they don’t care*”, a partir do qual Reg se gabava ao falar de seus chefes, assume agora um significado bastante perverso, explicitando o verdadeiro sentido do “não se importam” e da *liberdade* do trabalhador:

Chefe: Olha, eu te daria a indenização, mas eu tô duro! Eu não tinha seguro para o meu caminhão.

Reg: Você tá fazendo muita grana aqui! Eu só quero um pouco de ajuda.

Chefe: Não quero mais discutir!

Reg: Não é uma discussão. Eu tive um acidente, estou ferido e quero alguma indenização por isso.

Chefe: Sim, mas isso não é comigo. O caminhão já era. Não tenho nada para te dar como indenização.

Aqui, portanto, a ausência de garantias e de seguridade parece remeter imediatamente à desregulamentação tipicamente associada ao neoliberalismo, mas que aqui se apresenta já no período do estado de bem-estar social, evidenciando que se trata de uma tendência interna e permanente do capitalismo, podendo ser mais intensa, nos momentos de crise, e mais tênue, nos momentos de crescimento econômico.

Desse modo, o dado do real incluído por Loach – o acidente de trabalho – faz cair por terra a ideologia do “bom emprego” sustentada por Reg, fazendo com que o trabalho se mostre como o que realmente é. O diretor britânico fornece, assim, um vislumbre do

mundo do trabalho na capital, expondo um elemento concreto que não apenas desmonta a idealização do rapaz sobre sua própria ocupação, mas que também se apresenta como um revés daquela tradicional imagem do emprego estável do operário de fábrica no período do estado de bem-estar social.

De qualquer modo, a esperança (cada vez mais ingênua) do casal permanece de algum modo viva, e Cathy, ainda confiante no futuro, conversa animadamente com o marido a respeito da possibilidade de dividir um apartamento com “um casal jovem e bacana”, sem imaginar que seu destino seria dividir a casa com a sogra num apartamento de cortiço superlotado – momento do filme que completa um dos ciclos do movimento sistêmico de descarte dos mais velhos em benefício dos mais jovens, que já mencionamos anteriormente, e que também incluirá o próprio casal em sua engrenagem. Assim, chegamos à sequência que nos interessa analisar com mais profundidade: a busca do casal por um novo lar e sua mudança para o cortiço, ambas construídas como cenas que remetem a um dos polos do docudrama, o “documentário”, mas que ganha aqui nova camada a partir de sua relação com a “*dramatização*”.

1.3 Dialética do real e do fictício



Figura 15

Um primeiro plano, bastante trêmulo e em constante movimento, captura Cathy caminhando por alguma rua de Londres e avaliando as casas enfileiradas do lado

esquerdo da calçada (*Figura 15*, acima). A instabilidade da imagem – que, apesar de manter o foco na personagem, balança pra cima e pra baixo – deixa transparecer o uso de uma câmera de mão para a gravação da cena, assim como no “trecho-documentário” do cotidiano londrino que vimos no início deste estudo. Trata-se precisamente de uma câmera 16mm – instrumento que, nos anos sessenta, causou uma revolução técnica na produção televisiva britânica ao permitir uma nova dinâmica de captação de imagens e, em decorrência disto, uma revolução formal de linguagem, que se concretizou a partir da possibilidade de gravação de cenas fora do estúdio.²⁰ Aqui, a câmera se movimenta de modo ágil, se deslocando junto com a personagem e acompanhando seus passos conforme o próprio movimento *ditado por ela*: se numa gravação de estúdio a atriz costumava interpretar *para* a câmera (geralmente fixa ou presa em tripé); aqui, ao contrário, temos a *impressão* de que a atriz *não está atuando para a lente* (como no caso dos não-atores que vimos anteriormente)²¹, de modo que o próprio *cameraman* é que deve se apressar para seguir Cathy e não perder nenhum de seus gestos. Neste sentido, ao transmitir a *sensação* de que está mostrando uma “ação real” acontecendo naquele exato instante – em oposição à *re-apresentação* de algo já ocorrido antes – o artifício engendrado pela câmera 16mm confere à encenação um caráter de documentário ou mesmo de reportagem televisiva. Este caráter é ainda reforçado, logo em seguida, pelas imagens de Cathy e Reg recebendo, dos próprios moradores dos arredores, informações sobre as condições do local e de suas casas.

Enquanto a câmera acompanha as personagens em busca de um novo lar, ouvimos um *voice-over* de uma voz masculina grave e bastante assertiva. Até este ponto, todos os *voice-over* apresentados durante o filme são facilmente reconhecidos pelo espectador, já que são todos de nossa protagonista, Cathy. Aqui, portanto, ouvimos pela primeira vez uma voz que não parece vir de nenhum personagem, como um narrador “distante” que se encontra *fora da própria história* – um narrador extradiegético. Este *voice-over* – ao trazer dados e números estatísticos relativos à questão da moradia – recorda imediatamente o expediente épico da narração em cena, que rompe a autonomia

²⁰ Ver nota de rodapé n. 5

²¹ Ver nota de rodapé n. 6

da história que assistimos ao remetê-la a uma dimensão pública geral e, portanto, *externa* ao “drama” de Cathy e Reg:

NARRADOR: Na área de Londres, há 200 mil famílias a mais do que casas para abrigá-las. E somado a isto, há 60 mil pessoas vivendo sem pia ou fogão. Em sete bairros do centro de Londres, pelo menos um em cada dez domicílios está superlotado. (...) Há alguns anos, dados divulgados pelo LCC [London County Council] revelaram que, no atual ritmo de construção, famílias a partir de determinado tamanho ficariam 350 anos na lista de espera para receber uma casa. A meta atual de 500 mil estabelecida pelo governo não é alta o suficiente. Mesmo se esta for alcançada, ainda teríamos pessoas morando em slums na próxima década.

Os dados fornecidos implicam, assim, um reenquadramento da história a partir de uma perspectiva mais ampla, capaz de perceber o “drama” do casal enquanto um quadro típico da realidade de Londres. Neste sentido, não estamos mais assistindo à história individual de Cathy e Reg, e sim conhecendo as dificuldades enfrentadas por 200.000 famílias afetadas por problemas estruturais dos centros urbanos. O casal se apresenta, então, enquanto *formalização* de um processo social mais amplo, da mesma forma que um personagem-tipo. Trata-se, portanto, da encenação de uma dada realidade concreta a partir dos recursos da ficção, transformando números oficiais em ponto de partida do processo criativo. É somente neste sentido que poderíamos falar do “polo-drama” do gênero enquanto uma maneira de “dramatização” do próprio “real”: novamente, não se trata da forma dramática burguesa, e sim da criação de um enredo e de uma narrativa fictícia a partir da matéria social contida em documentos e estatísticas oficiais.

Tendo em vista o que foi dito logo acima, cabe fazermos a seguinte pergunta: se números e estatísticas já divulgam esta realidade, por que Ken Loach se incomodaria em *representá-la* a partir da história fictícia de um casal? Uma resposta mais ingênua poderia justificar a escolha do diretor britânico como uma forma de “sensibilizar” o público e torná-lo solidário a um problema social grave através de uma narrativa capaz de comover quem assiste. Mas, se o objetivo fosse tão simples, não seria necessário utilizar toda a gama de recursos formais complexos que vimos ser utilizados até aqui; bastaria a apresentação de uma história clichê enquadrada nos formatos mais tradicionais do drama (este sim mais propenso à busca da comoção do espectador). Ora, se levarmos em conta a construção de figuras como Cathy e Reg, podemos perceber o empenho do diretor

britânico em figurar as camadas e particularidades inacessíveis aos números, evidenciando aspectos invisíveis ou mesmo inconscientes desta realidade e, principalmente, tornando-os passíveis de crítica e reflexão por parte do espectador. Vejamos isto de modo mais detalhado.

Em primeiro lugar, podemos recordar o esforço de Loach em capturar as expectativas e os sentimentos contraditórios de Cathy durante seu deslocamento para Londres: como vimos em nossa análise das cenas iniciais do filme, as imagens da personagem aflita e ansiosa na beira da estrada, o ponto de vista da câmera capturando seu “atropelamento” pelos veículos em alta velocidade, o alerta contido na letra da música e o tom displicente da juventude rebelde se combinam para apreender as motivações, temores e esperanças dos que migram para a capital. Neste sentido, não estamos acompanhando uma reconstituição fiel da chegada de Cathy à cidade de Londres, e sim assistindo a uma elaboração formal capaz de oferecer uma representação da *essência* do jovem britânico migrante nos anos sessenta; ou seja, uma *síntese* dos traços fundamentais e específicos que o distinguem – e *que não podem ser apreendidos por números e dados estatísticos*. Assim, através dos recursos da ficção, o diretor é capaz de dissecar a composição das massas afetadas pela crise urbana e ainda colocar em xeque aquele retrato positivo e unilateral da juventude britânica, evidenciando as contradições que a caracterizam.

Ainda sob esta perspectiva, podemos observar como a representação em cena dos momentos particulares da vida do casal se presta a esta função de captura de aspectos da realidade inacessíveis aos números e estatísticas: a encenação de um momento íntimo como aquele em que Cathy confessa seus medos ao parceiro – que, por sua vez, pede a namorada em casamento – não se dá pura e simplesmente como reconstituição de um acontecimento único na vida de dois indivíduos; o que de fato está em jogo nesta cena da vida particular do casal é a figuração dos comportamentos e modos de ser no interior de uma mesma classe. Ora, como vimos, o medo e a coragem, a insegurança e a tranquilidade, a hesitação e a confiança, não aparecem como simples traços de personalidade individuais, e sim como características típicas que se desenvolvem a partir de determinados condicionamentos sociais. Neste sentido, a construção da cena íntima a partir dos recursos da ficção não se configura como um

retrato “fotográfico” da vida de um casal, mas, novamente, como elaboração formal que reúne elementos dispersos a fim de tornar visíveis camadas mais profundas desta realidade – camadas que nem sempre são conscientes ou “perceptíveis”, mas que certamente fazem parte da totalidade vivida pelas 200.000 famílias.

Pelo que foi exposto nos parágrafos acima, podemos perceber que as cenas “realistas” de Loach – mesmo quando encenadas de modo naturalista – *não são* reconstituições fiéis e nem retratos fotográficos da realidade. O diretor britânico não nos oferece uma mera reprodução da realidade em sua aparência mais imediata, e sim uma composição que – através de artifícios como o *voice-over*, a música em cena, o ponto de vista da câmera e, finalmente, a reunião em cena de elementos que se encontram dispersos no “mundo real” – visa reconstruir e tornar visíveis camadas ocultas desta realidade.²² Da incompreensão desta característica do filme costuma derivar uma leitura limitante da obra do diretor britânico: ao compreender as cenas enquanto mera tentativa de reproduzir a realidade tal qual ela é, alguns críticos enxergam na obra um simples *reflexo da superfície aparente da realidade* – o que inevitavelmente leva tais interpretações a concluírem que o trabalho de Loach apenas capta o que é empiricamente verificável²³. Ora, parece-nos bastante evidente o equívoco de tais interpretações, já que pudemos constatar o empenho do diretor britânico em construir algo “artificial” capaz de captar aquilo que está para além da aparência, dando conta das camadas invisíveis do real – complexidade esta que a mera reprodução fotográfica da realidade não poderia alcançar. Sob esta perspectiva, o trabalho de Loach parece ficar um pouco mais distante da concepção clássica e rígida de realismo e,

²² No decorrer de nosso estudo, veremos os desdobramentos desta figuração de camadas ocultas da realidade, que se apresentarão como possibilidades de *transformação* do real.

²³ Daí, por exemplo, a clássica crítica de Collin MacCabe, em seu “Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses”, estudo no qual o crítico acusa Ken Loach de não conseguir figurar as contradições do real – acusação que, como veremos mais adiante em nosso estudo, está incorreta. Para mais detalhes sobre a crítica feita por MacCabe, ver MACCABE, Collin et alii. “Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses” *IN Screen*, Sum 74, 1974, pp. 7-27. Neste ponto, é importante ressaltar que mesmo os elogios e perspectivas “positivas” em relação à obra do diretor britânico partem desta mesma leitura limitante – que leva autoras como Deborah Knight a verem em sua obra um mero “reflexo autêntico” do real, impedindo-a de perceber, por exemplo, a autonomia dos elementos em cena e, conseqüentemente, deixando de apreender a função desses elementos na figuração das camadas que não estão dadas pela realidade empírica.

consequentemente, mais próximo da concepção de Brecht sobre as possibilidades de apreensão do real a partir da ficção:

“(...) cada vez menos uma simples “reprodução da realidade” pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre estas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano do funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo a fábrica, não permite a apreensão destas últimas. É realmente preciso “construir alguma coisa”, alguma coisa de “artificial”, de “não-real”. (...) Porque quem da realidade dá apenas aquilo que nela é apreensível na vivência não dá a própria realidade.” (BRECHT, 2005, págs. 84-85)

Neste movimento de captura das camadas ocultas da realidade a partir dos recursos da ficção, Loach busca também oferecer ao espectador uma perspectiva crítica em relação ao que é mostrado em cena. Se levarmos em conta, por exemplo, a construção de Cathy e Reg enquanto revés daquele retrato positivo e ideológico da juventude britânica dos anos sessenta, podemos perceber a função desta figuração de camadas ocultas da realidade: aqui, não se trata simplesmente do quanto a obra é capaz de refletir o real em toda sua complexidade; mais do que isso, trata-se de uma intervenção política. Vejamos isto de modo mais detalhado.

Ao dissecar a composição da juventude britânica da época, Loach coloca em xeque a imagem idealizada dos jovens da *Swinging London*: em vez da despreocupação contagiante e excitante, nos deparamos com a hesitação e a insegurança; em vez do emprego estável capaz de garantir uma vida confortável no interior da “sociedade sem classes”, constatamos apenas os trabalhos mais precários, incapazes de garantir acesso aos valores de uso mais básicos; em vez da realização das promessas da indústria cultural, vemos em cena apenas os desejos insatisfeitos ou sua realização rebaixada a partir da tentativa de emulação da vida pequeno-burguesa. Com isto, podemos constatar como a construção da história das personagens se dá como representação crítica da ideologia de sustentação do “capitalismo humanizado” do estado de bem-estar social: até determinado ponto, a encenação da vida do casal parece emular a imagem da juventude britânica difundida pelos aparatos ideológicos; passado este ponto, a mesma encenação, ao capturar também as camadas ocultas desta realidade, acaba por revelar a falsidade daquela imagem idealizada, expondo aquele retrato positivo enquanto mistificação do real, isto é, enquanto ideologia que busca sustentar a política social-democrata do Partido Trabalhista.

*

Por tudo que foi exposto a respeito da figuração do real a partir dos recursos da ficção, também se torna evidente que a busca deliberada por uma delimitação rígida entre “real” e “fictício” nesta obra de Loach parece levar a um impasse: por um lado, a criação ficcional parte de dados estatísticos “reais”; por outro, a própria ficção é responsável por *concretizar* o real contido nesses números. Disto se depreende a dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de demarcar limites intransponíveis entre os dois lados. Enquanto formalização de um processo social, a história fictícia de Cathy e Reg consolida a realidade de tal maneira que a simples ideia de pensá-la como “não-verdadeira” parece sem sentido; ao mesmo tempo, assistir à obra como apreensão imediata e “fotográfica” da realidade vivida por um casal se mostra bastante ingênuo, dado que se trata, evidentemente, de uma construção formal.

Além disso, se encararmos o “real” e o “fictício” do ponto de vista da relação entre o “polo-drama” e o “polo-documentário” do gênero em questão, poderíamos perceber que, ao invés de se configurar como elemento “puro” e autoconstituído, cada um dos polos é formado a partir de um *movimento* marcado pela *contradição*: o fictício que caracteriza o polo-drama nasce no interior do “real” estatístico; assim como o “real” do “polo-documentário” só vem à luz em toda sua plenitude a partir do fictício da “dramatização”. Cada polo é, *ao mesmo tempo*, real e fictício: isto, obviamente, *não* significa que os dois polos sejam um só, mas sim que cada um deles é fruto de um *processo* que resulta deste movimento interno entre “realidade” e “ficção”. Portanto, uma compreensão adequada dos polos jamais pode se dar através de uma definição (ferramenta apropriada apenas para objetos estáticos); por se tratar de um *processo*, cada polo só pode ser apreendido a partir da *descrição* de seu *movimento*.

Da incompreensão desta dimensão dialética da obra derivou uma discussão pública pautada na distinção entre fato e ficção: vozes como as da produtora executiva da BBC Grace Wyndham Goldie afirmaram que a “mistura” de notícias e dados estatísticos com encenações conteria em si o perigo de fazer o falso se passar por real para o público²⁴. Segundo Goldie, ao misturar notícias e filmagens locais – tudo aquilo

²⁴ GOLDIE, Grace Wyndham. *Facing the Nation: Television and Politics*. 1936-76. London: Bodley Head, 1977. p. 54.

que, segundo ela, seriam “reflexo do mundo real” – com o fictício apresentado pela história, Loach estaria promovendo a confusão entre verdade e mentira. Ora, o erro de Goldie parece ser justamente a associação vulgar que ela faz entre encenação e falsidade/mentira: para a produtora executiva da BBC, teríamos, de um lado, as notícias e filmagens locais, que se constituíam enquanto “reflexo do mundo real” e, portanto, enquanto *verdade*; de outro lado, e em oposição ao “reflexo do mundo real”, teríamos as encenações, que, segundo esta perspectiva, estariam ligados ao que não é real. Ora, como vimos acima, a fábula de *Cathy Come Home* é diretamente constituída através dos elementos do “reflexo do mundo real”, enquanto o próprio “reflexo do mundo real” se realiza e se concretiza a partir da ficção.²⁵ Portanto, as encenações não podem ser dadas como falsas: a ficção não se iguala ao falso; pelo contrário, como vimos antes, a ficção captura a realidade de modo ainda mais abrangente, tornando visíveis dimensões ocultas do real que as próprias notícias não dão conta de alcançar.

Enfim, parece-nos mais provável que o perigo alardeado por Wyndham Goldie esteja muito mais ligado a sua vontade de blindar o status quo e ocultar a realidade crua apresentada pelo filme. Poderíamos, então, concluir que o docudrama de Loach não se enquadra nos termos da dicotomia “real” e “fictício” – o que nos mostra, mais uma vez, a incapacidade do pensamento dualista – pautado pela lógica formal – de apreender o objeto de modo dialético.

1.4 Docudrama: em busca de um lar no centro do capitalismo

Sem encontrar uma casa para dividir, o casal se vê então sem alternativas, restando aos protagonistas a opção de morar com a mãe de Reg em um cortiço. Trata-se exatamente da casa onde morava o avô de Reg, deixado em um asilo por decisão de sua filha, que alegava, entre outras coisas, a necessidade de abrigar dois homens que voltavam do exército. Durante o período em que os protagonistas se instalam nesta casa,

²⁵ Além disso, como veremos mais detalhadamente na segunda parte de nosso estudo, longe de querer fazer o espectador confundir “realidade” e “ficção”, o que o diretor britânico procura desenvolver é um diálogo crítico com o jornalismo tradicional da BBC – daí a utilização que Loach faz de elementos como as manchetes, os depoimentos, as imagens gravadas no local etc; neste sentido, tais elementos estão presentes para proporcionar ao espectador uma leitura da obra *em relação* às convenções e elementos dos noticiários e programas jornalísticos, e não *enquanto* noticiário ou jornalismo.

não ouvimos nada sobre estes dois soldados (ou ex-soldados) que voltam do exército, o que faz pensar na possibilidade de a senhora Ward ter inventado um motivo para encobrir a verdadeira causa do deslocamento forçado do pai; de qualquer modo, a ida de Cathy e Reg para o cortiço, “ocupando o lugar” daqueles que voltariam do exército, faz pensar imediatamente em um paralelo entre os protagonistas de nossa história e os soldados britânicos, como se, de algum modo, os quatro fossem intercambiáveis. Ora, assim como os soldados são forçados a desperdiçar suas próprias vidas lutando as guerras dos capitalistas, Cathy e Reg não estariam também submetidos a um mecanismo de desperdício inerente ao capital, que os força a perder sua juventude em moradias desumanas e dissipar sua energia vital em trabalhos precários? E a equiparação com os dois soldados continua: Cathy e Reg, entre o subemprego e o desemprego, não estariam também destinados a integrarem as fileiras de um exército – o *exército industrial de reserva* – que, assim como o Exército Britânico, também é parte fundamental da acumulação de capital?²⁶

*

Pouco antes da mudança para o cortiço, acompanhamos uma cena em que Reg e Cathy brincam com o filho recém-nascido. O enquadramento do bebê e dos pais a partir da câmera *plongee* coloca o espectador como participante da cena, como se este observasse o bebê *junto com os pais*; no entanto, o enquadramento propõe um olhar que não se confunde com o olhar do pai e da mãe: se o olhar destes para dentro do berço tem como foco somente o filho, o olhar do espectador pelo enquadramento em câmera *plongee* engloba também o próprio casal, como se o espectador estivesse “acima” dos três, o que possibilita uma observação geral e analítica da interação, captando também as reações de Cathy e Reg (*Figura 16*) – trata-se, portanto, daquele *olhar terceiro* que já verificamos anteriormente. O casal brinca com o bebê e observa seus comportamentos e suas características físicas; a mãe faz comentários sobre a beleza dos olhos do filho e o pai mostra preocupação com o fato de o filho estar semicerrando os olhos. Enquanto a

²⁶ “Nos períodos de estagnação e prosperidade média, o exército industrial de reserva pressiona o exército ativo de trabalhadores; nos períodos de superprodução e paroxismo, ele barra suas pretensões. A superpopulação relativa é, assim, o pano de fundo sobre o qual se move a lei da oferta e da demanda de trabalho. Ela reduz o campo de ação dessa lei a limites absolutamente condizentes com a avidez de exploração e a mania de dominação próprias do capital” (MARX, 2013, pág. 714)

imagem permanece com esta interação, ouvimos a voz de Cathy em *voice-over* dizendo: “Engraçado como um bebê transforma um lugar! E Reggie disse o mesmo. Bom, adeus para a liberdade! Mas eu não estava nem aí.”



Figura 16

A cena da interação do casal com o bebê se encerra com um corte rápido; em seguida, contemplamos o cortiço superlotado que o recém-nascido tornaria “*muito diferente*”, conforme a idealização da mãe. Vemos, então, as condições precárias do lugar em um registro de câmera que acompanha a senhora Ward em seu trajeto até alcançar o andar de sua casa. A princípio, o enquadramento como plano de conjunto poderia permitir uma avaliação ampla do espaço e das características do local; no entanto, a miríade de escadas, corrimão, degraus, colunas, varal de roupas etc, bloqueia o campo de visão (*Figuras 17 e 18*, abaixo), dificultando o acompanhamento da personagem pelo espectador. A dificuldade encontrada pelo olhar parece emular o próprio esforço feito pela senhora Ward para subir as escadas, evidenciando, assim, a inadequação e o desconforto físico e visual deste espaço. Durante o trajeto da personagem, ouvimos, pela primeira vez no filme, uma série alternada de depoimentos de moradores locais (em *voice-over*), falando sobre as condições do cortiço e sobre a convivência entre eles.

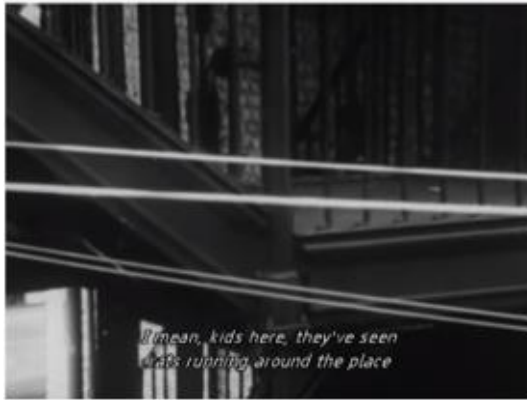


Figura 17

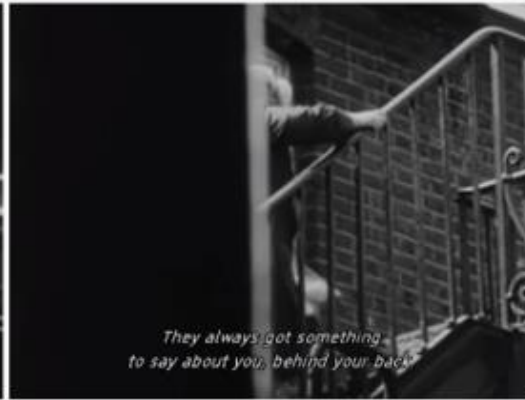


Figura 18

A sequência de depoimentos se inicia com um comentário irônico a respeito do local, seguido por uma denúncia de um homem não-identificado, que relata a existência de ratos enormes convivendo com as crianças do cortiço. Ao fundo, ouvimos latidos de cachorros e vozes de crianças brincando, enquanto a senhora Ward prossegue seu caminho no emaranhado de escadas. Outro depoimento, agora feito por uma mulher, aparentemente residente do cortiço, conta como quase todas as mães do local correm para socorrer as crianças quando alguma delas sofre algum acidente. O depoimento seguinte, de outra mulher, retoma a denúncia das condições precárias do local; e o comentário posterior, de uma terceira residente, nos fala novamente do bom convívio entre os moradores. Vemos, portanto, que a cena vai alternando depoimentos de moradores que apontam para aspectos contraditórios do convívio mútuo naquele espaço:

Homem: É isso que você chama de ilha do paraíso? Quero dizer, as crianças daqui viram ratos quase do tamanho de gatos correndo por aí!

Mulher: E sempre que uma criança sofre algum acidente, quase sempre todas as mães aparecem para ajudar de alguma maneira.

Mulher 2: Eles são tão velhos – os malditos lugares – tão velhos que querem derrubar!

Mulher 3: Nós temos muita companhia. E acho que somos razoáveis, e que nos damos bem. Bom, temos nossos altos e baixos. Às vezes brigamos por conta das crianças, mas, tirando isso, temos sorte, eu acho, e estamos melhor do que muita gente.

Mulher 4: Eu não gosto de metade das pessoas que vivem aqui. E mais, ninguém aqui é prestativo. Eles sempre têm algo a dizer sobre você pelas suas costas.

Mulher 5: Eu tinha uma amiga que morava do meu lado. Ela realmente daria 1000 – como ela costumava dizer – para sair daqui. Mas agora ela se foi. Ela ganhou uma casinha nova em folha. Ela disse que ainda gostaria de voltar se pudesse trazer se apartamento pra cá. Ela gosta da companhia e dos amigos.

Neste ponto do filme, o “polo-documentário” ganha outra camada a partir da inserção dos depoimentos e denúncias dos moradores do local. Levando em conta a pesquisa, o estudo e o levantamento de dados feitos por Jeremy Sandford para a escrita do roteiro, é certo que as condições descritas pelas diversas vozes correspondem diretamente à situação real dos cortiços de Londres; além disso, se levarmos em conta o sotaque, o modo de pronunciar as palavras, as gírias e os termos utilizados, parece-nos bastante plausível considerar que as vozes que ouvimos realmente pertencem aos próprios moradores do espaço, ainda que não possamos confirmar esta nossa suspeita. De qualquer modo, pertencendo ou não aos moradores, o importante é constatar que a inserção das vozes transmite ao espectador a impressão de um autêntico documentário: às imagens captadas no próprio local a partir da câmera 16mm somam-se agora as “vozes autênticas” do espaço filmado. Sob este aspecto, podemos observar o modo como Ken Loach se utiliza das convenções do documentário para incorporar a voz da classe trabalhadora, que *denuncia* ao espectador uma realidade que não se encontra nos dados estatísticos divulgados pelos órgãos públicos e veículos de mídia. É como se o “documentário” de Loach trouxesse à tona a “realidade profunda” e interna dos números coletados, revelando mais algumas das camadas ocultas do real.

A partir desta série alternada de denúncias e depoimentos, podemos constatar como o cotidiano no cortiço consolida um tipo de experiência marcada não pelo “conflito” entre “coisas opostas” – como, à primeira vista, poderia parecer – e sim pelo surgimento de *contradições*, gestadas no interior de uma convivência diária: este cotidiano, ao mesmo tempo em que gera desentendimentos, faz surgir a amizade entre os moradores; ao mesmo tempo em que estimula a desunião e as brigas entre vizinhos, deixa entrever o nascimento de laços entre membros de uma mesma classe; ao mesmo tempo em que deteriora as já precárias condições do cortiço, possibilita uma rede de ajuda mútua. Aqui,

obviamente, não se trata de ver “pontos positivos” numa situação de miséria degradante e inaceitável, mas sim de observar como, da própria experiência compartilhada de miséria, surge uma identificação comum a partir da solidariedade, deixando entrever o movimento da consciência de classe em seus estágios iniciais. Como podemos perceber, estes elementos não estão nomeados em cena e nem são “dados” diretamente pela narrativa; é o espectador que deve chegar, através dos depoimentos alternados, a esta conclusão, de tal modo que o movimento interno do pensamento é que o leva a vislumbrar este possível desdobramento.

Podemos verificar também que este fragmento de “documentário” *comenta* a cena anterior da interação do casal com o bebê: a ideia expressa por Cathy de que um bebê afeta e muda um lugar – “*Engraçado como um bebê torna um lugar totalmente diferente!*” – é imediatamente invertida; ou seja, o *lugar* é que muda e afeta o bebê, o que remete diretamente aos perigos do cortiço denunciados pelos moradores: os acidentes, os riscos de doenças etc. Novamente, acompanhamos um dado material da realidade fazendo cair por terra as crenças ideológicas das personagens: a criação de filhos em um cortiço torna insustentável qualquer idealização da maternidade e da paternidade. Além disso, a cena impõe uma realidade em tudo oposta às expectativas do casal em relação à moradia e, inclusive, vizinhança: do apartamento cômodo e moderno de classe-média para o espaço apertado compartilhado com a sogra; e dos *vizinhos finos* do bairro de classe-média, passando pela esperança de um “casal simpático”, até chegar no convívio conflituoso com familiares e moradores de um cortiço.

Contudo, não se trata somente de desfazer o dado ideológico a partir da realidade material. Trata-se também de propor uma leitura mais ampla do real a partir das contradições que o constituem, apresentando um movimento de cenas que se inicia no otimismo e na expectativa pautadas pela idealização, passando pela “ruptura” com a crença ideológica, até alcançar a realidade *contraditória*²⁷. Esta última, como vimos logo acima, se revela a partir da representação do convívio no cortiço: do interior da própria

²⁷ Tais argumentos devem bastar para rebater as acusações de Collin MacCabe sobre *Cathy Come Home* como “texto realista clássico” que não apreende as contradições do real. No decorrer de nosso estudo, mostraremos também que é falsa sua afirmação de que o filme não apresenta perspectiva de luta. Ver Collin MacCabe, “Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses” *IN Screen*, Sum 74, 1974, pp. 7-27.

experiência de miséria e precariedade, nasce a solidariedade entre os membros de uma classe – condição inicial para qualquer luta do proletariado.

Cabe ainda destacar como aquele *proto-comentário* visto no início de nosso estudo – ruptura que “comentava” o primeiro beijo do casal como algo passageiro ou banal – aqui se transforma propriamente em distanciamento crítico: enquanto elemento dotado de autonomia relativa, o “documentário” *comenta* a narrativa de Cathy, distanciando o espectador da perspectiva ideológica sustentada pelo casal. Além disso, este distanciamento, que se realiza a partir do movimento da sequência de cenas, também deixa entrever a possibilidade do novo gestada no interior das contradições do real – aspecto da obra que ganhará novas camadas a partir do “modo subjuntivo” do docudrama de Loach, que apresentaremos posteriormente, na última parte de nosso estudo.

*

O que dissemos logo acima a respeito da autonomia relativa do “documentário” e do modo como este produz um distanciamento em relação à narrativa feita por Cathy não deve ser encarado como uma constatação de cisão entre os espaços da “história fictícia” e do “documentário”. Não à toa, este último, além de capturar imagens de uma *personagem fictícia* (a senhora Ward) se deslocando pelo próprio “documentário”, inclui em seguida um *voice-over* da personagem, que passa a “ocupar” o lugar antes destinado aos moradores “reais” do cortiço: assim como eles, a personagem da “história fictícia” também dá seu depoimento sobre as condições do espaço, contando-nos sobre como o local costumava ser antes da chegada de tantas crianças (*“Quando cheguei aqui, não tinha nada disso. Não tínhamos crianças aqui. Aqui era apenas para um casal ou para alguém solteiro. Sem crianças. Havia senhoritas naquele tempo.”*). Desse modo, as personagens da “ficção” passam a fazer parte do “documentário” ao qual o espectador assiste, sem qualquer divisão entre as personagens do “drama” e os não-atores do “documentário sobre cortiços de Londres”.



Figura 19

O filme segue com os depoimentos dos moradores e com as imagens do local, intercalando cenas da vida familiar de Cathy e, principalmente, de sua relação conturbada com a senhora Ward, até culminar na decisão da protagonista de deixar a casa da sogra. Após um corte, vemos cenas de crianças brincando numa espécie de pátio ou quintal nos arredores de um bairro (*Figura 19*), ecoando as cenas das crianças do cortiço que vimos anteriormente. Cathy aparece para buscar o filho e, enquanto o leva para dentro de casa, ouvimos um *voice-over* da jovem narrando as mudanças ocorridas desde o momento em que deixaram a casa da sogra, instalando-se em uma área urbana residencial ainda mais pobre que a anterior – as *slums* londrinas:

Nos mudamos imediatamente do lugar em que estávamos. E Reg encontrou um bom emprego também. Logo nos adaptamos. E então, Stevie chegou. E ficamos bem acomodados, de verdade. Essas ruas, elas parecem duras, e havia ratos por aí, mas a vida era bastante boa por aqui. Alguns lugares estavam fechados com tábuas [*boarded-up houses*], com as janelas do andar de cima vazias. Outros estavam lotados de pessoas e crianças. Uma vez ouvi sons vindos de uma das casas seladas com tábuas. Parecia, tipo, um bebê chorando!

A ingenuidade da protagonista – revigorada pela “mudança” de ares, pelo novo emprego do marido e pela chegada de mais um filho – faz Cathy recuperar seu senso de positividade, enxergando uma “vida boa” em condições ainda mais precárias do que as anteriores. No entanto, sua perspectiva agora se mostra bem menos esperançosa e otimista com o futuro, e muito mais conformada com o presente: já não se trata mais de alcançar a sonhada vida de classe-média na capital de Londres, mas de se *ambientar* e se *acomodar* na medida do possível (no original: “*And we soon fitted in. [...] And we got*

quite settled, really.”). Indício da leve mudança de percepção da personagem é a presença cada vez maior da concretude da realidade em sua fala: a rudeza do bairro pobre, a proliferação dos ratos, as casas abarrotadas de gente e de crianças. Ainda mais interessante é a aparição em sua fala de um dado inerente aos grandes centros urbanos: a existência de casas vazias ao lado de casas superlotadas. Ainda que a personagem esteja longe de apresentar qualquer tipo de consciência política acerca do entrelaçamento entre as duas coisas, ela não deixa de notar e estranhar o contraste: sua observação sobre as *boarded-up houses* vem imediatamente depois de sua descrição da superlotação das outras casas. *Boarded-up houses* são propriedades vazias e inutilizadas que são seladas com tábuas de madeira nas janelas e portas. O processo de instalação dessas tábuas pelo proprietário serve, na maior parte das vezes, para impedir o acesso de invasores, saqueadores ou vândalos, mas também podem ser utilizadas para evitar danos causados por tempestades. A medida também é comumente utilizada pelos proprietários para proteger a propriedade enquanto eles aguardam o aumento de seu preço no mercado, podendo, assim, se configurar enquanto estratégia de especulação imobiliária. Assim, o filme coloca em cena o desperdício como característica central da atual forma de organização social e política: valores de uso produzidos pela classe trabalhadora não são usufruídos por quem os produziu, servindo apenas de suporte para a realização do valor de troca – situação que afetará *diretamente* o casal de nossa história, como veremos mais adiante.

O *voice-over* de Cathy se encerra com uma imagem interessante (e macabra) de um bebê-fantasma chorando no interior de uma das casas abandonadas. Há nesta imagem uma situação de duplo abandono que faz pensar novamente no desperdício dos valores de uso e da própria vida humana: a casa vazia, trancada e sem uso, poderia abrigar e satisfazer as necessidades de uma família, que, por sua vez, seria capaz de fornecer amparo para o bebê abandonado.

Há também nesta imagem uma projeção do medo de Cathy de que algo pudesse acontecer algo com seu filho, aumentando, assim, a proximidade do fantasma que antes assombrava apenas a vida da própria protagonista, mas que agora ameaça também as outras vidas pelas quais nossos protagonistas são responsáveis.

Em seguida, depoimentos sobre as condições habitacionais e sobre as relações entre os vizinhos voltam a surgir em cena, desta vez a respeito do novo bairro em que nossos protagonistas se instalam. Intercalando cenas do dia-a-dia, capturadas no próprio espaço social com a câmera de mão 16mm, a construção da sequência ecoa o próprio “documentário” sobre o cortiço que vimos antes, constituindo-se como uma continuação do mesmo. Ainda que digam respeito a espaços sociais distintos, os *voice-over* de ambos os locais são bastante semelhantes em termos de conteúdo e, inclusive, de sotaque e modo de falar, formando um traço de unidade e identificação entre os dois lugares e seus vizinhos – aspecto da obra que analisaremos mais adiante quando retomarmos a questão relativa ao modo como as diversas pronúncias existentes no Reino Unido se configuram como demarcadores de classe.

Nas cenas seguintes, acompanhamos algumas interações de Cathy e Reg com seus novos vizinhos – entre eles, a senhora Alley, dona da casa na qual o casal está morando de aluguel. A amizade entre Cathy e a senhora Alley se mostra consolidada e bastante marcada pela confiança, o que se torna evidente em uma cena na qual a senhora Alley confia à amiga a leitura de uma carta íntima recebida durante o período em que trabalhava como prostituta. A cena acontece no interior do espaço doméstico, mais especificamente, na cozinha da própria senhora Alley, que, apesar de manter totalmente aberta a porta que dá para o espaço externo compartilhado com vizinhos, fala com a amiga num tom de voz mais baixo, como se estivesse confessando segredos. Neste sentido, toda a cena parece voltada para a construção de uma vivência íntima e particular entre indivíduos; no entanto, a porta escancarada, que deixa aparecer três meninas brincando do lado de fora, muda completamente nossa leitura da cena, expandindo seu significado e, principalmente, exigindo que se faça uma relação entre o particular e o geral. Vejamos isto de modo mais detalhado.

A sequência de cenas se inicia com a imagem de três meninas brincando de bola em algum espaço externo, que parece ser um pátio ou os arredores das casas que vimos anteriormente (*Figura 20*, abaixo). A imagem ecoa diretamente as imagens de “documentário” que acompanhávamos antes, tanto nas cenas do cortiço quanto nas cenas do novo bairro: crianças brincando e circulando nos espaços “compartilhados” entre os vizinhos. Ao fundo, ouvimos apenas a voz de uma mulher, configurando – à

primeira vista – um *voice-over*, já que a dona da voz não é vista em cena. O conteúdo do que parece ser um *voice-over* se inicia com uma pergunta, que se sobrepõe à imagem das meninas brincando no pátio: “*Bom, querida, um dia eu tive uma profissão. Sabe dizer qual era?*”



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25

O conjunto audiovisual que descrevemos acima parece remeter novamente ao “documentário”, com cenas capturadas no próprio espaço externo e a adição de *voice-over* com depoimentos dos moradores do local filmado. No entanto, conforme o zoom vai se desfazendo e a câmera vai se deslocando para a direita, vamos nos afastando daquele espaço externo até percebermos que, na verdade, estávamos desde o início da sequência posicionados *no interior* da cozinha da senhora Alley (conforme *Figuras 21, 22, 23 e 24, acima*). O movimento da câmera revela, então, que a captura de imagens “de fora” se dava *a partir* de um ponto de vista localizado no interior da casa, formando um laço e uma relação entre os dois espaços. Agora, filmando o lado de dentro da cozinha, a câmera finalmente alcança a senhora Alley, dona da voz que parecia vir de um *voice-over*, mas que agora se apresenta como voz de uma personagem que, na verdade, sempre esteve em cena (ainda que não estivesse aparecendo). Só a partir deste momento descobrimos que aquilo que, no início da sequência, aparecia como mais um dos “depoimentos” do “documentário” era, na verdade, uma interação íntima entre Cathy e a dona do espaço doméstico (*Figura 25, acima*). Além disso, com este deslocamento revelador feito pela câmera, as meninas que brincavam no pátio, não-atrizes capturadas pelo “documentário”, agora aparecem também como vizinhas da personagem senhora Alley e, portanto, personagens fictícias da história: ao mesmo tempo, não-atrizes e personagens. De fato, não sabemos dizer a qual polo do docudrama pertencem as meninas porque, na verdade, a própria sequência não se encaixa plenamente em nenhum dos dois. O espaço interno, que apresenta uma cena da vida de nossa protagonista, parece desenvolver o enredo e a “história fictícia” das personagens que acompanhamos, afastando-nos da perspectiva do “documentário”; contudo, como vimos, o *mesmo* ponto de vista que constrói a cena de intimidade entre as amigas *também* constrói o caráter de “documentário” no início da sequência, de modo que este ponto de vista não pertence a nenhum dos dois polos, mas a uma interpenetração de ambos: *docudrama*.

Ao contrário dos não-atores da sequência do cotidiano londrino, que apareciam apenas como não-atores, as não-atrizes destas cenas, contraditoriamente, *também são*

personagens²⁸; ao contrário das ruas e calçadas de Londres no início do filme, que poderiam aparecer como espaços “reais” apresentados por um “documentário”, o espaço do quintal no qual as meninas brincam é, ao mesmo tempo, um local “real” (parte residencial de alguma *slum* londrina) e um espaço fictício *específico* da história (o quintal das personagens). Percebemos, então, a diluição da história dos protagonistas fictícios na realidade “documentada” das diversas camadas populares. Além disso, se os elementos do “documentário” permitem uma avaliação da dimensão épica e geral e os elementos do “drama” capturam as particularidades do real; aqui, se verifica, portanto, uma relação entre ambos que condiciona a presença do geral no particular e do particular no geral. O movimento feito pela câmera não revela a transição de um polo a outro – como poderia parecer à primeira vista; na verdade, ele apresenta uma coisa só: o docudrama.

A relação entre os polos exige, então, uma relação entre as meninas brincando no pátio e as histórias de vida de Cathy e da senhora Alley: as meninas no pátio – e, por extensão, todas as crianças – que por ora brincam inocentemente no quintal de suas casas, estão fadadas à prostituição que marcou a vida da senhora Alley? Seus sonhos de infância estão prestes a desmoronar, assim como os de Cathy quando chega à capital? Os destinos *particulares* de Cathy e da senhora Alley se tornam o prenúncio do destino *geral* dos filhos da classe trabalhadora. A *encenação* da história de personagens fictícios se torna o *documentário* da vida futura de crianças reais.

*

Cathy engravida novamente e, através do *voice-over*, expõe sua visão sobre o que seria realmente indispensável para a criação de uma criança, defendendo-se de eventuais reprimendas e julgamentos a respeito de sua decisão:

CATHY: Alguns diriam que é errado ter outra criança quando você está em um lugar superlotado como nós estávamos. Mas eu não penso assim. Eu acredito que crianças são presentes de Deus. Não é certo privar alguém de uma chance de viver. O amor é o que importa na vida de uma criança. O amor é mais importante para uma criança do que um ambiente agradável. Eu sei disso.

²⁸ Neste ponto, não importa muito a distinção entre os não-atores e os “não-atores” que fizemos na nota 7, pág. 4. Chega até mesmo a ser difícil dizer se as não-atrizes em questão estão ou não atuando. O que importa é que elas são, ao mesmo tempo, não-atrizes e personagens *específicas* da ficção – isto é, as *vizinhas* da senhora Alley – diferentemente daquilo que ocorre na cena do cotidiano londrino, na qual os cidadãos “reais” eram capturados apenas enquanto não-atores.

Porque eu vivi no que costumam chamar de uma casa respeitável e eu não tive isso.

Em outro momento marcado pelo idealismo das personagens, Cathy nos relata como se sentia honrada ao receber a visita dos pombos no pombal cuidado por Reg. Enquanto o marido mostra as aves para um dos filhos, fantasiando que uma delas vinha direto de Barcelona²⁹, nossa protagonista, novamente em *voice-over*, embarca na história do companheiro e se deslumbra com o fato de o pombo sempre voltar, mesmo com a suposta distância a percorrer: *“Senti que fomos honrados de alguma forma – aquele pombo voltando para nós.”*³⁰

Todavia, na cena seguinte, quando Cathy pede à senhora Alley permissão para atrasar o pagamento do aluguel, a fala da protagonista dá a entender que Reg tem algum gasto com a manutenção do pombal, o que sugere que há compra de alimento para as aves, evidenciando o que realmente as traz de volta para o local: a necessidade de satisfazer sua fome, e não o suposto vínculo com a família (como Cathy quer acreditar). Interessante pensar que a revelação do que realmente traz o pombo de volta parece, de alguma forma, comentar a sequência anterior, na qual Cathy sobrepunha o amor à materialidade das condições de vida: aqui, na contramão do idealismo da personagem, é a satisfação das necessidades básicas (alimentação, abrigo) que se apresenta como indispensável para a criação das aves. A partir desta constatação, impõe-se uma perspectiva crítica em relação à crença expressa pela protagonista: o amor dado pelos pais estaria longe de ser mais importante que a satisfação das necessidades primordiais dos filhos.

²⁹ No roteiro escrito por Jeremy Sandford, os desdobramentos da fantasia de Reg com os pombos vão muito além daquilo que é mostrado durante o filme, alcançando os limites de um devaneio, que transparece na fala que reproduzimos na íntegra a seguir: *“Ele enfrenta muitos perigos ao longo do caminho. Há montanhas, há o mar, e há aquele sujeito – que chamam de fazendeiro – com sua espingarda, e também tem o falcão. E eles vêm de vários lugares: primeiro até Dover. Depois, de Paris, Marselha. E Então, sobre as montanhas dos Pireneus, eles descem até o trem para um lugar pequeno, ou melhor, um lugar bastante grande chamado Barcelona. E pra chegar aqui vindo de um lugar como Barcelona, o pombo tem que atravessar o mar. Agora, enquanto ele atravessa o mar, o velho pássaro fica com vertigem. Ele fica com medo de cair. [Romanticamente] Ele vê a sombra dele na água, sabe, Cath. Então, ele desce, pensando que aquela é sua sombra, e então enquanto ele desce, ele desce e nunca mais sobe de novo. Não, ele se foi, sabe, ele foi para debaixo d’água.”* (SANDFORD, Jeremy, 2011, não paginado, tradução nossa)

³⁰ Ainda no roteiro escrito por Jeremy Sandford, a fala de Cathy inclui a nomeação da cidade de Barcelona, deixando mais claro que ela está embarcando na fantasia do marido: *“I felt we was honoured, somehow, that pigeon coming all the way back from Barcelona to get back to us.”* [grifo nosso] (SANDFORD, Jeremy, 2011, não paginado)

Algumas cenas depois, vemos Cathy chorando e correndo desesperada para ir contar ao marido que a senhora Alley havia morrido. Em um *voice-over*, sobreposto à imagem de funcionários do conselho levando um caixão com a recém-falecida, nossa protagonista nos relata os procedimentos burocráticos adotados alguns momentos antes:

CATHY: Os homens do conselho vieram e levaram os pertences e as coisinhas dela. Eles procuraram recados de possíveis parentes em suas cartas, mas ela não tinha nenhum. Apenas cartas de seus velhos clientes – era tudo. Então, não havia ninguém para pagar o valor do seguro de vida.

A investigação feita pelos agentes do conselho confirma, então, o que a própria senhora Alley havia dito a Cathy sobre não ter nenhum parente e ser completamente sozinha. Apesar disso, não tarda para que o pagamento do aluguel seja reivindicado por um suposto parente da falecida. Certo dia, ao atender a porta de casa, Cathy se depara com um homem calvo de meia-idade que se diz representante de um sobrinho da senhora Alley. O esnobe advogado vai direto ao assunto, sem sequer cumprimentar a inquilina:

ADVOGADO: Eu estou representando um sobrinho da falecida – a senhora Alley – que morreu na semana passada. E o fato é que meu cliente agora precisa do aluguel dessa semana e do período anterior, que está atrasado.

Visivelmente desinteressado em tudo o que Cathy relata sobre seu acordo com a antiga dona da casa, o advogado corta a fala da protagonista e arremata: *“O que a senhora Alley disse e o que meu cliente quer são coisas completamente diferentes. Então, é melhor você encontrar uma forma de pagar, certo?”*.

Depois de três semanas, o casal recebe uma carta do advogado contendo ameaça de despejo. Reg reclama que o homem nem sequer apareceu para receber o pagamento do aluguel e Cathy afirma que eles não poderiam ser despejados, já que agora havia uma lei contra tal prática. De qualquer modo, o advogado um dia aparece na porta da casa, e Cathy resolve enfrentá-lo ao perceber que seria inútil pedir mais tempo para o pagamento: *“Eu conheço seu jogo. Você nos quer fora para cobrar de alguém o pagamento da entrada.”* Em resposta, o advogado afirma que seu cliente precisava do espaço para uso próprio: *“Meu cliente precisa deste lugar para ele mesmo e seus*

*parentes.*³¹. Vemos, então, que há uma mudança no discurso do advogado: se antes havia a solicitação do pagamento do aluguel, agora temos o requerimento da casa para uso pessoal do suposto sobrinho e de seus parentes. O advogado ainda acrescenta que, no caso de uma solicitação do imóvel para uso do proprietário, a lei contra os despejos não seria válida e Cathy e sua família poderiam ser expulsos.

Assim, não bastasse a afirmação da própria senhora Alley sobre não ter nenhum parente, somada à própria confirmação feita pela investigação dos agentes do conselho; nos deparamos agora com esta súbita e inexplicada mudança no requerimento do advogado, que agora solicita a retirada dos inquilinos e não mais o pagamento do aluguel. Aos poucos, tudo vai levando a crer que a história do suposto sobrinho é falsa e serve apenas para velar outros interesses. A confirmação da suspeita de fraude se revela completamente apenas para o espectador do filme, como veremos em detalhes no decorrer de nosso estudo.

*

No tribunal, Reg se defende da mesma maneira que Cathy, afirmando que havia um acordo entre os inquilinos e a senhora Alley. Além disso, ele também alega que o advogado não apareceu para receber o pagamento do aluguel. A juíza declara não acreditar na veracidade das alegações do réu e acusa-o de ter extraviado o “*rent book*” dado a ele pela senhora Alley. Seu veredicto final é uma ordem de despejo com data marcada.

Reg e Cathy iniciam, então, a busca por um espaço para morar, batendo nas portas das residências e tentando achar algum quarto para abrigar os filhos. Quando recebem resposta, deparam-se sempre com uma proibição *até aquele momento* incompreensível para o casal: “*Não aceitamos crianças*” (no original: “*No children accepted.*”) Ainda sem entender o que os moradores realmente não queriam em suas casas – isto é, uma visita da polícia sanitária – Cathy se indigna com os próprios moradores, como se eles estivessem, de fato, recusando as crianças em si:

³¹ No roteiro escrito por Jeremy Sandford, a conversa entre o advogado e Cathy não para por aí e já deixa transparecer que a história do sobrinho é uma fraude. Para assustar Cathy, ele menciona o caso de um homem que tentou enfrentá-lo uma vez: “*Eu dei um jeito nele.*” E quando Cathy pergunta pelo cliente, o advogado não hesita em responder: “*Grande. Grande. Ele não precisa entrar em brigas. Nós entramos por ele.*” (SANDFORD, Jeremy, 2011, não paginado, tradução nossa).

CATHY: Se eu tivesse um casal de elefantes, eles teriam dito: “Justo, você pode deixá-los no pátio.” Mas crianças, eles diziam: “Desculpa, não podemos ter nada disso por aqui.” É como se fosse um crime ter filhos.

Nessa busca por moradia, conseguem, no máximo, a proposta feita por um agente: ele encontraria um lugar para o casal *desde que eles pudessem pagar 20% do aluguel de um ano e 10% para mobília e acessórios*. Em um *voice-over*, a protagonista relata a continuação da procura por moradia e, principalmente, o alto preço do aluguel na capital, enquanto as imagens mostram mãe, pai e filhos – prestes a se tornarem uma família sem-teto – percorrendo as *slums* de uma cidade inóspita e hostil para todos aqueles que não possuem dinheiro:

CATHY: E eu escrevi cartas. E o aluguel era muito caro. Ah, fomos visitar um lugar e pensei que tínhamos alguma chance. Eles disseram 6 libras. E depois descobrimos que alguém ofereceu 8. Fim de papo. Em outras cartas, recebemos proposta de 10 libras por semana. Mas Reg não podia arcar com os custos – não com o que ele ganhava. Teríamos que passar a semana toda com quase nada.

Enquanto a família permanece em cena, ouvimos um *voice-over* com uma voz masculina e grave, que se sobrepõe não somente às figuras do casal, mas também a outras imagens do cotidiano capturadas nas ruas de Londres. Trata-se do mesmo narrador que já ouvimos anteriormente, trazendo-nos novamente dados e números estatísticos acerca da questão da moradia: *“Em Birmingham, 39 mil famílias estão na lista de espera. Leeds, 13.500. Liverpool, 19.000. Manchester, quase 15.000.”*

A intervenção do narrador se assemelha muito a manchetes de jornal, fazendo-nos recordar novamente da utilização do expediente épico em cena. Portanto, o caráter de “documentário” que já vimos em outras cenas retorna – e, desta vez, mais diretamente atrelado ao jornalismo. A “notícia” trazida pelo narrador propõe ao espectador uma leitura ainda mais abrangente do fenômeno, afastando-nos de uma perspectiva “local” que poderia limitar o problema da moradia à cidade de Londres. Assim, evidencia-se o caráter estrutural da crise, que alcança não apenas a capital, mas também as outras cidades industriais britânicas, fazendo-nos pensar que não basta nos determos em suas manifestações empíricas e localizadas: a raiz do fenômeno é mais profunda, e tanto sua compreensão quanto sua solução exigiriam a apreensão da essência do fenômeno, e não apenas sua aparência imediata.

Em relação à primeira intervenção deste narrador épico, há aqui nesta segunda intervenção um salto qualitativo bastante interessante de se pensar: se, com a primeira intervenção, pudemos perceber o “drama” de Reg e Cathy enquanto quadro típico da realidade de Londres; agora, com a segunda intervenção, a tipificação do casal se apresenta enquanto formalização de um processo social ainda mais amplo do que o anterior: não se trata mais de uma típica família *de Londres*, mas de um retrato da vida da classe trabalhadora *em todos os grandes centros industriais do país* e, por que não dizer, do sistema capitalista mundial, já que as cidades em questão estão entre as mais proeminentes. Neste ponto, é interessante observar como Loach coloca em xeque a visão habitual acerca das metrópoles mais avançadas: os modelos “exemplares” do “capitalismo humanizado” – expressão ideológica do estado de bem-estar social – aparecem a partir de sua face mais verdadeira, mostrando-se incapazes de satisfazer as necessidades mais básicas do ser humano, como a moradia³². Se Loach, ao colocar em cena trabalhadores precarizados como Cathy e Reg, já colocava em xeque o retrato positivo e unilateral do proletariado das grandes metrópoles, expondo as diversas camadas que não são organizadas e nem sindicalizadas; o diretor britânico agora retrata as faces ocultas e internas das cidades mais ricas, evidenciando a impossibilidade de um “capitalismo humanizado” mesmo nos centros mais desenvolvidos. Afinal, mesmo que as condições de vida da classe trabalhadora destes centros não sejam tão precárias quando comparadas àquelas existentes nos países subdesenvolvidos; ainda assim, não se poderia chamar de “humana” uma forma de organização social incapaz de satisfazer

³² Em seus escritos sobre a questão da moradia, Friedrich Engels já apontava para o inevitável fracasso de qualquer tentativa capitalista de solução para a questão da moradia: “A solução burguesa para a questão da moradia, portanto, reconhecidamente fracassou – fracassou na oposição entre cidade e campo. E assim chegamos ao cerne da questão. A questão da moradia só poderá ser resolvida quando a sociedade tiver sido revolucionada a ponto de poder se dedicar à supressão da oposição entre cidade e campo, levada ao extremo pela atual sociedade capitalista. A sociedade capitalista, longe de poder suprimir essa oposição, é forçada, ao contrário, a exacerbá-la diariamente. Em contraposição, os primeiros socialistas utópicos modernos, Owen e Fourier, já haviam corretamente reconhecido isso. Em suas estruturas-modelo não existe mais a oposição entre cidade e campo. Ocorre, portanto, o contrário do que afirma o senhor Sax: não é a solução da questão da moradia que leva simultaneamente à solução da questão social, mas é pela solução da questão social, isto é, pela abolição do modo de produção capitalista que se viabiliza concomitantemente a solução da questão da moradia. É um contrassenso querer solucionar a questão da moradia e preservar as metrópoles modernas. As metrópoles modernas, contudo, somente serão eliminadas pela abolição do modo de produção capitalista.” Para uma compreensão mais aprofundada do tema, ver “Como Proudhon resolve a questão da moradia” IN ENGELS, Friedrich. Sobre a questão da moradia; tradução Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

mesmo necessidades básicas como moradia. Ainda sobre esta última, Karl Marx nos fornece, já no século XIX, um diagnóstico preciso da questão, mostrando-nos os efeitos da acumulação capitalista nas condições habitacionais:

“Qualquer observador imparcial pode perceber que, quanto mais massiva a concentração dos meios de produção, tanto maior é a conseqüente aglomeração de trabalhadores no mesmo espaço; que, portanto, quanto mais rápida a acumulação capitalista, tanto mais miseráveis são para os trabalhadores as condições habitacionais. É evidente que as “melhorias” (*improvements*) das cidades, que acompanham o progresso da riqueza e são realizadas mediante a demolição de bairros mal construídos, a construção de palácios para bancos, grandes casas comerciais etc., a ampliação de avenidas para o tráfego comercial e carruagens de luxo, a introdução de linhas de bondes urbanos etc., expulsam os pobres para refúgios cada vez piores e mais superlotados. Por outro lado, qualquer um sabe que o alto preço das moradias está na razão inversa de sua qualidade e que as minas da miséria são exploradas por especuladores imobiliários com lucros maiores e custos menores do que jamais o foram as de Potosí. O caráter antagônico da acumulação capitalista, e, por conseguinte, das relações capitalistas de propriedade em geral torna-se aqui tão palpável que mesmo nos relatórios oficiais ingleses sobre esse assunto abundam invectivas bastante heterodoxas contra a “propriedade e seus direitos” (MARX, 2013, pág. 732.)

E o nexos íntimo entre a acumulação do capital e as condições precárias de moradia nos centros urbanos se torna ainda mais evidente em outro trecho da obra principal do revolucionário alemão: “*Quanto mais rapidamente se acumula o capital numa cidade industrial ou comercial, tanto mais rápido é o afluxo do material humano explorável e tanto mais miseráveis são as moradias improvisadas dos trabalhadores.*” (MARX, 2013, pág. 735.)

*



Figura 26

Um primeiro plano enquadra a imagem de um homem de terno e gravata, sentado no interior de uma sala (*Figura 26*, acima). A formalidade de suas maneiras e o tom assertivo de sua fala transparecem um ar de autoridade, que reverbera nos grossos livros empilhados na estante. Ele expõe a situação enfrentada pelo poder público e enumera alguns dos problemas a serem remediados pelo estado. Seu relato é repleto de dados obtidos através de relatórios e levantamentos estatísticos, que denotam um conhecimento técnico-formal das condições de vida de trabalhadores como a jovem sentada à sua frente, Cathy – que, por sua vez, aguarda seu nome na fila de espera para obter do conselho uma casa para sua família. A fala do funcionário público remete imediatamente às várias intervenções do narrador que ouvimos anteriormente, expondo números e dados que informam a realidade vivida pela classe trabalhadora. Mas na fala do funcionário público transparece um aspecto adicional, que revela uma atitude *burocrática* e puramente *técnica* em relação a necessidades reais e urgentes:

FUNCIONÁRIO: Agora, para abrigar essas 8.000 unidades [*units*], temos 500 novas moradias todos os anos. As necessidades das pessoas são avaliadas através de pontos. Um ponto para risco de saúde, um ponto para cada ano de residência em um bairro. E um ponto se elas não têm um banheiro. E realmente, você simplesmente não tem pontos suficientes para se qualificar.

Como o próprio funcionário afirma, as necessidades do povo são primeiramente *avaliadas*, devendo passar por um processo de seleção baseado em *pontos*. Para que uma necessidade humana seja considerada enquanto tal, o indivíduo deve passar pelo crivo técnico e matemático – como se fosse possível mensurar o tamanho e a urgência de tudo aquilo que é imprescindível à existência. Com isso, as necessidades vitais são reificadas, transformando-se em metas que o Estado pode ou não cumprir, a depender das migalhas deixadas pelo capital. Não à toa, os membros da classe trabalhadora são tratados por termos que remetem à classificação numérica, remetendo mais uma vez à coisificação: *units*. Aqui não há nenhum tipo de julgamento moral e nenhuma crítica de uma suposta “falta de consciência” do funcionário público: não interessa se ele se importa ou não com as pessoas reais que aguardam na fila; o ponto fundamental a ser retido é que sua fala necessariamente transparece uma ordem social, uma forma de organização humana que não tem como finalidade a criação de valores de uso para satisfação das necessidades humanas. Daí que, mesmo com um altíssimo grau de desenvolvimento das

forças produtivas, plenamente capaz de garantir moradia para todos; ainda assim se apresenta nesta forma social um “problema de insuficiência” no meio da abundância do capital.

Prova maior de que não se trata de julgamento moral ou “crítica da falta de consciência” do funcionário é a cena seguinte, na qual Loach nos apresenta um *consciente e bem-intencionado* funcionário do Departamento de Saúde Pública. O agente do conselho visita a casa de nossos protagonistas para investigar as condições da habitação e fazer cumprir a ordem sanitária. O agente informa a necessidade de “mover” a família, mas seu trabalho é poupado: Reg diz ao funcionário que a família já seria despejada na terça-feira. Aliviado, o *bem-intencionado* funcionário deixa transparecer a inevitável cisão entre sua “consciência” e sua própria função burocrática, que exige o cumprimento de um trabalho no qual ele não acredita e não se sente confortável em ter que fazer: *“Bom, isso poupa meu trabalho. De qualquer forma, me salva de ter que fazer algo no qual eu não acredito de fato. Bom dia para você.”*

*

A cena que antecede o despejo da família se inicia com Reg “selando” a parte externa da casa com telhas de aço e placas de madeira, de modo a impedir o cumprimento do mandado judicial. Enquanto Reg martela os pregos em uma das telhas, fechando as janelas da casa, ouvimos um *voice-over* de um homem não-identificado que procura expor o “outro lado da história”. Sua fala é entrecortada pelo barulho das placas pregadas e amarradas por Reg, impossibilitando a apreensão total de seu conteúdo: *“Há um outro lado. Nosso lado. Aliás, tenho autoridade para falar [barulho de placas chacoalhando] responsável pela propriedade em questão.”* O som das placas chacoalhando em cena acaba por encobrir um trecho fundamental da frase: a revelação do nome do responsável pela propriedade em questão³³. De qualquer modo, o desenrolar do *voice-over* deixa bastante claro que se trata de uma empresa:

“Bom, eu sei que é bastante incomum que a polícia seja trazida para um despejo. Não há nada demais nisso, mas realmente faz com que a população fique com

³³ Podemos resgatar o nome da empresa “encoberto” pelo som das placas a partir do roteiro escrito por Jeremy Sandford: “JACKSON. Bem, nesta Odisseia que estamos assistindo, claro que ouvimos a história do ponto de vista do inquilino. Mas, você sabe, há um outro lado. Nosso lado. A propósito, estou falando com autoridade de Jackson e Jackson, a empresa *holding* responsável pela propriedade em questão.” (SANDFORD, Jeremy, 2011, não paginado, tradução nossa)

raiva. É má publicidade para a companhia proprietária do local. Ainda mais quando se trata de um respeitável corpo de clérigos que, puramente através da aplicação de bons métodos de negócios, se colocaram na infeliz posição de parecer que estão cometendo uma injustiça.”

Descobrimos, então, que o “outro lado da história” apresentado pelo *voice-over* é o lado da empresa, que procura, de alguma forma, se “defender” de eventuais acusações alegando isenção de responsabilidade. No discurso da *autoridade* responsável pela propriedade, o despejo não é questionado e a família que mora no espaço não é sequer lembrada; há apenas uma menção à indignação popular, que o discurso parece retratar como uma reação *irracional* da população, já que o despejo *não* seria realmente uma injustiça: “*infeliz posição de parecer que estão cometendo uma injustiça.*” [grifo nosso]. Sob este viés, o despejo é exposto enquanto um procedimento *natural*, contra o qual não há o que se fazer e nem se indignar: resta apenas executá-lo sem alarde e, de preferência, sem a presença da polícia, de modo que não prejudique a imagem da empresa dona da propriedade (no original: “*It’s bad publicity for the company that owns the place.*”). Além de evitar eventuais imprevistos decorrentes da rejeição popular à polícia, a realização do despejo por agentes do conselho esconde o caráter de classe do procedimento: em vez de se revelar como uma ação de expulsão e marginalização dos pobres, o procedimento aparece como uma medida sanitária, puramente *técnica*, que o Estado deve tomar pelo “bem” dos próprios moradores; sob este ângulo, a família não estaria sendo expulsa, mas apenas “movidá” (como afirmava o funcionário na cena anterior). O procedimento “puramente técnico” aparece como uma medida pública de *interesse geral* (por exemplo, prevenção de doenças), camuflando, assim, os interesses financeiros do setor imobiliário.

Este suposto *interesse geral* estaria plasmado em uma forma estatal capaz de zelar por todos os indivíduos que compõem esta sociedade, camuflando o caráter de classe do estado e ocultando a existência das classes sociais. Sob este aspecto, o poder público se apresenta como o espaço da *neutralidade*, isto é, como instância puramente responsável pela manutenção das liberdades e dos direitos dos indivíduos, sem corresponder aos interesses de uma classe em detrimento das outras. Para entender

melhor como o Estado capitalista consegue se apresentar como Estado de todos, façamos uma longa citação de Jaime Osorio:

Uma característica da sociedade capitalista é a ruptura apresentada entre os processos econômicos e políticos. A compra-venda da força de trabalho, sua utilização e exploração aparecem como processos regidos por uma lógica alheia a coerções extraeconômicas, isto é, ao Estado. Uma vez estabelecida historicamente a separação entre os trabalhadores e seus meios de subsistência – processo realizado de forma massiva por mecanismos políticos violentos –, esta separação parece se reproduzir regida por sua própria lógica, sem a ingerência de fatores políticos. Os operários se apresentam nas fábricas sem a necessidade uma coerção política. A necessidade de subsistência os leva a isso, na medida em que não contam com nada mais do que com sua força de trabalho para subsistir.

Assim, a economia (...) parece funcionar regida por suas próprias regras e aparece como autônoma em relação aos processos políticos. (...) A política, por sua vez, é vista como desligada da economia, como um processo independente e autônomo. Não se revela que são determinados projetos que prevalecem na organização da vida em comum. O Estado capitalista – sua principal cristalização – aparece assim como estranho à exploração e à reprodução de classes; (...). O Estado capitalista aparece como o resultado de um pacto entre indivíduos que decidem delegar sua soberania com a finalidade de encontrar condições de convivência em sociedade. Mais do que isso, a condição cidadã se sustenta numa perspectiva individual, desdenhando os laços e as relações classistas que ligam o destino social de alguns agrupamentos humanos a outros.

(...) No campo político, o princípio da cidadania – cada cabeça um voto – acaba moldando a ideia da igualdade política entre os homens, desligando-os das raízes econômicas e sociais nas quais se reproduzem e se relacionam de forma desigual. A condição cidadã oculta que os homens fazem parte de classes sociais inter-relacionadas, em que prevalece a condição de desigualdade. O imaginário de igualdade apenas pode se sustentar, então, caso a existência social seja fragmentada, autonomizando a política e desligando-a da trama econômica e social. No capitalismo, política e economia se movem em uma permanente tensão, mas com o predomínio – em condições normais – do imaginário de um Estado de todos. Desta forma, o Estado pode se apresentar como uma entidade que busca o bem comum, e não apenas o benefício de alguns poucos. Mais do que expressar o reino da força, o Estado capitalista se mascara como o reino da razão. O Estado, portanto, aparece como a expressão de uma comunidade de iguais, a comunidade dos cidadãos. (OSORIO, 2019, págs. 22-24)

Interessante notar como esta pretensão de neutralidade do aparato estatal reveste o discurso e a prática burocrática que vimos nas outras cenas: ora, os funcionários do conselho *estavam apenas cumprindo sua função*, puramente *técnica* e *neutra*, podendo, assim, alegar isenção de qualquer responsabilidade pelo que acontece. Este esforço de se eximir da responsabilidade não se restringe à atuação do poder estatal: ainda que o *voice-over* do homem não-identificado evidencie o antagonismo social ao procurar expor o lado da empresa, ainda assim seu discurso procura a mesma isenção de

responsabilidade: “(...) *um respeitável corpo de clérigos que, puramente através da aplicação de bons métodos de negócios, se colocaram na infeliz posição de parecer que estão cometendo uma injustiça*”. De acordo com a perspectiva deste discurso, a companhia *não seria realmente responsável pelo despejo, que em si mesmo não seria injusto*: afinal, tudo que o grupo financeiro realizou foi um investimento no mercado, em total acordo com as liberdades individuais garantidas pelo estado; como o próprio *voice-over* afirma, *são apenas aplicações para fazer bons negócios* – todo o resto seria apenas “efeito impessoal” da esfera econômica “autônoma” – o mercado – ou ainda medida sanitária para o bem geral.

Há, aqui, portanto, uma vinculação entre a ação de despejo determinada pela justiça e os interesses financeiros de uma determinada classe, aqui representada pelo setor imobiliário, diretamente beneficiado pela expulsão e marginalização de trabalhadores como Cathy e Reg.

Interessante perceber que, ao contrário do que acontece no roteiro de Jeremy Sandford, no filme não há nomeação e nem especificação da empresa: sabemos apenas que se trata de um grupo de investidores. Sob este aspecto, a não-especificação atua como forma de generalização: não se trata dos interesses de alguns indivíduos ou de um grupo privado, mas de um setor mais amplo – neste caso, o setor imobiliário, como um todo. Parece-nos, portanto, um acerto de Loach: ao “apagar” o nome e o tipo da empresa, o diretor britânico permite que a associemos com *qualquer empresa* envolvida nos processos de especulação do setor imobiliário. Ora, assim como Cathy e Reg se configuram enquanto formalização de um processo mais amplo, representando a própria condição dos subempregados de todos os centros industriais; também a empresa “sem nome” e “sem especificação” se apresenta enquanto formalização dos interesses de uma classe.

*

Agora como uma família sem-teto, o casal e seus filhos se deslocam para as partes mais miseráveis da capital. Acompanhamos a chegada da família em um espaço bastante semelhante a um ferro-velho ou lixeira: carcaças de veículos e peças enferrujadas se espalham por um enorme terreno esburacado e lamacento, no qual se instalam diversas famílias, alojadas em *trailers* (ver Figuras 27 e 28, abaixo). Um

depoimento em *voice-over* relata a busca (sem sucesso) pela seguridade social e pelo auxílio estatal, chegando mesmo a mencionar o *welfare* tão propagandeado pelo país, mas o destino da dona do depoimento é o mesmo do casal: encontrar lar em uma daquelas caravanas.



Figura 27



Figura 28

Neste ponto do filme, é importante destacarmos que, nos países europeus, áreas como essa são frequentemente habitadas por ciganos – grupo étnico historicamente segregado e marginalizado. Em uma das cenas, um personagem relata a Reg o modo como são vistos socialmente (“*As pessoas me olham e dizem: ‘Ah, ele! Ele é só um cigano velho e sujo.’ Bom, nós não somos sujos! Somos limpos. E nos mantemos limpos!*”) e, como veremos mais adiante, os ciganos serão diretamente mencionados e “avaliados” por uma reunião do conselho de moradores da região. De qualquer modo, cabe desde já mencionar este grupo não apenas para a caracterização do espaço, mas, principalmente, para termos em mente a associação que o filme estabelece entre os protagonistas e os excluídos sociais. Neste sentido, o que estaria em questão é se, a essa altura, Cathy e Reg ainda pertenceriam à sociedade enquanto *cidadãos* com direitos básicos na sociedade burguesa, já que agora se tornaram parte daqueles considerados *estrangeiros* em solo britânico.³⁴

³⁴ No roteiro de Jeremy Sandford, um dos personagens se chama Eli Brazil. Ainda que não se possa dizer que se trata de um brasileiro, o fato é que o sobrenome revela a leitura socialmente feita a respeito dessas camadas. Neste sentido, não importa a real origem nacional dessas pessoas: o que realmente está em questão é o fato de que são *vistas* e *tratadas* como forasteiras. Na fala da senhora Brazil, destacamos também sua condição de trabalhadora migrante e viajante, que faz recordar a situação de nossa protagonista, Cathy: “*SRA. BRASIL. (...) A gente viajou pelo país, anos atrás, e nunca paramos em um lugar por muito tempo. Veja, a gente tava na estrada, viajando. Costumávamos adorar. estávamos todos*

As cenas destacam, então, a relação de nossos protagonistas com os moradores locais, ciganos e viajantes, capturando também seu dia-a-dia, seus hábitos e costumes e seu trabalho diário (como as longas distâncias percorridas para esvaziar os banheiros químicos e ainda o deslocamento necessário para buscar água para os habitantes). Assim como na cena do cortiço, ouvimos diversos depoimentos que parecem realmente pertencer às próprias pessoas que moram nas caravanas. O caráter de documentário retorna conforme as imagens e os depoimentos reconstróem a “nova vida” do casal: neste sentido, a própria ficção exerce o papel de registro documental das condições e do modo de vida dessa camada social. Sob esta perspectiva, recordamos a fusão documentário-drama que vimos anteriormente e que parece suprimir a distinção entre os elementos de cada polo: a imagem de Cathy carregando baldes ao lado de uma moradora das caravanas – imagem capturada por um cameraman posicionado a certa distância das duas mulheres (*Figura 29*, abaixo) – faz recordar a perspectiva do registro documental dos fatos cotidianos tal qual eles se dão; todavia, a mesma cena se configura como desenvolvimento da história fictícia da personagem. Sob este ângulo, novamente, não há mais separação, nem distinção, entre o “documentário” a que assistimos e o “drama” de Cathy: estamos acompanhando uma narrativa fictícia que é, ao mesmo tempo, um documentário sobre a vida dos moradores das caravanas.



Figura 29

O *docudrama* não se detém na caracterização da vida doméstica dos excluídos e apresenta a relação destes últimos com o mundo do trabalho. No trecho reproduzido

saudáveis e bem. Vida linda, feliz, tudo estava lindo a essa hora do dia. Tudo mudou. Comida melhor, trabalhávamos duro nos campos e viajavamos muito por todo o país. Nós nunca paramos em um lugar por muito tempo. Estávamos em movimento sempre. E agora estamos aqui estacionados, e não é a vida que costumávamos ter. Tempos tão bons.” (SANDFORD, Jeremy, 2011 não paginado, tradução nossa)

abaixo, é interessante notar como as falas de personagens contando suas histórias de vida para o casal de protagonistas se configuram como verdadeiros depoimentos sobre a realidade do trabalho intermitente ao qual esta camada social está submetida:

SENHORA JONES: Quando o senhor Jones voltou das forças armadas, ele tentou insistentemente encontrar lugares para morar. Mas o dinheiro que ele ganhava não era o suficiente. Quando as crianças chegaram, ficou ainda pior. Ele desceu para as minas, trabalhou como motorista de ônibus; mas o aluguel que exigiam era muito alto. Muito alto para o salário dele. Ele tentou trabalhar na silvicultura, mas éramos sempre recusados. {...} Ele trabalhou com isso quando foi prisioneiro de guerra.

Mais uma vez nos deparamos com a presença de um ex-soldado em busca de moradia. Da primeira vez, vimos a senhora Ward falando dos dois soldados que retornavam do exército para morar no cortiço; agora, descobrimos o destino comum de muitos deles quando retornam da guerra: sem moradia e sem emprego mesmo estando no centro do capitalismo. O próprio senhor Jones conclui o depoimento iniciado por sua mulher, evidenciando a irregularidade no mercado de trabalho: *“Não conseguia nada permanente, sabe...”* Para completar o quadro a respeito do subemprego, Cathy nos relata em um *voice-over* alguns dos serviços temporários encontrados pelo marido: *“Reg conseguiu um emprego colhendo groselhas. E quando o trabalho com as groselhas acabou, ele conseguiu mais trabalho no aeroporto na nova pista. E depois, colhendo groselhas e mirtilos.”*

Vemos, portanto, que, da marginalização desta camada, não se pode depreender uma exclusão total e absoluta dos ciclos de acumulação do capital. Embora, em sua maioria, não façam parte do setor produtivo, os serviços prestados por esta classe são parte da engrenagem social e são essenciais à manutenção da sociedade capitalista, estando envolvidos na reprodução social e na circulação do capital, ainda que de modo intermitente e absolutamente instável. E esta vinculação com a sociedade burguesa não se dá apenas através do subemprego: como vimos, o senhor Jones é um veterano de guerra que volta do exército britânico para se tornar um pária em seu próprio país. Seja no setor de serviços, seja nas forças armadas, seja nos setores de extração dos recursos naturais etc.; os membros desta camada estão sempre integrados ao capitalismo. Neste sentido, sua marginalização e exclusão se dão no sentido de sua condição miserável,

formando parte do que Marx denomina o sedimento mais baixo da superpopulação relativa, que habita a esfera do pauperismo, formada por:

“Em primeiro lugar, os aptos ao trabalho. Basta observar superficialmente as estatísticas do pauperismo inglês para constatar que sua massa engrossa a cada crise e diminui a cada retomada dos negócios. Em segundo lugar, os órfãos e filhos de indigentes. Estes são candidatos ao exército industrial de reserva e, em épocas de grande prosperidade, como, por exemplo, em 1860, são rápida e massivamente alistados no exército ativo de trabalhadores. Em terceiro lugar, os degradados, maltrapilhos, incapacitados para o trabalho. (...) O pauperismo constitui o asilo para inválidos do exército trabalhador ativo e o peso morto do exército industrial de reserva. Sua produção está incluída na produção da superpopulação relativa, sua necessidade na necessidade dela, e juntos eles formam uma condição de existência da produção capitalista e do desenvolvimento da riqueza. O pauperismo pertence ao *faux frais* [custos mortos] da produção capitalista, gastos cuja parte, no entanto, o capital sabe transferir de si mesmo para os ombros da classe trabalhadora e da pequena classe média.” (MARX, 2013, pág., 719.)

É importante ressaltar que esta situação de pauperismo a qual estão submetidos aqueles que compõem este grupo social comumente os desloca para o lumpemproletariado – assim definido por Karl Marx em *O Capital*: “(...) vagabundos, delinqüentes, prostitutas, em suma, o lumpemproletariado propriamente dito (...)” (MARX, 2013, pág. 719.) Além disso, como veremos mais adiante, nossos protagonistas chegarão, de fato, à situação de moradores de rua, aproximando-se ainda mais desta “massa indefinida e desintegrada”. De qualquer modo, o próprio revolucionário alemão apontava também para a contradição inerente a esta camada:

“O lumpemproletariado, esse produto passivo da putrefação das camadas mais baixas da velha sociedade pode, às vezes, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; todavia, suas condições de vida o predispõem mais a vender-se à reação para servir às suas manobras” (MARX, ENGELS, 1998, pág. 76)

*

Em um salão, um homem de meia idade discursa sobre a necessidade de cercar o terreno (*common land*³⁵) para expulsar os “ciganos e vagabundos” daquele local. Em seu discurso, ele reforça que áreas como aquela são tradicionalmente o espaço de *camping* de ciganos, mas que aqueles que ali estavam morando não eram, em suas palavras, “verdadeiros ciganos”, e sim pedintes e mendigos. Apoiado por um homem na

³⁵ Na Inglaterra, *common land* são espaços destinados a atividades e lazeres como caminhada e escalada, podendo ainda ser utilizado para acampar, a depender das regras definidas pelo proprietário. A propriedade do espaço pode ser de um conselho local, privado ou de um truste nacional.

plateia, que expressa sua concordância com uma exclamação (“*Vagabundos malditos!*”), o homem de meia idade que discursa chega ao ponto central de seu argumento:

DISCURSANTE: E, claro, com o novo conjunto habitacional, do qual todos fazemos parte, o caráter da área deve mudar. Não podemos aceitar nenhum obstáculo daqueles que deliberadamente tentam nos manter no passado. Não há mais espaço para favelas sobre rodas.

Vemos, então, que seu discurso emula a ideologia do progresso e da modernização, que serve como base de sustentação do novo projeto de desenvolvimento habitacional, do qual fazem parte todos aqueles presentes na reunião.³⁶ As caravanas e os *trailers* são tratados como *slums* em cima de rodas e são considerados “obstáculos” à modernização da área. Esta deve passar por certas transformações para mudança da aparência e das características do local. Ora, aqui torna-se patente que acompanhamos em marcha um processo de gentrificação. No roteiro de Jeremy Sandford, os interesses financeiros derivados do projeto habitacional se tornam ainda mais explícitos na parte final do discurso: “*Trata-se de um empreendimento habitacional de alto padrão. E, cá entre nós, considere o possível efeito sobre os preços de revenda.*”

Em seguida, um homem na plateia recorda aos presentes que, na verdade, muitas das pessoas que habitam aquela área não eram ciganos, e sim pessoas que não encontravam nenhum lugar para morar. De qualquer modo, sua advertência não parece exercer muito efeito na plateia, e a fala seguinte, de outro homem, faz uma pergunta que deixa transparecer uma sugestão de “solução”, que somente aguarda o consentimento geral para ser colocada em prática: “*Quem a associação apoiaria em caso de violência?*”. O veredicto final da reunião é dado logo em seguida pelo homem de meia idade que discursou anteriormente: “*Creio que apoiaríamos nós mesmos.*”

A cena sofre um corte abrupto e vemos a janela de um dos *trailers* sendo quebrada por um objeto arremessado em sua direção. Um *voice-over* de uma voz masculina deixa

³⁶ No roteiro de Jeremy Sandford, descobrimos que a reunião se dá no salão da Igreja do “*new estate*”. No Reino Unido, *estates* são áreas reservadas ao desenvolvimento e construção de projetos habitacionais, que podem ser populares ou ainda destinados às classes média e alta. Nos anos sessenta, boa parte desses projetos eram construídos de modo precário, rápido e barato para poder abrigar as camadas mais pobres da população. Em relação ao “*estate*” tratado na cena em questão, descobrimos no roteiro de Sandford que se trata de um empreendimento para as classes mais abastadas: “*This is a high class housing development. And, between you and me, consider the possible effect on resale prices.*” (SANDFORD, Jeremy, 2011, não paginado)

evidente que se trata de uma tentativa de expulsão violenta dos moradores, enquanto acompanhamos outras janelas sendo espatifadas: “*O conselho já perdeu tempo demais com esses ciganos. Eles dão nada para o conselho!*”. Logo em seguida, outro *voice-over* explicita os interesses financeiros dos membros do conselho, que procuram destinar o espaço àqueles que puderem pagar as taxas: “*Por que deveríamos apoiá-los? Jovens casais de respeito na vizinhança não conseguem obter empréstimos para habitação. Preferimos receber o dinheiro de quem?*”.

Com a falta de êxito na tentativa de expulsar os moradores através da depredação de suas caravanas, a violência cresce em escala e atinge seu auge em uma noite que finaliza o processo de gentrificação: enquanto crianças estão na cama e os pais se reúnem em suas mesas para beber e conversar antes de dormir, explosivos voam na direção das caravanas e espalham fogo por todos os lados. Conforme o incêndio se alastra, acompanhamos as vítimas correndo em todas as direções, com adultos e crianças chorando e gritando em busca de seus parentes e conhecidos. Em um *voice-over*, acompanhamos um diálogo que apresenta a investigação a respeito do crime. As perguntas feitas pelo funcionário que conduz o inquérito deixam transparecer um procedimento burocrático que, por vezes, chega no limite do absurdo ou até mesmo do desrespeito com os moradores atacados. Algumas dessas perguntas nem sequer estão relacionadas com o crime e outras parecem querer atribuir a culpa às próprias vítimas, insinuando que elas nem deveriam estar morando ali, e até mesmo culpando os pais por sua ausência no momento exato em que os filhos eram atingidos pelo fogo:

INQUIRIDOR: Em primeiro lugar, por que você estava morando lá?

SENHOR JONES: Bem, fomos despejados de uma casa do conselho em Stoke.

INQUIRIDOR: Onde você estava na noite do incêndio?

SENHOR JONES: Nós saímos para comprar algumas bonecas para as crianças. E no caminho de volta, paramos pra tomar um traguinho.

INQUIRIDOR: Você e sua esposa tinham que sair juntos?

SENHOR JONES: Bem, a senhora. Jones não pode dirigir e, de qualquer forma, eu queria o conselho dela sobre as bonecas. Quer dizer, há momentos em que marido e mulher têm que sair juntos e esse foi um desses momentos.”

De qualquer modo, o senhor Jones, pai de algumas das vítimas do incêndio, não se deixa intimidar pelo inquérito e lança ao funcionário sua própria suspeita, que acaba por se mostrar absolutamente correta e consciente a respeito do que realmente aconteceu: *“E eu diria, senhor, que foi um assassinato! Foram as crianças da nova propriedade. E os adultos também, claro. Eles incentivam as crianças!”*. A investigação prossegue, agora com perguntas direcionadas a uma das crianças sobreviventes:

INQUIRIDOR: Pauline Jones, você estava dormindo na caravana na noite de 25 de abril?

PAULINE: Sim. Estávamos todos os seis na cama. Acordei porque o lugar estava cheio de fumaça. Então, peguei o pequeno Gary em meus braços e saí.

INQUIRIDOR: Entendo. E você se lembra do que aconteceu então?

PAULINE: Bem, todos os outros foram queimados.

O crime se torna ainda mais chocante quando se leva em consideração que ele foi realizado com o consentimento da população local. Como o próprio senhor Jones afirma, os ataques são realizados por crianças do *“new estate”*, incentivadas pelos próprios pais. Aqui, portanto, nos deparamos com um nível de violência tão explícita e hedionda que nos faz pensar no grau de desumanização a que são submetidas essas camadas sociais: ora, para que se chegue em um ponto tão macabro no qual crianças, incentivadas pelos próprios pais, sejam responsáveis por ataques que levam à morte de outras crianças; é preciso que se consolide um consenso geral capaz de perpetuar a

imagem dos moradores das caravanas como *forasteiros, vagabundos e invasores* que devem ser expulsos de um lugar que *não lhes pertence*, ainda que seja público. A contradição – lugar público que não é para todos – deixa transparecer justamente o caráter segregacionista da sociedade de classes. A partir da estigmatização e até mesmo da *racialização* dos ciganos, a sociedade civil reproduz a ideologia dominante e perpetua a distinção entre aqueles que pertencem a esta coletividade – e, portanto, podem ter acesso aos direitos básicos de cidadania – e aqueles que *não* pertencem e, desse modo, podem (e devem) ser descartados. Ironicamente, como já vimos antes, a sociedade burguesa não pode se desfazer dessas massas, já que estas fazem parte do mercado de trabalho através do subemprego ou compõem o exército industrial de reserva, que rebaixa os salários e garante a reprodução da sociedade capitalista. Por último, é interessante notar que a racialização dos ciganos, enquanto instrumento ideológico, engloba até mesmo parcelas da população que não têm parentesco com esse grupo étnico (como os britânicos Cathy e Reg). A própria flexibilidade e elasticidade do conceito permite, então, abarcar neste grupo qualquer indivíduo, de acordo com as finalidades e objetivos envolvidos nos processos sociais – daí que a racialização e a estigmatização sejam instrumentos de opressão e manipulação utilizados pelas classes dominantes e seus representantes, que conseguem dividir a classe trabalhadora e sustentar seus interesses políticos e financeiros. No trecho em questão, como já vimos antes, o discurso ideológico do homem de meia-idade manipula habilmente os estigmas a fim de promover a repulsa pelos pobres e consolidar o projeto habitacional que trará novos moradores – estes, sim, capazes de pagar os impostos locais (dos quais o orador provavelmente se beneficia), ou ainda alugar e comprar as casas novas. Assim, o processo de gentrificação pressupõe o consentimento da população a partir da ideologia dominante.

*

Mais uma vez expulsos, nossos protagonistas vagam com seu trailer pela cidade, mas não conseguem estacionar sua caravana em lugar nenhum: a cada parada, são abordados e enxotados pela polícia. Finalmente, Reg e Cathy decidem vender o veículo e procurar um lugar fixo para morar. Com o dinheiro, conseguem apenas uma casa abandonada e em ruínas, sem porta e sem janelas, com goteiras e vazamentos. Novamente são retirados do local, chegando de fato à condição mais miserável de

moradores de rua. Vemos o casal preparando uma barraca improvisada e Cathy expressa pela primeira vez seu medo de que o poder público tire a guarda de seus filhos. A perseguição realizada pela polícia sanitária evidencia o absurdo da situação: em nome da saúde das crianças, o estado “protege-as” da insalubridade retirando os pais dos lugares inadequados sem ser capaz de aloca-los em um espaço apropriado, o que força essas famílias a se abrigar em ambientes ainda mais nocivos à saúde infantil. Em um diálogo bastante interessante entre Reg e um conhecido – que, a julgar por suas frases, não parece passar por grandes problemas financeiros – este último arremata: *“Temos um estado de bem-estar social agora. Você não pode sofrer nenhum dano real.”*. Novamente, nos deparamos com a imagem de um estado de bem-estar social capaz de garantir boas condições de vida. Transparece na fala do personagem a crença no cuidado fornecido pelo estado, enaltecendo seu caráter protetor e quase paternal: *“you can’t come to any real harm.”* Somado a isso, se levamos em conta o medo de Cathy de que o estado tome a guarda de seus filhos, este caráter quase paternal do estado de bem-estar social ganha mais uma camada.

Enfim, apesar da relutância, o casal decide finalmente por um abrigo de emergência. Durante a avaliação do caso, realizada por um funcionário público, ouvimos novamente perguntas burocráticas que beiram o absurdo, como, por exemplo, o momento em que o funcionário pergunta à protagonista se ela e o marido não tinham amigos ou parentes que podiam ajudar-lhes com alojamento. Ligeiramente incomodada, Cathy responde de modo sarcástico: *“Olha, se eu tivesse, eu não estaria aqui, estaria?”*. O funcionário relata à jovem as péssimas condições do abrigo emergencial, mencionando também a presença de hóspedes “um pouco rudes”, segundo suas próprias palavras. No final, ele ainda pergunta: *“Enfim, você tem certeza que quer ir pra lá?”*. Desta vez, já visivelmente irritada, Cathy retruca e expõe todo seu descontentamento com o procedimento burocrático: *“Olha, eu não quero ser mal-educada, mas nós já estamos aqui há seis horas. Se eu tivesse alguma opção, você acha que eu estaria esperando aqui?”*. Após ouvir mais algumas perguntas burocráticas e uma listagem com as regras básicas do local, além das taxas de pagamento requeridas, o casal recebe um quarto no abrigo temporário.

A última parte do filme – que é também o último “documentário” dentro da obra – se concentra em retratar e registrar as condições habitacionais e a vida das mulheres e crianças que residem no abrigo emergencial. Aqui, novamente, nos deparamos com depoimentos de trabalhadores e trabalhadoras relatando seus percursos de vida até serem forçados a se abrigar naquele local. Enquanto os *voice-over* se sucedem, as imagens nos mostram as diversas instalações do abrigo, alternando entre o registro de “documentário” – mais distanciado e abrangente na captura do espaço – e o registro mais próximo, que captura as interações de Cathy com seus filhos e com uma funcionária da moradia, que apresenta à jovem seu quarto. Em algumas cenas, a distância entre o ponto de vista da câmera e a localização das personagens percorrendo as instalações faz lembrar a perspectiva das câmeras de segurança, sugerindo a vigilância permanente das residentes (Figura 30, abaixo). Esta sugestão de vigilância e controle é reforçada pela presença de grades, telas e barras de proteção que, apesar de servirem para evitar acidentes com as crianças, parecem também “aprisionar” as mulheres (Figura 31 e 32, abaixo), transmitindo uma atmosfera de enclausuramento ainda mais intensa do que aquela presente no cortiço. Neste sentido, não são apenas as condições do local e sua forma física que recordam uma penitenciária: a própria construção formal apresentada pelo docudrama procura transmitir a *sensação* de estar preso.



Figura 30



Figura 31



Figura 32

Neste bloco da obra, os mecanismos da burocracia estatal e do estado de bem-estar social se revelam em toda sua plenitude a partir do conflito direto entre Cathy e os representantes e funcionários do poder público. Além disso, a difícil situação vivida pelo casal de protagonistas vai afetando diretamente a relação amorosa e íntima entre os dois, de tal maneira que a própria condição social levará à ruptura do casamento. Portanto, resta-nos agora analisar, em traços gerais, o desenvolvimento desses dois conflitos, evidenciando o necessário entrelaçamento entre a esfera pública e privada.

Um dos depoimentos de uma das residentes do abrigo relata os horários em que as funcionárias fazem a vistoria para se certificar de que os maridos deixaram o local. Em seguida, um outro depoimento nos informa que não há espaço para a vida familiar naquele lugar, o que gera brigas entre marido e mulher e entre as próprias residentes. Para piorar a situação, como nos conta outra mulher, também em *voice-over*, havia uma regra de que mulheres deixadas pelos parceiros seriam expulsas do local. Ela ainda afirma que a justificativa dada pelos funcionários era de que tal regra buscava evitar que os maridos abandonassem suas esposas. Contudo, ela mesma revela a ineficácia de tal “solução”, podendo até resultar no oposto do que se esperava: *“E então, meu marido deu o fora!”*. Um pouco mais adiante, um *voice-over* de outra residente relata outro caso de “sumiço” do marido: *“Ele está com uma garota chique agora. Tá vendo, os homens não vivem isso como as mulheres. Ele tem liberdade, não é?”*. Ora, neste ponto, é interessante notar como os depoimentos diferenciam a experiência masculina da feminina quando uma família vive sob tais condições. Ao mesmo tempo em que a dura

rotina das mulheres residentes no abrigo é apresentada como cansativa (“*Esfregar. Esfregar. Só isso. O dia todo. Nós temos que esfregar todo o local duas vezes por dia, você verá.*”), além de tediosa (“*Não há nada para fazer. Só ficar sentada pensando na vida.*”); os depoimentos denunciam uma espécie de *liberdade masculina*, que aqui aparece em um sentido bastante específico: o abandono paternal e familiar como uma *possibilidade de fuga* em aberto *para os homens*, em contraste com o enclausuramento das mães – o que parece reforçar a imagem da “prisão” que vimos anteriormente. A própria Cathy confidencia ao marido sua vontade de fugir (“*Eu sinto vontade de fugir!*”), mas é o marido que fará isso, deixando sua esposa e seus filhos. Neste sentido, os depoimentos não apenas prenunciam o abandono que Cathy está prestes a sofrer, mas também parecem apontar para o fato de que esta *liberdade masculina* implica na própria *prisão feminina*, como se coubesse exclusivamente às mulheres o dever de ficar e cuidar das crianças, ressaltando, assim, a disparidade vivenciada (no original: “*You see, men don’t have it like women.*”). Ora, a julgar pela experiência de miséria vivida por Reg (“*Isso me deixa com 5 xelins por semana para comida e roupas.*”) e de trabalho intermitente, somados ao fato de ele apenas receber uma refeição por dia em seus alojamentos (“*Eu só recebo meu café da manhã, não é?*”); é certo que seria completamente descabido falarmos em uma vida marcada pela *liberdade*. Contudo, o que os depoimentos revelam é que, de fato, abre-se ao homem uma “brecha” para o abandono paterno – “brecha” esta que surge como *possibilidade* reservada somente ao sexo masculino devido às condições sociais desiguais impostas aos pais e, é claro, ao consentimento em torno da ideia patriarcal de que caberia às mulheres o “dever sagrado” de cuidar dos filhos, gerando, assim, a normalização do abandono paterno. Aqui, portanto, Loach prossegue seu empenho em dissecar a composição das massas trabalhadoras, incorporando questões relativas à opressão de gênero, reproduzida no interior mesmo das relações entre os membros de uma classe. Ora, assim como o consentimento social em torno da racialização dos ciganos servia de fundamento e justificativa ideológica para o processo de gentrificação; aqui, a reprodução da ideologia patriarcal torna socialmente admissível o abandono paterno, promovendo a desunião entre trabalhadores e trabalhadoras e intensificando o sofrimento da mulher.

*



Figura 33

Passado o limite de três meses de direito de permanência no abrigo, Cathy é chamada para uma conversa com os coordenadores e diretores do espaço. A câmera fornece um ponto de vista bastante curioso, que nos coloca de frente para Cathy e logo atrás dos senhores de terno e gravata, de tal modo que o único rosto visível em cena é o da própria protagonista (*Figura 33*, acima). Enquanto a câmera se desloca para a direita, formando uma fileira de figuras sem rostos, os membros, troncos e braços de tais figuras permanecem rígidos e fixos, todos na mesma posição e semelhantes uns aos outros. Sem cerimônias, as figuras informam à protagonista o fim do prazo de permanência no abrigo e ressaltam o “poder” dado a eles de expulsá-la do local e mesmo de tomar a guarda de seus filhos. Com o apelo da mãe para que eles não tomem tais medidas, as figuras concedem-lhe uma “segunda chance”, recheada de indulgência e piedade, como se estivessem “perdoando” a jovem e recriminando-a como uma figura paterna que cobra do filho o aprendizado de uma lição: *“Nós vamos te dar mais uma chance. Mas eu preciso enfatizar: esta é sua última chance. Você deve fazer seus próprios arranjos!”*. O ato de “misericórdia” e cuidado do poder estatal, encarnado pelas figuras sem rosto, se completa com a transferência da jovem para uma parte ainda mais precária e insalubre do abrigo: Cathy deixa seu quarto e é obrigada a dividir um espaço superlotado com outras residentes e seus filhos. A jovem mãe pede por um local para ficar com seu marido e a resposta evasiva do funcionário ignora o pedido da jovem e insiste na “última chance” mencionada anteriormente, assegurando que algumas famílias estão tentando se

reerguer e, conseqüentemente, insinuando que Cathy não está fazendo o mesmo. A indignação e a raiva vão tomando conta da personagem e ela insiste em saber quais são essas famílias, já que ela não conhece ninguém ali capaz de sair da situação em que se encontram. Em total contraste com o procedimento burocrático e impessoal, a fala de Cathy transparece as emoções e sentimentos da personagem, exigindo a consideração individual de sua situação por parte dos funcionários. Sem resposta e sem consideração pelo seu problema, a personagem assume postura mais incisiva e é imediatamente recriminada por uma das figuras sem rosto: “*Não fale comigo neste tom, senhorita Ward!*”. O desespero da mãe, nítido em sua expressão facial, se transforma, então, em um desabafo sobre o definhamento de sua vida pessoal. Através de um *close-up*, a câmera vai se aproximando do rosto da jovem até alcançar cada um de seus gestos, expressões e movimentos: enquanto balança a cabeça de um lado para o outro em sinal de negação, os olhos da personagem se enchem de lágrimas e apelam por uma solução para o desmoronamento de sua família. Assim, enquanto os funcionários são retratados enquanto figuras sem rostos, de modo a encarnar a própria “impessoalidade” da burocracia; Cathy é emoldurada pela perspectiva mais particular da câmera, que, ao capturar o estado emocional da jovem, coloca a urgência e a gravidade da situação da personagem em rota de colisão com os prazos e limites dos mecanismos estatais (*Figura 34*, abaixo).



Figura 34

Nesta cena, o *close-up* em Cathy parece ecoar o *close-up* no pai da senhora Ward que vimos anteriormente (rever *Figura 14*): nas duas cenas, é possível verificar um

choque entre a representação do estado emocional da personagem e o retrato da figura burocrática que encarna o poder público – de um lado, a captação da esfera das necessidades humanas; de outro, a esfera dos procedimentos técnicos e impessoais. Naquela cena, enquanto a funcionária do asilo metodicamente elencava as condições oferecidas pela casa de repouso, o olhar desesperado do avô denunciava o abandono que ele estava prestes a sofrer; na cena que agora analisamos, enquanto os diretores do abrigo encarnam as regras que devem ser seguidas tal qual foram delimitadas, o estado emocional da personagem revela a urgência das necessidades humanas não satisfeitas. Neste sentido, novamente, a cena expõe o contraste entre a impessoalidade burocrática e a urgência das necessidades vitais do ser humano enquanto fenômeno típico de uma forma de organização social específica. Evidencia-se, em última instância, os limites do estado de bem-estar social – simplesmente incapaz de solucionar a questão da moradia nos marcos do capitalismo.



Figura 35



Figura 36

No auge de seu desespero, Cathy cai no choro e é “consolada” pelo diretor, que se levanta de sua cadeira e, com tapinhas no ombro da jovem, encaminha-a para a saída (*Figura 35*, acima). Ao fechar a porta, o diretor olha para os outros coordenadores e faz uma expressão de descaso e impaciência (*Figura 36*, acima) que claramente evidencia o significado de seu ato anterior de consolo direcionado à jovem. O gesto condescendente do diretor revela, então, a atitude de classe das figuras de autoridade direcionada àqueles que veem como “inferiores”: o gesto de indulgência ou mesmo de

desprezo parece decorrer da posição de poder que tais figuras ocupam, revelando, assim, a relação que estabelecem com todos aqueles que, de alguma forma, estão submetidos a seus serviços. Trata-se, é claro, da típica posição do burocrata. Neste sentido, os *tapinhas* no ombro de Cathy se configuram como um *gestus* social, assim definido por Brecht: “Gestus Social significa: a expressão mímica e de gestos das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época” (BRECHT 1967, pág. 165). E ainda, em outra passagem: “O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT 2005, pág. 238). Assim, independentemente das ações e iniciativas que o funcionário público possa ter antes ou depois desta cena, e independentemente do que ele expressa verbalmente quando se dirige à Cathy; seu gesto acaba por revelar a verdade de sua atitude de classe e a verdade da relação social do burocrata com trabalhadores como Cathy. Em um de seus ensaios sobre o teatro épico, o crítico Walter Benjamin discorre exatamente sobre as vantagens do gesto que mencionamos acima:

“Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável.” (BENJAMIN 1987, pág. 80.)

Não à toa, pouco antes de ser retirada da sala, a própria Cathy percebe o descaso de um dos coordenadores, que está sorrindo diante do desespero da personagem, e acusa-o de não se importar realmente (“*Você não se importa. Você apenas finge que se importa!*”). Contudo, desta caracterização da atitude do diretor não se pode depreender que os problemas daquelas famílias seriam resolvidos caso os coordenadores do abrigo realmente se importassem com elas: depois que Cathy se retira da sala, as figuras – que agora ganham rostos – conversam entre si a respeito da situação da jovem e uma funcionária pergunta se não há possibilidade de colocá-la junto com o marido; a resposta do diretor do abrigo evidencia que se trata de um problema estrutural e totalmente fora de seu controle: “*Não, não tem jeito. Nós estamos lotados. Atingimos o estado em que, se duas famílias chegarem nesta noite, nós teríamos que expulsar alguém para dar lugar a elas.*”. Neste sentido, o filme mais uma vez reforça que não se trata de uma questão de

conduta por parte dos agentes sociais, já que estes apenas reproduzem a própria ordem na qual estão inseridos, independentemente de sua consciência social e de sua consideração por essas vidas. Conseqüentemente, o filme evidencia a incompreensão de Cathy a respeito do que realmente a impede de ter uma casa para sua família. Esta incompreensão não resulta da ingenuidade da personagem, mas da mistificação própria da forma estatal, que se apresenta como representante geral do interesse de *todos*, de tal modo que os problemas não solucionados só poderiam se dever ao descaso e falta de comprometimento dos funcionários. Assim, através desta mistificação da realidade, a questão da moradia parece passível de resolução a partir da mera mudança de atitude dos indivíduos que integram esta máquina.

O conflito de Cathy com os empregados do setor público vai alcançar o seu auge em uma cena que beira os limites do confronto físico. Indignada com a morte do bebê de uma das amigas, Cathy decide confrontar a funcionária responsável pelo cuidado com a criança doente. A funcionária afirma que a criança estava absolutamente saudável e, ao ser questionada por Cathy sobre como uma criança com saúde apareceria morta horas depois, ela culpa a mãe pelo ocorrido. Enraivecida, Cathy defende a amiga e afirma que ela era uma ótima mãe. Em seguida, a funcionária diz que está apenas falando a verdade e ataca todas as mães do local acusando-as de não cuidar direito da higiene dos filhos: *“O jeito que algumas entre vocês cuidam dos filhos (...) Que tal um banho, hein? Quantas vezes vocês trocam as fraldas de seus bebês?”* A confusão se instala e Cathy, a mais exaltada de todas as residentes, xinga a funcionária e a ataca com as mãos, buscando defender a honra de todas as mulheres ali presentes, que, por sua vez, apoiam Cathy com gritos e exclamações de aprovação. A protagonista inverte a acusação absurda feita pela funcionária através de outra culpabilização que não corresponde à realidade: *“É tudo culpa sua! (...) Sim, sua maldita culpa!”*. Neste sentido, a troca de acusações revela o mesmo mecanismo de responsabilização individual do problema que vimos logo acima: assim como Cathy acusava os coordenadores e diretores de não se importarem com as famílias residentes, ela agora culpa a funcionária por problemas estruturais que esta não pode resolver. Na ausência de conhecimento sobre as causas profundas dos problemas sociais – que não se devem a indivíduos específicos, e sim a uma forma coletiva específica de organização social e reprodução da vida – acaba-se por atribuir a

responsabilidade aos indivíduos diretamente envolvidos pelos próprios problemas. Isto vale não apenas para Cathy, mas também para a própria funcionária, que, por sua vez, culpa as mães pela sujeira e pelas más condições do local. De ambos os lados, a incompreensão da situação leva à acusação mútua, que não corresponde à verdade. Curiosamente, o momento de maior revolta de Cathy se dirige a uma funcionária que, a julgar pelo uniforme utilizado, pertence aos setores mais mal remunerados e precários do espaço – afinal, trata-se de uma espécie de governanta, provavelmente responsável pela limpeza e manutenção do espaço. O tom incisivo e acusativo que Cathy direcionava aos “superiores” – isto é, os coordenadores e diretores do local – aqui se transforma propriamente em agressão física e direta a um dos subordinados, que ocupa um dos cargos mais baixos na hierarquia; desse modo, é interessante notar que a revolta de Cathy atinge o seu ápice justamente com uma agressão direcionada àqueles que são ainda menos responsáveis pela situação, demonstrando ainda mais a incompreensão da personagem. Além disso, o fato de a agressão física se direcionar a alguém “de baixo” parece sugerir duas coisas: em primeiro lugar, Cathy aparentemente não ousa direcionar sua revolta aos superiores (não à toa, na cena anterior, pede desculpas ao se exceder verbalmente com os diretores), dando mostras de submissão às figuras de autoridade; em segundo lugar, a indignação e a revolta acabam sempre se dirigindo aos menos responsáveis pela situação – isto é, os que ocupam os cargos mais baixos na hierarquia – justamente porque estes estão mais diretamente envolvidos com os problemas cotidianos, dando margem para *aparecem* como responsáveis por tudo aquilo que não é solucionado.

Poderíamos, então, ler a briga entre as personagens como um conflito entre mulheres que pertencem a uma mesma classe, o que novamente remete aos processos de desunião e cisão no interior do proletariado. Contudo, contraditoriamente, o embate também é expressão de solidariedade, já que se desenvolve a partir do sentimento de empatia de Cathy, promovendo a união entre as parceiras residentes do abrigo e deixando entrever um laço de futura associação para a defesa de seus interesses. Veremos com mais detalhes os desdobramentos desta hipótese na última seção de nosso estudo, quando estudarmos o “modo subjuntivo” da obra; por ora, basta retermos

que a cena ecoa as contradições presentes na sequência de cenas com depoimentos dos moradores do cortiço.

Sem suspeitar de que se trata de uma das últimas conversas com o marido, Cathy passeia com Reg no pátio do abrigo. O casal vagueia pelo espaço, contornando e rodeando os pilares enquanto conversa sobre o presente e o passado, em uma espécie de recapitulação e reavaliação de sua trajetória de jovens casados. A sequência é marcada por cortes abruptos e frequentes trocas de perspectiva e de planos, além de ser constantemente recortada pelas vigas da estrutura do local, gerando uma dinâmica de fragmentação, recorte e interrupção que se sustenta como um todo a partir do fio da rememoração feita pelo casal. Neste sentido, o deslocamento dos personagens e os “obstáculos” que recortam o caminho parecem metaforizar a própria trajetória vivida pelo casal até aquele ponto: assim como as vigas atrapalham o percurso e se colocam constantemente entre o casal, forçando-os a manterem distância um do outro enquanto caminham; também os entraves e as barreiras da sociedade capitalista obstruem a construção de uma relação estável, levando à própria separação do casal.



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45

Este distanciamento se torna palpável e visível na própria conduta gestual de ambos: as personagens se olham pouquíssimas vezes, não encostam um no outro em nenhum momento, os desvios de olhares são frequentes e as expressões ensimesmadas e recolhidas parecem revelar uma disposição interna avessa ao diálogo e ao contato afetivo com o parceiro, transparecendo uma desconexão que revela que os pensamentos estão em outro lugar (figuras 37-45, acima). Em retrospectiva, é possível perceber que, neste ponto, Reg já estava considerando deixar a mulher e os filhos ou mesmo já havia tomado esta decisão: é ele quem mais frequentemente desvia o olhar, parecendo pouco interessado nas respostas que recebe da esposa ao fazer suas perguntas pragmáticas. Enquanto fuma seu cigarro, o jovem parece perdido em suas próprias considerações, carregando uma expressão que deixa transparecer o sentimento de culpa pelo que está prestes a fazer (figura 39, acima). Em determinado ponto da conversa, quando a esposa busca reiterar sua sensação de que o casamento era feliz antes de tudo acontecer, a resposta de Reg dá margem para o entendimento de que ele se arrependia de ter filhos (*“Apesar que, se não fosse pelas crianças, não estaríamos aqui!”*), mas ele imediatamente se retrata e, de maneira pouco convincente, reafirma sua alegria em ser pai: *“Ainda assim, estou feliz por tê-los.”* Todavia, a última sentença proferida pelo rapaz parece novamente denunciar seu arrependimento e, no sentido freudiano, a negação parece revelar exatamente o desejo interno que ele busca reprimir: *“Não podemos desejar que os filhos desapareçam, não é?”*

Mas a sensação de arrependimento e a vontade de voltar atrás nas decisões tomadas não se restringe ao jovem marido. Através de um *voice-over*, também a mãe

admite que a vida era melhor antes do casamento e dos filhos, rompendo com a idealização da maternidade outrora sustentada:

CATHY: Então passou pela minha cabeça largar a coisa toda, virar as costas para as crianças e ir embora. Eu senti que tinha falhado com eles. Eu sabia que eles não estavam preparados para estar em um lugar como aquele. Pensei em como eu era antes de nos casarmos, sem ninguém dependendo de mim, e tinha dinheiro no bolso e alguns bons momentos.

A confissão da jovem também deixa transparecer certo saudosismo que remete diretamente aos anos em sua cidade natal. Neste sentido, é possível captar também a decepção e a perda de ilusões em relação à vida na capital, de tal modo que a sensação de arrependimento não se resume ao casamento e aos filhos, mas engloba a totalidade de suas decisões. Ao contrário da caracterização de Cathy como uma personagem que apresenta consciência e comportamento imutáveis durante todo o filme³⁷, a confissão da jovem parece revelar que, no mínimo, suas ilusões foram desfeitas. De qualquer modo, o que também interessa reter aqui é que Loach se coloca na contramão da caracterização da mulher como submissa ao “dever de mãe” – mistificação que busca “tornar natural” algo que, na verdade, é construído historicamente, como já dissemos antes quando mencionamos a ideologia patriarcal. Aqui, ao contrário, Loach faz um retrato de Cathy que evidencia que, àquela altura, seu desejo e sua vontade são, em termos gerais, os mesmos do marido, sem qualquer distinção entre os gêneros. Sob este aspecto, mesmo que, no geral, Cathy seja caracterizada como uma jovem ingênua, a representação feita pelo diretor busca romper com os padrões de representação idealizada do sexo feminino, na contramão de estereótipos associados à figura da mãe.

*

Enquanto Reg está viajando em busca de emprego em Liverpool – o que remete novamente ao trabalho intermitente e ao deslocamento forçoso e constante; Cathy é novamente chamada para uma conversa com a diretoria e os administradores do abrigo. Além de receber uma advertência pela briga com a governanta, Cathy é informada de

³⁷ No prefácio do roteiro de Jeremy Sandford, Derek Paget afirma, por exemplo, que Cathy permanece a mesma durante a história: “*Cathy não se “desenvolve como uma personagem em termos dramáticos convencionais – e sua história não é constituída por “arcos”. Ela permanece mais ou menos a mesma, e se houvesse um gráfico de seu progresso, ele seria sempre descendente.*” (SANDFORD, Jeremy, 2011, não paginado, tradução nossa)

que seu marido não estava mais pagando as taxas de hospedagem já há algum tempo, o que evidencia o abandono por parte do rapaz. É certo que não sabemos exatamente se o jovem voltaria em algum momento, mas o não-pagamento da hospedagem da esposa e dos filhos parece sugerir que não havia intenção de volta. Esta hipótese é reforçada pela sensação deixada pelos últimos encontros, como já vimos anteriormente.

A protagonista recebe uma notificação de despejo e é forçada a deixar o abrigo carregando os filhos no braço e no carrinho. Chegando à rodoviária, onde ela provavelmente pegará um ônibus para encontrar o marido, agentes sociais a serviço do estado alcançam Cathy e, sem cerimônias, tomam a guarda de seus filhos de modo brusco e violento: o caráter “não-encenado” da situação, que se apresenta no choro real das crianças que interpretam os filhos da personagem, não apenas garante a autenticidade da cena, mas, principalmente, captura a essência do poder estatal, que é a violência de classe concentrada. Aqui, cai por terra toda a ideologia do estado como entidade que busca o bem comum, deixando à mostra a violência que o caracteriza. Em um momento histórico marcado pela crença no estado de bem-estar social, é de se imaginar o choque experimentado pelo espectador da época que por ventura ignorasse esta realidade: não à toa, a cena ficou marcada na história da televisão britânica.

Já sem os filhos, e depois de se acalmar um pouco com uma bebida trazida por algum transeunte, Cathy aparece emoldurada em um primeiro plano que se assemelha ao plano inicial da obra, enquanto os créditos se sobrepõem a ela. Assim, a sequência final ecoa as cenas que abriram o filme, novamente capturando Cathy em um momento que parece um divisor de águas em sua trajetória, mas, desta vez, seu olhar já não está carregado da esperança de uma vida nova (*Figuras 46 e 47, abaixo*).



Figura 46



Figura 47

*

Recapitulando brevemente o percurso que fizemos até este ponto de nosso estudo, poderíamos dividir a obra em cinco blocos: 1. a chegada em Londres e o início da “vida nova” de Cathy na capital, no qual a protagonista, grávida, se casa e busca constituir uma família pequeno-burguesa, emulando a trajetória de Harold Wilson e metaforizando a ideologia social-democrata da “sociedade sem classes”; 2. a ida para o cortiço, que se constitui como a primeira queda na trajetória decadente dos protagonistas – bloco que se constitui como um primeiro “mini-documentário” no interior da obra, dando início ao processo de mapeamento das condições de moradia na capital; 3. a mudança do casal para as *slums* de Londres, passando a morar de aluguel numa pequena casa dividida com uma senhora – bloco da obra que registra a ligação entre a “falta” de moradia e os interesses do setor imobiliário, além de evidenciar o caráter de classe das intervenções estatais; 4. o deslocamento forçado para as partes mais insalubres da capital, com nossos protagonistas alcançando à condição de trabalhadores sem-teto – bloco do filme que retrata o processo urbano de gentrificação, capturando a experiência das camadas mais pauperizadas; 5. a chegada de Cathy no abrigo emergencial – bloco final que se constitui como o ponto de maior tensão entre a protagonista e a camada burocrática, evidenciando os limites estruturais da solução social-democrata para o problema da moradia, e ponto de ruptura emocional das personagens, culminando no esfacelamento da família que foi se constituindo ao longo dos outros blocos.

Há, aqui, portanto, um percurso de movimento descendente que compõe um quadro dos problemas urbanos estruturais, propondo um mapeamento das condições de moradia de Londres (e, por extensão, dos grandes centros). Neste percurso, a obra lança

mão de recursos próprios do documentário e da ficção, de modo a capturar a dimensão épica e típica dos fenômenos e a experiência da classe trabalhadora no interior de processos sociais como a “falta” de moradia, a gentrificação, a especulação imobiliária, a marginalização das camadas pauperizadas etc. Todavia, se a primeira camada do filme se mostra atrelada às questões relacionadas à moradia urbana, um olhar mais atento facilmente perceberá que a obra está longe de ser mero registro das condições habitacionais a partir de um compilado de “mini-documentários”. Como vimos em nosso estudo, o caminho percorrido pelo filme vai destrinchando a composição da classe trabalhadora e, neste percurso, parece propor um diagnóstico do atual estágio da consciência de classe. Vejamos isto de modo mais detalhado.

Ao acompanhar o deslocamento incessante do casal, que parece experimentar todos os tipos possíveis de moradia disponíveis para a classe trabalhadora, a obra vai colocando em cena personagens que representam as diversas camadas do proletariado e das massas pauperizadas, que incluem o exército industrial de reserva, às vezes à beira do lumpesinato. Subproletários, ciganos, imigrantes refugiados, migrantes, trabalhadores sazonais, desempregados etc, compõem um retrato às avessas de tudo aquilo que se costuma associar ao proletariado europeu. No lugar do trabalhador organizado e sindicalizado (figura clássica associada ao progresso e às reformas da social-democracia), Loach nos entrega a figura do subempregado, sem acesso aos valores de uso mais básicos, oscilando de modo permanente entre o emprego temporário e o desemprego, constantemente perseguido pela polícia sanitária, obrigado a se estabelecer nas áreas de acúmulo de lixo, visto como forasteiro e indesejável, sujeito aos processos mais violentos de expulsão e segregação etc. Em suma, a ferida no próprio centro do capitalismo sendo exposta para todo o país através da BBC, emissora pública de televisão. Sob esta perspectiva, o problema urbano da moradia se torna somente o ponto de partida para reflexões mais amplas a respeito da composição da classe trabalhadora.

O segundo aspecto para o qual chamamos a atenção é o modo como o docudrama de Loach busca representar a experiência cotidiana e as relações que se estabelecem entre aqueles que compõem a classe trabalhadora: os laços afetivos, a rede de apoio mútuo, a empatia, os processos de identificação e também de des-identificação, os

conflitos, as disputas, a solidariedade – tudo isso aparece em cena a partir da representação ficcional, compondo um quadro de comportamentos típicos a partir das histórias das personagens e de suas interações. Neste sentido, as particularidades apresentadas a partir da ficcionalização não servem como forma de individualizar comportamentos e atitudes, e sim de revelar como os membros de uma classe se enxergam a si mesmos e aos outros, investigando as formas de reconhecimento (ou não) de seus interesses em comum, capturando a reprodução de preconceitos, opressões e ideologias responsáveis pela desunião da classe e, finalmente, apreendendo as possibilidades de nascimento do novo a partir das contradições existentes – aspecto da obra que retomaremos na seção final de nosso estudo. Levando em consideração o caráter destes elementos e a esfera na qual eles costumam se apresentar de maneira mais clara, é possível afirmar que o retrato da vida doméstica e das relações entre os moradores acaba por ser mais revelador do que seria um retrato do mundo do trabalho propriamente dito – daí a opção de Loach pela representação do dia-a-dia, com pouquíssimas cenas de trabalho neste filme. Tais elementos compõem um diagnóstico do grau de maturação da consciência de classe, que é sempre e necessariamente um movimento³⁸. A julgar pelo que vimos em análise, no momento histórico em questão, este processo parece ocupar níveis mais baixos, alcançando somente a solidariedade e, algumas vezes, a identificação de classe, sem que os membros reconheçam seu lugar nas relações de produção e muito menos seu papel revolucionário na transição para uma nova sociedade. É claro que este diagnóstico pessimista deriva, em grande medida, do fato de não incluir os setores mais politizados do proletariado na investigação, de tal

³⁸ Como nos explica Mauro Iasi em seu “As Metamorfoses da Consciência de Classe: O PT entre a negação e o consentimento”: “Para nós, a consciência é um movimento, um fluir no qual encontra diferentes mediações que se expressam em diferentes formas em constante mutação. (...) Procuramos entender o movimento da consciência como expressão do movimento da própria classe, pois ela mesma não é um ser fixo e dado de uma só vez. As classes não se definem apenas pela posição objetiva no seio de certas relações de produção e de formas de propriedade, mas, na concepção de Marx, as classes se formam e se constroem em permanente movimento de negação e afirmação. (...) o destino da consciência está inevitavelmente ligado ao destino da classe: se esta consegue em seu processo de formação se constituir na luta de classes como uma força autônoma, pode produzir momentos de consciência de classe que expressam tal autonomia; se a classe consegue em sua ação superar a sociedade do capital, pode gerar as bases para uma nova consciência; mas se a classe sofre uma derrota, se politicamente não consegue ir além dos limites do sociometabolismo do capital, a consciência acompanha o acomodamento, refluindo e se desconstituindo novamente em alienação.” (IASI, 2006, págs. 16-18).

forma que as ideias mais “atrasadas” se mostram mais presentes. Disto não deriva um problema ou insuficiência da obra, já que é possível argumentar que é justamente este o propósito do diagnóstico: como já vimos antes, trata-se de desgastar a idealização que sustenta a imagem social-democrata de uma classe trabalhadora organizada e consciente, com controle sobre a própria vida; além de apontar para a necessidade urgente de organização dessas camadas que compõem o avesso dos setores mais conscientes da classe trabalhadora, permitindo aos quadros mais avançados vislumbrar o que poderia resultar da organização política revolucionária de todo o proletariado – aspecto da obra que analisaremos de modo mais detalhado em seguida.

A julgar por tudo que foi dito nos parágrafos anteriores, podemos perceber quão superficial seria a análise crítica de *Cathy Come Home* se nos limitássemos à questão da moradia. Se tal questão se mostra como ponto de partida da obra, isto não se deve ao gosto do diretor e nem a um aspecto conjuntural, e sim ao fato de que, a partir desta crise estrutural, saltam à vista algumas das contradições do sistema capitalista. Além disso, a escolha revela uma intervenção política específica direcionada a um determinado momento histórico, para o qual Ken Loach busca fornecer uma resposta: ora, como vimos antes, os aspectos da realidade retratados pelo diretor britânico têm como alvo central o projeto ideológico da social-democracia, em grande parte sustentado pela idealização da vida “dançante” na moderna capital, que exemplificaria os “novos tempos” na “sociedade sem classes”. Ora, o realismo aqui não é mera escolha estética dentro de um leque de opções artísticas aleatórias que o cineasta poderia adotar; trata-se, na verdade, de uma configuração formal específica com *função política*: desconstruir a ideologia de sustentação da política social-democrata a partir do choque entre uma visão de mundo (plasmada na *Swinging London*) e o movimento do real, de tal modo que se abra a possibilidade de uma tomada de consciência por parte dos trabalhadores acerca de suas condições e de seus interesses. Como afirma Mauro Iasi: “A chave do movimento das formas da consciência é uma contradição, ou um jogo de contradições, cuja síntese é uma não-correspondência entre a antiga visão de mundo e o mundo real em movimento.” (IASI, 2006, pág. 231).

Portanto, realismo aqui não é a reprodução da camada social empírica que se apresenta no cotidiano, mas uma configuração específica e consciente dos elementos

mais expressivos capazes de fazer emergir as contradições do real, provocando a ruptura com a visão de mundo social-democrata. Visto desta perspectiva, o caráter do realismo de Loach se revela como uma posição de intervenção ativa na realidade, fazendo com que recordemos a definição dada por Argan:

“(...) por realismo não podemos razoavelmente entender a representação da realidade objetiva, como é dada na experiência empírica comum. (...). [O] realismo não pode em nenhum caso postular ou pressupor uma concepção organizada da realidade, mas apenas indicar uma determinada atitude da consciência perante a problemática do real; mais precisamente, uma atitude de engajamento e participação, em vez de evasão ou distanciamento. Mais precisamente ainda: é realista toda posição de luta ou de intervenção ativa na realidade de uma situação histórica; e é realista a recusa de toda metafísica, tanto do conteúdo quanto da forma – aliás, a recusa de toda possível distinção ou categorização de conteúdo e forma.” (ARGAN, 2010, p. 560)

Finalmente, poderíamos concluir que a linguagem realista do docudrama dá conta não apenas de expor a perspectiva épica capaz de assegurar a amplitude do retrato social, mas também a encenação das particularidades da experiência, que tem papel central na emergência das contradições e, conseqüentemente, na desmistificação da ideologia.

Podemos, então, encerrar este capítulo afirmando que a obra se constitui como dissecção da realidade e, ao mesmo tempo, como diagnóstico do estágio de desenvolvimento histórico da consciência de classe. Se, com isso, podemos entender melhor o que, de fato, significa *realismo* na obra do diretor britânico; ainda assim, não podemos nos dar por satisfeito com nossa descoberta, já que ela parece relacionada apenas ao presente, ao atual momento histórico, e, como vimos diversas vezes ao longo de nosso estudo, a obra de Loach parece também lidar com as possibilidades do *futuro*, isto é, do que ainda não está dado na realidade. Sendo assim, nosso último capítulo se direciona para uma análise dos momentos do filme que permitem vislumbrar o nascimento do novo.

Capítulo II – Encenando o futuro a partir do presente: o modo subjuntivo do realismo de Ken Loach

2.1. Ponto de vista do narrador x ponto de vista da obra

Em determinado momento do último bloco do filme, que engloba o período no qual Cathy se instala no abrigo temporário, ouvimos um *voice-over* de uma residente relatando o modo como ela se sentia em seu próprio país: “*Eu vivi aqui toda a minha vida. Agora me sinto como uma refugiada.*” O depoimento de uma mulher britânica que diz se sentir como uma *refugiada* mesmo estando em seu país natal nos faz pensar na elasticidade desta categoria, que parece englobar não apenas imigrantes refugiados, mas os excluídos *no geral*, o que remete imediatamente aos ciganos das caravanas que vimos anteriormente. Naquele bloco, os britânicos Reg e Cathy eram socialmente vistos e tratados como forasteiros, sofrendo perseguição, despejos e expulsões pela polícia, pela lei e por uma parcela da população; neste bloco, o depoimento de uma britânica que sofre o mesmo tratamento dado a um refugiado nos faz recordar o caráter classista da categoria “refugiado”, que parece ser muito mais determinada pela questão de classe do que pela nacionalidade do indivíduo, ou seja, a condição do refugiado está de tal forma associada ao tratamento de exclusão e segregação recebido pelos trabalhadores pobres que também um britânico pode se ver e se sentir como um dos refugiados. Esta identificação só se realiza, portanto, devido à categoria da classe social, fator de unificação que sempre se sustenta, independentemente das nacionalidades diversas.

Em seguida, no refeitório do abrigo, vemos uma mulher branca proferindo injúrias raciais contra uma mulher negra de óculos sentada a sua frente. Pelo diálogo, fica claro que se trata de uma imigrante e de uma britânica – a interlocução que se segue entre as duas é de extrema atualidade e merece ser transcrita integralmente:

MULHER IMIGRANTE: Nos mandar de volta para onde?

MULHER BRITÂNICA: Pro lugar de onde você veio! Mas não antes que vocês tomem todas as nossas casas!

MULHER IMIGRANTE: Pergunte ao diretor e ele irá explicar!

MULHER BRITÂNICA: Ah, vai, vocês todos vêm pra cá com todas as suas crianças!

MULHER IMIGRANTE: Eu não vou voltar!

MULHER BRITÂNICA: É por isso que temos que vir pra lugares como este! Vocês tomam todas as nossas casas!

MULHER IMIGRANTE: Eu não vou voltar!

MULHER BRITÂNICA: Todos vocês. São muitos!

MULHER IMIGRANTE: Não importa. Não importa!

A cena da discussão sofre um corte e vemos Cathy lavando pratos junto com a mesma imigrante da cena anterior, de maneira colaborativa, aparentando uma relação bastante amistosa entre as duas (ver *figuras 48 e 49*, abaixo). Enquanto vemos esta cena, ouvimos um *voice-over* que já apareceu antes em nosso estudo: trata-se da residente que nos informava sobre a regra relativa à expulsão de mulheres deixadas pelos maridos. Como já vimos antes, o depoimento da residente nos fala sobre a ineficácia de tal regra, já que seu marido a havia abandonado (“*E lá havia um esquema que, se você fosse abandonada, eles te expulsavam. [...] Diziam que era fazer os homens pararem de deixar suas esposas, mas não funcionou no meu caso, né?*”). Enfim, o que interessa observar é que, justo no momento em que o *voice-over* desta residente faz uma reflexão sobre o abandono do parceiro, a imagem parece sugerir algo como o contrário disso, já que é possível vislumbrar nesta cena, a partir da colaboração entre Cathy e a mulher negra de

óculos, o surgimento de um laço de solidariedade entre as mulheres residentes. Ainda mais interessante: a cena destaca justamente o nascimento de um vínculo entre uma branca migrante e uma negra imigrante; ou, se levarmos em consideração o que a primeira residente dizia, um laço entre *refugiadas*, em contraposição à reprodução da opressão racial vista na cena anterior. Deste modo, o conteúdo da imagem oferece uma espécie de resposta ao *voice-over*, indicando uma via de amparo e de união partir do grupo. Sobre as possibilidades que se abrem a partir de um laço incipiente como este retratado pelo filme, podemos nos apropriar de considerações feitas por Mauro Iasi a respeito de um dos estágios na formação de consciência de classe:

“O sentimento de pertença em relação a um grupo produz no indivíduo uma mudança qualitativa, se bem que ainda embrionária: o ser social subsumido pela forma individualizante se vê como parte de uma coletividade que lhe dá identidade e no interior da qual experimenta uma força que fora dela desconhecia.” (IASI, 2006, págs. 261-262.)

Mais adiante, trataremos de modo mais detalhado das consequências desta identificação entre a protagonista britânica e a imigrante; por ora, basta ressaltarmos a contraposição entre o abandono e o vínculo de solidariedade ou, dito de outra forma, entre o indivíduo isolado e o coletivo.



Figura 48



Figura 49

Em seguida, ouvimos mais uma das intervenções em *voice-over* do narrador que traz dados e números estatísticos a respeito das questões sociais tratadas no filme. Com a imagem de duas residentes do abrigo varrendo o corredor e crianças ao fundo

brincando, ouvimos a voz grave masculina informando os resultados de um relatório público feito para o governo:

NARRADOR: É completamente sem sentido dizer que negros são responsáveis por nossa crise de moradia. O relatório Miler-Holland mostrou que, se os imigrantes não tivessem vindo, ou seus lugares seriam ocupados por migrantes de outras partes do país ou não haveria gente para ocupar cargos de trabalho essenciais. O segundo ponto é que, a cada ano, mais gente deixa a Inglaterra do que vem para cá. Então, aí está.

Assim como na primeira intervenção, o narrador novamente informa ao público alguns dados retirados de pesquisa de órgãos públicos. E também como antes, tais números vêm acrescidos de uma conclusão feita a partir do que é informado: na primeira sequência, as estatísticas confirmavam a existência de uma crise que, segundo o *voice-over*, exigiria intervenção do governo (“*O que é preciso é um governo que perceba que isto é uma crise e trate-a como uma.*”); agora, os dados estatísticos se manifestam como prova de que não há nada verdadeiro nas acusações racistas e xenofóbicas feitas pela mulher britânica.

Ora, podemos verificar, então, a presença de duas maneiras de se contrapor ao discurso racista e xenofóbico da personagem: de um lado, os números que comprovam cientificamente a falsidade dos “argumentos” da mulher branca; de outro, a sugestão da solidariedade entre a trabalhadora britânica e a trabalhadora imigrante. Ainda que ambas as maneiras de se contrapor à opressão racial se complementem – a primeira com dimensão argumentativa, voltada para o conhecimento científico da realidade; e a segunda envolvendo camadas de empatia e reconhecimento mútuo a partir da pertença ao grupo – somente a segunda deixa vislumbrar a possibilidade do novo, do que ainda não nasceu. Façamos uma análise mais detalhada das duas coisas.

*

Antes de analisarmos as implicações das intervenções feitas pelo narrador de *Cathy Come Home*, façamos uma breve descrição das características que se apresentam em todas elas. Primeiro, trata-se sempre de uma mesma voz masculina e grave, com um discurso formal e mais próximo da linguagem escrita, sem a presença de gírias, com construção sintática adequada, próxima à norma culta e apresentando pronúncia próxima

daquela considerada *oficial*³⁹. Já aqui verificamos que a voz deste narrador destoa dos diversos depoimentos de moradores que ouvimos ao longo da obra, já que estes estão repletos de gírias, apresentam sotaques de diversas regiões (considerados pelas elites como formas “incorretas” da língua), interjeições, variações linguísticas, hesitações e mudanças de tom. Enquanto o conteúdo das intervenções do narrador é sempre relativo a questões da esfera pública, com dados técnicos retirados de relatórios de órgãos estatais e pesquisas demográficas, frequentemente próximo ao estilo das manchetes e da redação do jornal; os depoimentos dos *voice-overs* apresentam relatos, denúncias e perspectivas pautados em experiências pessoais, frequentemente ligados às emoções e ao desejo, constantemente marcados pela história de vida e pela percepção individual dessas pessoas, compondo um quadro polifônico capaz de revelar atitudes e comportamentos típicos das várias classes sociais e apresentar relações e fenômenos psíquicos que revelam o grau de consciência política dos indivíduos que compõem tais classes. Este quadro polifônico permite, então, a afluência das *contradições* (como, por exemplo, a sequência de depoimentos no bloco relativo ao período de vivência de Cathy e Reg no cortiço), permitindo vislumbrar as possibilidades de avanço da consciência política através da solidariedade de classe e do reconhecimento dos interesses políticos em comum. Trata-se, portanto, de visualizar a perspectiva da luta política que se desdobraria a partir das contradições.

Contudo, é preciso ressaltar, o caráter pessoal dos depoimentos, baseado em vivências, obriga-nos a considerar também os limites do entendimento individual dos fenômenos, já que a percepção empírica da realidade e a vivência do indivíduo frequentemente se limitam à *aparência* do real⁴⁰. Além disso, o quadro polifônico resulta também na incorporação de idealizações, concepções falsas e distorções da realidade,

³⁹ Poderíamos pensar, inclusive, em *Received Pronunciation* (RP) – modo de pronúncia tradicionalmente considerado como padrão do inglês britânico.

⁴⁰ Para evitarmos equívocos em relação ao que significa a aparência do real, é fundamental nos apropriarmos da consideração de Reinaldo Carcanholo: “(...) a aparência nunca deve ser vista como resultado de um erro ou engano do observador. Ela é um aspecto fundamental do real, ao lado da essência. O erro está, como já dissemos, em considerar que a realidade só apresenta seu aspecto observável; o engano está em acreditar na unidimensionalidade do real. Em que sentido, então, a essência pode ser vista como superior à aparência? Talvez somente no sentido de que apenas a essência permite entender os nexos íntimos da realidade; só ela permite explicar a razão da própria conformação da aparência, a estrutura e as leis de funcionamento além das tendências e potencialidades futuras do real.” CARCANHOLO. Reinaldo. *Capital: Essência e Aparência*, Volume 1. Editora Expressão Popular, São Paulo, 2011, nota de rodapé n. 2, pág. 46.

já que tais elementos também são aspectos da experiência, mostrando-se, inclusive, fundamentais na hora de revelar a consciência dos agentes que depõem. Desse modo, exige-se do espectador uma leitura crítica, capaz de formular uma síntese que se desdobre das contradições que emergem dos depoimentos e das percepções individuais. Para esta tarefa, que exige uma atitude desmistificadora, a obra também fornece ao espectador o dado científico presente nas estatísticas trazidas pelo narrador: além de demonstrar a falsidade do que é dito pelos depoimentos e pelas falas das personagens, os dados estatísticos permitem também extrapolar os limites das vivências particulares, remetendo-as à esfera do épico.

Trata-se, portanto, de uma voz de autoridade, capaz de explicar fenômenos sociais complexos a partir do entendimento científico da realidade, já que se baseia em estudo e pesquisa. Não à toa, esta voz frequentemente se utiliza de expressões que denotam até mesmo certo didatismo: *“É completamente sem sentido dizer que negros são responsáveis por nossa crise de moradia.”*; *“O que é preciso é um governo que perceba que isto é uma crise e trate-a como uma.”*; *“Então, aí está”*. Ora, se de fato o conhecimento objetivo dos números e dados estatísticos é fundamental para o entendimento da realidade, mostrando-se imprescindível para a leitura crítica do espectador; não podemos deixar de notar, ao mesmo tempo, que tais intervenções do narrador revelam um ponto de vista político marcado pela passividade, em contraposição às perspectivas de luta que vislumbramos nas contradições ao longo do filme. Vejamos isto de modo mais detalhado.

Ao final de sua primeira intervenção apresentando dados e estatísticas sobre a questão da moradia na capital londrina, a voz de autoridade faz um apelo ao poder público, exigindo o reconhecimento da crise e medidas apropriadas para sua contenção: *“O que é preciso é um governo que perceba que isto é uma crise e trate-a como uma.”* Apesar da exigência contida no apelo do *voice-over* do narrador, a frase revela uma perspectiva que vê como possível a solução do problema da moradia a partir de um *governo* capaz de reconhecer a crise e remediá-la. Não se trata, portanto, de uma agitação política direcionada aos trabalhadores, e muito menos de uma explicação capaz de revelar as raízes da crise em questão, como faz, por exemplo, Engels, em seu já

citado ensaio sobre a questão da moradia⁴¹. Trata-se, na verdade, de um apelo aos governantes, deixando transparecer sua crença na possibilidade de uma solução pela via estatal, no interior da sociedade capitalista. Não à toa, o restante do depoimento não nos fala da impossibilidade de solução da questão nos marcos da atual forma de organização social, e sim de uma necessidade de ampliação das metas colocadas pelos próprios governantes, como se se tratasse de mera desatenção por parte de um poder público plenamente capaz de resolver o problema: “*A meta de 500.000 estabelecida pelo governo não é alta o suficiente.*”. Disso resulta uma visão marcada não pela perspectiva de luta do proletariado, mas pela passividade política que aguarda pela resolução que virá do estado de bem-estar social.

Além disso, podemos detectar neste discurso a crença de que o poder público estaria necessariamente a serviço das reais necessidades das massas, zelando por seus interesses. Aqui, novamente, nos recordamos da noção ideológica de estado como aparato neutro e imparcial que não corresponde aos interesses de uma classe em detrimento de outras – ideologia que já destrinchamos anteriormente.

Ora, a julgar por tudo o que foi dito nos parágrafos anteriores, o discurso do narrador parece conter potencial crítico e, ao mesmo tempo, uma perspectiva pautada pela passividade política. De um lado, seu potencial crítico deriva, é claro, da possibilidade de uma apropriação política dos dados científicos por parte da classe trabalhadora, já que a luta consequente do proletariado pressupõe o conhecimento da realidade; por outro lado, a mera divulgação das estatísticas, sem a agitação política, pode resultar na passividade, reforçada por uma voz que reproduz uma noção ideológica de Estado.

É interessante notar como o discurso deste narrador parece personificar as contradições da própria rede de televisão estatal que transmitiu *Cathy Come Home* – a BBC. Vejamos o que Raymond Williams nos diz sobre a práxis da emissora:

“(…) na Grã-Bretanha, com a BBC, a equação entre Estado e interesse público, no nível da fórmula da corporação pública ou autoridade, não deve ser aceita acriticamente. Em termos reais, afinal de contas, o governo nomeia as autoridades públicas (...). Na flexibilidade e na indefinição de algumas de suas estruturas, esse sistema permite certa independência real de pressões

⁴¹ Ver nota de rodapé n. 32.

governamentais imediatas e de curto prazo. Mas acaba por depender de uma versão consensual de interesse “público” ou “nacional”: um consenso que primeiro é presumido e, então, praticado vigorosamente, em vez de um consenso a que se chegou a partir de um debate aberto (...)” (WILLIAMS, 2016, pág. 49)

Como podemos notar, o fundamento da crença ideológica de estado que pauta o discurso do narrador é também a base de sustentação da fórmula da corporação pública: em ambos os casos, é a concepção de que o interesse de toda a sociedade estaria plasmado em uma forma estatal para todos que permite, no primeiro caso, o apelo a uma solução por parte de um governo supostamente voltado para as necessidades do povo; e, no segundo caso, a crença de que uma emissora pública corresponderia necessariamente aos interesses das massas. Trata-se, portanto, de uma incompreensão do caráter de classe do estado e de seus aparatos ideológicos. Contudo, como Williams também aponta, a flexibilidade e a indefinição de algumas das estruturas da BBC permitiam certa independência real de pressões governamentais imediatas e de curto prazo, o que nos faz pensar no potencial crítico do conteúdo veiculado pela emissora – daí, por exemplo, a possibilidade de apropriação dos dados estatísticos pela classe trabalhadora – números que podem se constituir como parte da crítica e da luta contra a sociedade burguesa. De qualquer modo, como o próprio Williams ressalta, esta independência se resumia às pressões governamentais *imediatas e de curto prazo*, o que faz pensar que, através de uma perspectiva histórica mais ampla, capaz de capturar a essência de sua práxis, é possível perceber que a fórmula da corporação pública, enquanto instrumento do Estado capitalista, também acaba por revelar seu caráter de classe – o que podemos perceber no próprio discurso do narrador.

Ora, pelo que foi exposto no parágrafo anterior, é possível verificar que, de algum modo, a figura do narrador de *Cathy Come Home*, que já aparecia associado ao jornalismo, se apresenta agora associado a um tipo específico de prática jornalística – aquele da BBC, que reunia funcionários e intelectuais ligados à social-democracia.

Cabe ainda destacar que, da passividade política do discurso do narrador, deriva outra forma de passividade – a do espectador passivo, visto como um mero depósito de conclusões feitas pelo narrador, e não pelo próprio espectador. Vejamos isto de modo mais detalhado.

Em quase todas as intervenções do narrador encontramos a formulação de uma conclusão derivada dos dados estatísticos enunciados por ele mesmo. Abaixo, reproduzimos em negrito e sublinhado as conclusões nas diversas intervenções deste narrador:

NARRADOR: Na área de Londres, há 200 mil famílias a mais do que casas para abrigá-las. E somado a isto, há 60 mil pessoas vivendo sem pia ou fogão. Em sete bairros do centro de Londres, pelo menos um em cada dez domicílios está superlotado. (...) Há alguns anos, dados divulgados pelo LCC [London County Council] revelaram que, no atual ritmo de construção, famílias a partir de determinado tamanho ficariam 350 anos na lista de espera para receber uma casa. (...) A meta atual de 500 mil estabelecida pelo governo não é alta o suficiente. Mesmo se esta for alcançada, ainda teríamos pessoas morando em *slums* na próxima década. **O que é preciso é um governo que perceba que isto é uma crise e trate-a como uma.**

NARRADOR: **É completamente sem sentido dizer que negros são responsáveis por nossa crise de moradia.** O relatório Miller-Holland mostrou que, se os imigrantes não tivessem vindo, ou seus lugares seriam ocupados por migrantes de outras partes do país ou não haveria gente para ocupar cargos de trabalho essenciais. O segundo ponto é que, a cada ano, mais gente deixa a Inglaterra do que vem para cá. **Então, aí está.**

Vemos, portanto, que não se trata pura e simplesmente da inclusão e da projeção de números e manchetes – como ocorre, por exemplo, na montagem do teatro épico. Trata-se de um narrador que entrega (ou impõe) uma conclusão ao espectador, como se estivesse se dirigindo a um público impossibilitado de fazer associações entre os diversos elementos a fim de chegar a alguma reflexão crítica sobre a matéria apresentada. O didatismo excessivo deste narrador, que parece pressupor a incapacidade do pensamento autônomo do espectador, não se coaduna com o expediente épico de autores como Brecht e Piscator. Estes incluíam e projetavam manchetes de jornal e notícias sem acrescentar nenhuma conclusão, deixando que o espectador refletisse, de modo autônomo, sobre a montagem realizada em cena. Assim, o paralelo que fizemos anteriormente entre o narrador de *Cathy Come Home* e o recurso ao épico na obra desses dois dramaturgos alemães só pode ser considerada até certo ponto – isto é, na medida em que o narrador deste filme de Loach é responsável por veicular os dados estatísticos que se sobrepõem à narrativa; mas a comparação para por aí.

Sob esta perspectiva, a configuração deste narrador em *Cathy Come Home* parece implicar questões relativas à formação e constituição do público através do meio televisivo: sob os impactos do fluxo incessante e ininterrupto da programação – que unifica uma sequência de unidades desconectadas entre si, apresentando informações, notícias, entretenimento, debates, anúncios, comerciais, publicidade, filmes, documentários etc, sem apresentar relação entre as partes; o olhar distraído do espectador teria se tornado incapaz de organizar os elementos e fazer associações entre os elementos que surgem na tela? Ou ainda, dito de outro modo: a promiscuidade entre gêneros e anúncios televisivos, além do caldo ideológico no qual se afunda o espectador, teriam deformado a tal ponto a percepção do espectador que este não é mais capaz de realizar por conta própria uma reflexão crítica sobre o material que lhe é apresentado?

É certo que *Cathy Come Home* não entrega conclusões e respostas ao público como se este fosse incapaz de uma reflexão crítica feita de modo autônomo: basta lembrar os diversos momentos em que a obra dispõe os elementos em cena de tal modo que o espectador deve chegar a uma síntese a partir do movimento de seu próprio pensamento (como, por exemplo, a partir da leitura das contradições na sequência de depoimentos dos moradores do cortiço). Neste sentido, a configuração específica deste narrador expõe um impasse relativo à linguagem televisiva sem que a obra se submeta aos seus limites.

Dito isto, é possível verificar que o narrador de *Cathy Come Home* é também uma figura social específica, com características e comportamentos de uma determinada classe – assim como os outros depoimentos. Se somarmos a estes dados a caracterização da voz do narrador que fizemos anteriormente – “(...) a presença do discurso formal e mais próximo da linguagem escrita, sem a presença de gírias, com construção sintática adequada, próxima à norma culta e apresentando pronúncia próxima daquela considerada *oficial*”; podemos afirmar que se trata de um tipo que integra a classe dos intelectuais ou de uma elite letrada que exerce profissões liberais, ou ainda personifica a instância dos órgãos públicos estatais e do jornalismo da BBC. Somando-se a isto a perspectiva política social-democrata incorporada por esta figura, torna-se absolutamente plausível considerá-lo enquanto uma representação dos adeptos da política de conciliação de classes do Partido Trabalhista, que pressupõe, é claro, uma

classe trabalhadora passiva e ignorante, incapaz de refletir por si mesma sobre questões sociais fundamentais e sobre seus interesses.

Resta-nos, então, destrinchar o modo como a obra se contrapõe ao ponto de vista deste narrador, exigindo um espectador capaz de comparar, fazer associações e refletir sobre o que vê; afinal, a perspectiva da luta política exige um espectador ativo.

2.2 Modo subjuntivo: o nascimento do novo

Durante a primeira parte de nosso estudo, vimos alguns momentos nos quais as contradições do real deixavam vislumbrar a perspectiva futura da luta política a partir da solidariedade de classe. Façamos uma breve recapitulação destes momentos.

No segundo bloco do filme, que abrange o período em que Reg e Cathy se instalam no cortiço, vimos como a série alternada de denúncias e depoimentos revelava uma experiência cotidiana marcada por contradições que deixavam entrever a possibilidade futura da consciência de classe. Ora, como também ressaltamos antes, esta consciência de classe não aparecia de modo claro e definido nos depoimentos; o que aparecia com nitidez era a solidariedade entre trabalhadores. A base desta solidariedade de classe é uma identificação comum e mútua entre os moradores, que se reconhecem a si mesmos nos outros, percebendo que todos ali vivem sob as mesmas condições, têm os mesmos problemas e, portanto, os mesmos interesses políticos – interesses de uma mesma classe. É deste reconhecimento que pode brotar a luta política. É evidente que a consciência de classe aparece aqui ainda em seus estágios iniciais, de tal modo que apenas vislumbramos a possibilidade de que ela se desdobre a partir desta identificação de interesses em comum. Como podemos notar, há um *percurso* a ser realizado pela mente do espectador para que ele chegue na conclusão de que a sequência de depoimentos deixa entrever a luta política. Neste sentido, poderíamos dizer que o movimento do pensamento do espectador emula os primeiros passos contidos no trajeto político realizado pelo proletariado para fazer a passagem de *classe em si* para *classe para si*. É claro que a consciência de classe não se apresenta plenamente constituída durante o filme, mostrando-se, no geral, de modo bastante genérico – e nem poderia ser diferente; afinal, trata-se de uma hipótese, daquilo que poderia nascer a partir

da organização política de camadas sociais que ainda não reconhecem plenamente seus interesses e nem se constituíram enquanto bloco político coeso capaz de questionar a ordem social. Neste sentido, seria até mesmo uma falsa representação destas camadas se Loach colocasse em cena aspectos mais definidos da luta política. Assim, o que importa reter é que a montagem da sequência fornece elementos que deixam vislumbrar a possibilidade de nascimento do novo, do que ainda não existe, mas pode vir a existir.

Algo muito semelhante ao que descrevemos no parágrafo anterior também acontece na sequência de cenas em que Cathy briga com a governanta do abrigo ao defender sua amiga. Como vimos antes em nosso estudo, o conflito expõe uma contradição bastante interessante: ao mesmo tempo em que figura processos de desunião e cisão no interior do proletariado, ele também se mostra como expressão de solidariedade e de pertença a um grupo. Ora, o sentimento de empatia de Cathy, que a leva a brigar e defender a colega de abrigo, brota justamente do fato de a protagonista se reconhecer naquela mãe, revelando, portanto, a existência de uma identificação entre as duas. Este reconhecimento do outro em si mesmo também é responsável pelo que vemos logo em seguida como desdobramento da briga: todas as mães que estão no local durante o acontecimento ficam ao lado de Cathy e se unem a ela em sua revolta contra a governanta, que, para as mães, acaba por personificar todo o descaso das autoridades e todas as mazelas do abrigo. Ora, ainda que, de fato, a sequência apresente uma falsa consciência sobre a realidade – o que se evidencia no fato de que Cathy culpa a governanta pelos problemas do local; ainda assim, a contradição da sequência permite vislumbrar a possibilidade futura de que as mães se unam em defesa de seus interesses, deixando entrever o surgimento de uma associação política entre elas. Neste ponto, é importante recordarmos que a união e a solidariedade que vemos nesta cena não se configuram como regra naquele local: além das constantes brigas e desentendimentos entre as residentes (dos quais ouvimos falar através dos depoimentos), podemos lembrar também da cena em que a mãe branca britânica dirigia seu racismo a uma mãe negra imigrante, culpando os estrangeiros pela crise da moradia. Assim, ao figurar este breve momento de solidariedade e união entre as residentes, Loach novamente capta o que ainda não se desenvolveu plenamente, algo como uma semente da qual pode brotar uma força política no futuro. Também aqui cabe ao espectador vislumbrar esta hipótese a

partir do movimento de seu pensamento; ou seja, assim como na sequência dos depoimentos dos moradores do cortiço, a perspectiva política não aparece de modo definido, e sim como uma pequena abertura de horizonte que se apresenta ao espectador.

Como podemos perceber pelo que foi exposto nos dois últimos parágrafos, a compreensão das camadas mais profundas do significado dessas cenas exige a leitura atenta e ativa do espectador. A configuração e a disposição dos elementos em *Cathy Come Home* pedem, portanto, por um espectador que faça associações e estabeleça relações entre as diversas cenas, capturando o movimento dialético das contradições presentes e identificando neste movimento o surgimento do novo. Trata-se, portanto, de um espectador totalmente diverso daquele ao qual o narrador pensa que se dirige quando formula suas conclusões. Além disso, se este narrador é caracterizado pela passividade política, como vimos anteriormente; a configuração formal de *Cathy Come Home* sugere exatamente o contrário desta passividade, já que dispõe os elementos de tal modo que o espectador possa vislumbrar caminhos para a transformação da realidade.

Vejamos agora como se dá a perspectiva da luta política na cena em que Cathy lava pratos junto à mulher imigrante, logo após esta última ser vítima das acusações racistas no refeitório do abrigo.

*

Recapitulando brevemente, vimos que, no início da sequência, há um *voice-over* de uma residente que diz se sentir como uma refugiada, apesar de nunca ter saído de seu país natal. Em seguida, acompanhamos justamente a cena das acusações racistas contra a mulher negra imigrante que também morava no abrigo. A justaposição entre o *voice-over* da britânica “refugiada” e a cena contendo as acusações racistas permite fazer um paralelo entre a dona do *voice-over* e a imigrante: apesar das diferenças nas definições de imigrante e refugiado, o modo como a residente britânica diz que se sente faz com que associemos ela à mulher negra, já que ambas são tratadas como *forasteiras* (assim como os ciganos, que vimos anteriormente), sofrendo tratamento de segregação social e racial. Contribui com esta apreciação da questão o fato, já mencionado anteriormente, de que a categoria de *refugiado*, neste contexto, parece englobar os excluídos *no geral*, de tal modo que imigrantes e britânicos pobres se equivaleriam.

Desse modo, mesmo tendo nascido em Londres, a residente britânica, enquanto parte das camadas mais pauperizadas, sofre, por parte da sociedade e do poder público, tratamento de exclusão social e descaso semelhantes àqueles que os imigrantes recebem.

Assim, ao assistir a cena das acusações racistas direcionadas a uma imigrante logo após ouvir uma britânica se sentir como “*refugiada*” em seu próprio país, o espectador assiste aos ataques racistas com estranhamento, já que as ofensas proferidas pela mulher branca e a culpabilização de imigrantes pela crise implicariam também aqueles que “equivalem” aos imigrantes, isto é, a “refugiada” britânica e, por extensão, o próprio espectador britânico da classe trabalhadora – em suma, todos os excluídos e forasteiros da capital. O estranhamento experimentado pelo espectador promove, então, um distanciamento crítico em relação ao racismo da mulher branca do refeitório: ele já não pode culpabilizar os forasteiros pela crise sem incluir neste “grupo” os britânicos das camadas mais pauperizadas.

Em seguida, vemos Cathy lavando pratos junto com a imigrante negra, reforçando o paralelo entre o britânico pobre e o imigrante negro. Neste momento, como já vimos antes, há um *voice-over* de uma residente relatando o modo como seu marido a abandonou. O interessante é que, justo neste momento em que a mulher conta sua história de abandono, a imagem parece sugerir algo como o contrário disso, mostrando o surgimento de um laço entre as residentes – ou, se levarmos em consideração o que o outro *voice-over* dizia no início da sequência, um laço entre *refugiadas*. Em contraposição ao abandono paternal, vemos, então, o espírito de coletividade que se constrói no convívio e no trabalho diário das residentes, forjando não apenas uma base de suporte mútuo entre as mães, mas, principalmente, uma via de solidariedade de classe. Ora, tanto a cena de Cathy com a imigrante quanto o estranhamento experimentado pelo espectador na cena anterior parecem se consolidar não apenas enquanto contraponto ao racismo da mulher branca, mas enquanto vislumbre de alternativas que se desdobram em possibilidades históricas esquecidas ou ignoradas: e se a classe trabalhadora britânica passasse a se reconhecer nos imigrantes e nos *forasteiros*? Quais seriam as consequências de um entendimento e da união entre a classe trabalhadora britânica e todos aqueles outrora colonizados e ainda forçados a deixar seus países em busca de

uma vida digna? O que poderia resultar de uma organização política capaz de agrupar e reunir os interesses em comum dos explorados e oprimidos da capital?

Neste ponto de nossa reflexão, façamos uma breve digressão a respeito da história dos negros em Londres no período do pós-guerra.

*

Como aponta Peter Fryer em seu estudo sobre a história dos negros na Grã-Bretanha⁴², já havia africanos em solo britânico antes mesmo da presença dos ingleses: eles faziam parte do exército imperial romano que ocupou a ilha por três séculos e meio. No entanto, é certo que esta presença se intensifica a partir do século XVII com a escravização dos africanos, trazidos contra sua vontade para serem escravos domésticos das classes dominantes. A partir daí, o desenvolvimento da história da presença dos negros na Grã-Bretanha se dá de maneira concomitante à história da colonização, do liberalismo, e, é claro, do imperialismo britânico. Enfim, mencionamos esses fatos apenas para termos em mente a extensão da história dos que ficaram conhecidos como afro-britânicos, pois nosso estudo certamente não tem pretensão de recontar esta história por completo, de modo que nos deteremos apenas em um pequeno fragmento dessa linha do tempo que remonta à ocupação romana.

Em junho de 1948, centenas de afro-jamaicanos deixaram seu país para desembarcar em solo londrino em busca de trabalho. A economia britânica do pós-guerra, com a falta de mão-de-obra, acolheu calorosamente os imigrantes, deixando a porta aberta para a imigração em massa. Boa parte deles havia servido durante a Segunda Guerra Mundial, e o próprio jornal londrino *Evening Standard* afirmava que eles estavam voltando para sua “*Motherland*”. Este foi o acontecimento que deu início a uma onda de imigração rumo à Grã-Bretanha, algo que se intensificaria constantemente ao longo das duas décadas seguintes, e não somente entre os afro-jamaicanos, mas também entre as diversas colônias britânicas. Obviamente, cada um deles vinha buscar na terra de seus colonizadores tudo aquilo que séculos de exploração e colonização pelo imperialismo britânico tornou impossível em seus próprios países: trabalho e uma vida minimamente digna.

⁴² FRYER, Peter. *Staying Power: The History of Black People in Britain*. London, Pluto Press, 2018.

Já nos anos sessenta, há uma drástica mudança de atitude em relação aos afro-britânicos: se o momento de sua chegada em 1948 era exaltado como o retorno de filhos à terra-mãe; quase 20 anos depois, os imigrantes são acusados de tomar as casas dos britânicos (como a própria sequência de cenas de *Cathy Come Home* nos mostra a partir das acusações racistas da mulher britânica no refeitório). Neste ponto da obra, certamente Loach coloca em evidência a longa tradição das classes dominantes em propagar sua ideologia racista e colonizadora entre os trabalhadores da metrópole a fim de que estes não se solidarizem com os colonizados e tomem os afro-britânicos como bode-expiatório para os momentos de crise. Nem é preciso dizer que a grande beneficiada desta cisão entre os próprios explorados e oprimidos é a classe que se empenha em propagar e espalhar tal ideologia a fim de ocultar as contradições do próprio sistema capitalista. Não à toa, em seu já citado estudo, Fryer nos conta como Peter Griffiths, candidato dos Tories para a eleição geral de 1962, consolidou uma plataforma política abertamente racista para sua candidatura com o slogan: “*Se você quer uma vizinhança negra, vote no Partido Trabalhista*” (no original: “*If you want a nigger neighbour vote Labour.*”). E os desdobramentos do racismo como política institucional não pararam por aí: apesar de Harold Wilson ter chamado Griffiths de “*parliamentary leper*” – algo como parlamentar imoral –, colocando-se na contramão do racismo abertamente declarado, o Primeiro Ministro Trabalhista e seu partido foram responsáveis por medidas restritivas e pelo recrudescimento do controle à imigração, que a partir daí se tornou restrita aos trabalhadores qualificados⁴³.

É dentro desta compreensão da questão racial e de seus desdobramentos na capital londrina que a cena de Cathy com a imigrante negra parece se configurar enquanto vislumbre de novos rumos para a relação entre os explorados e oprimidos. Na contramão da ideologia que propaga a cisão interna da classe trabalhadora, a encenação de um encontro improvável entre uma mulher branca de uma pequena cidade da Inglaterra e uma imigrante negra faz pensar no processo de desenvolvimento e constituição da consciência de classe a partir do reconhecimento recíproco do outro como um igual, resgatando a perspectiva internacionalista do proletariado.

⁴³ FRYER, Peter. Op. cit., pág. 389.

Assim, ficam evidentes os contrastes entre as duas formas de se contrapor ao racismo apresentadas pelo filme: de um lado, a intervenção do narrador-intelectual-jornalista, que desmente corretamente as acusações racistas através de argumentos científicos, mas não faz agitação política e nem aponta para uma perspectiva de luta, aguardando passivamente por uma solução do governo social-democrata; de outro, a encenação da questão sob o ponto de vista de seus possíveis desdobramentos para o futuro da luta política da classe trabalhadora. Neste sentido, é possível verificar a diferença qualitativa entre o discurso do narrador e a configuração formal do ponto de vista da obra, que dispõe os elementos de tal modo que permita uma leitura com caráter de intervenção política do proletariado, na contramão da passividade social-democrata.

A encenação de encontros improváveis que se desdobram em possibilidades históricas de luta do proletariado não se restringe à cena de Cathy com a trabalhadora imigrante. Ora, como vimos, tais possibilidades se desdobram também a partir das contradições do convívio mútuo no cortiço e no abrigo temporário – situações que estabelecem um convívio diário capaz de desenvolver laços de solidariedade e identificação entre os trabalhadores. Assim, se anteriormente pudemos verificar que a obra propõe um diagnóstico do estágio de desenvolvimento da consciência de classe dessas camadas; agora, podemos perceber que há também uma sugestão de como este processo poderia avançar. Neste sentido, a obra não se interessa apenas pelo mapeamento da situação atual dessas camadas, mas também pelos possíveis desdobramentos para a luta de classes – me refiro, é claro, ao que poderia nascer dos diversos laços que se formam (ou que são sugeridos) entre aqueles que ainda não se reconhecem como iguais e parte de uma mesma classe: o trabalhador britânico e o cigano “forasteiro”; a trabalhadora do abrigo e as residentes; o trabalhador branco e o trabalhador negro; o subempregado e o trabalhador sindicalizado. Trata-se, aqui, de figurar o nascimento daquilo que ainda está por nascer, daquilo que ainda não tem nome e que emerge das contradições do real, fazendo o espectador imaginar os caminhos de uma transformação revolucionária da realidade. Vejamos isto de modo mais detalhado a partir da distinção que Raymond Williams faz entre o modo subjuntivo e o modo indicativo.

Em uma entrevista concedida ao corpo editorial do periódico *New Let Review* em 1979, Raymond Williams reavalia suas antigas posições contra o naturalismo a partir de seu encontro com o trabalho do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Em determinado ponto da entrevista, o crítico britânico afirma que não é possível mostrar a transformação no interior de uma estrutura realista a menos que se introduza a distinção entre os modos “indicativo” e “subjuntivo” da forma dramática – distinção que, segundo Williams, encontra bom precedente na obra de Brecht. O crítico britânico introduz sua distinção a partir de uma definição da forma dramática indicativa:

“Uma forma dramática indicativa afirma que assim é a realidade, esses foram os impulsos que surgiram e esses foram os impulsos que foram frustrados. Ela pode ter que representar uma situação social em que, em um nível ou outro, todas as estradas foram bloqueadas; ou mesmo se certos limites estão sendo empurrados para trás, eles ainda subsistirão por definição enquanto essa sociedade de classes permanecer.” (WILLIAMS, 1981, tradução nossa)

Trata-se, portanto, de uma representação da realidade tal qual ela se encontra em determinado momento histórico, de tal modo que se possa apresentar uma situação social a partir de seus limites e do bloqueio de suas possibilidades históricas. Ainda sobre o modo indicativo, Williams afirma, agora em um ensaio⁴⁴, que este modo também captura o atual estágio de história e de consciência da classe trabalhadora. Ele exemplifica isto a partir de um filme de Ken Loach chamado *The Big Flame*:

The Big Flame se propõe estabelecer o nível de história e consciência da classe trabalhadora existente em um local de trabalho específico. O filme se concentra nas docas de Liverpool no momento do relatório *Devlin* sobre as docas. Ele se utiliza de características do cinema realista do tipo contemplativo – que havia se desenvolvido no cinema soviético, por exemplo, e, de fato, no teatro soviético no início da década de 1920: o uso deliberado de não-atores, de pessoas “representando a si mesmas”. Os locais são (ou são em parte) os locais da ação histórica, a ação contemporânea, assim como são os locais da ação dramatizada, e dentro desses atributos definidos localmente um nível reconhecível de consciência é estabelecido a partir da conversa dos estivadores. na parte inicial do filme. (WILLIAMS, 2002, pág. 111, tradução nossa)

⁴⁴ WILLIAMS, Raymond. A lecture on realism. In *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 5, 2002.

Ora, se o objetivo é mostrar a transformação no interior desta estrutura realista, então seria preciso um modo de representação que se expandisse para além do indicativo. É aqui que Williams começa a introduzir o modo subjuntivo a partir de uma inovação que ele detecta na obra de Brecht:

“É nesse ponto que a noção de modo subjuntivo precisa ser introduzida. Eu uso o termo deliberadamente, não de modo utópico ou futurista, que têm outras conotações – enquanto o subjuntivo captura precisamente a intenção brechtiana mais importante. Pois o que de repente começou a me interessar foram aquelas cenas de Brecht que são representadas e depois repetidas. Esta é uma inovação incrivelmente poderosa. Um padrão típico e menos interessante nas obras de Brecht é um certo desfecho fatalista da ação, redimido apenas pela percepção do espectador de que as pessoas no palco estavam erradas: eles são derrotados, mas você pode ver por que eles foram derrotados, então seu trabalho é ir para casa e fazer sua própria revolução. O modo subjuntivo permite outro tipo de resolução. Há um exemplo impressionante em *Fears and Miseries of the Third Reich*, na qual uma cena é representada com este primeiro tipo de resultado e, depois, a mesma cena é repetida com a introdução de algum outro elemento, e o resultado final é diverso.” (WILLIAMS, 1981, tradução nossa)

Em seguida, o crítico britânico finalmente apresenta sua definição do modo subjuntivo a partir do filme de Loach que já mencionamos anteriormente:

“Esse senso de possibilidade subjuntiva é o principal fundamento de minha disputa com aqueles que atacam o realismo como uma forma burguesa, mas não propõem nenhuma alternativa particular a ele, exceto um tipo diferente de crítica. Deixe-me usar a peça de televisão *The Big Flame*, de Garnett e Allen, como exemplo. Ela começa como um drama totalmente indicativo no sentido realista. De fato, a peça reproduz o mundo fechado dos estivadores de Liverpool no momento de uma reorganização muito crítica e de um movimento em direção à greve, de um modo quase muito interno e dependente de uma identificação com ele. A peça mostra, então, as frustrações de qualquer luta militante por melhorias nas condições da atual ordem social e política, já que não está em questão transformar essa ordem. Então, o que você pode fazer? Você pode representar a greve como uma vitória heroica ou uma derrota trágica. Mas, em *The Big Flame*, há uma tentativa, mesmo que não seja sustentada adequadamente, de fazer algo diferente. A certa altura, os grevistas dizem: e se dermos um passo adiante, e se fizermos uma ocupação para afirmar nosso próprio controle sobre as docas? **Toda a sequência que se segue é realmente subjuntiva. Sua forma é: se fizéssemos isso, o que aconteceria a seguir? A ocupação ocorre. Então, os trabalhadores são derrotados, conforme o exército invade o pátio. No entanto, o que a peça apresenta com sucesso é uma experiência que não é realista no sentido indicativo de registrar a realidade contemporânea, mas no sentido subjuntivo de supor uma possível sequência de ações além dela.** [grifo nosso] (WILLIAMS, 1981, idem, tradução nossa)

No outro ensaio de Williams a que já nos referimos antes, há uma formulação semelhante a esta que fizemos logo acima, mas que traz alguns elementos novos, de tal forma que vale a pena reproduzi-la abaixo:

O que então acontece talvez seja inconsistente com as definições mais restritas de realismo, já que, tendo levado a ação até aquele ponto neste lugar reconhecível, uma certa hipótese dramática, mas também política, é estabelecida. O que aconteceria se fôssemos além dos termos dessa luta particular contra as condições existentes e as tentativas existentes de defini-las e alterá-las? O que aconteceria se avançássemos para tomar o poder para nós mesmos? O que aconteceria em termos específicos se passássemos da greve para a ocupação? Assim, se estamos estabelecendo o caráter de realismo em *The Big Flame*, temos que notar a combinação interessante, talvez a fusão, e dentro dessa fusão uma certa fratura, entre os métodos familiares de estabelecer o que é reconhecível e o método alternativo de uma hipótese dentro desse reconhecimento, uma hipótese que é representada em termos realistas, mas dentro de uma possibilidade politicamente imaginada. (WILLIAMS, 2002, pág. 111, tradução nossa)

Deste modo seria possível que a estrutura realista contemplasse também as transformações do real, de tal forma que “todos os tipos de futuros alternativos e ações dinâmicas possam ser encenadas de modo naturalista” (WILLIAMS, 1989, pág. 234.) – o que estabelece um critério político para o “realismo”, abraçando um “ímpeto investigativo baseado no ponto de vista dos trabalhadores.” (SOARES, 2019, pág. 258)⁴⁵

Ainda que Raymond Williams esteja se pautando em outro filme de Ken Loach para estabelecer e exemplificar os modos indicativos e subjuntivos, é plenamente possível nos apropriarmos desta distinção para nossa análise de *Cathy Come Home*. Ora, a primeira coisa que podemos notar é que, assim como acontece em *The Big Flame*, a história de *Cathy Come Home* também se apresenta inicialmente como um “(...) drama totalmente indicativo no sentido realista (...)” (WILLIAMS, 1981, idem): ela reproduz a realidade da crise urbana relativa à moradia na capital, apresenta o modo como esta crise afeta as diversas camadas da classe trabalhadora e mostra a impossibilidade de solução desta questão mesmo no interior do estado de bem-estar social. Neste ponto, podemos retomar as conclusões a que chegamos anteriormente, no final da seção 1.4: lá, vimos que a obra se constitui enquanto um diagnóstico do real que faz cair por terra a ideologia social-democrata. Aqui, portanto, o modo indicativo de *Cathy Come Home* aponta para a

⁴⁵ SOARES, Marcos César de Paula. O trabalho colaborativo no cinema de Ken Loach. Ilha do Desterro [online]. 2019, vol.72, n.1, pp.251-263.

impossibilidade de um “capitalismo humanizado”, incapaz de dar conta das necessidades básicas de explorados e oprimidos. Como também vimos ao longo de nosso estudo, a obra também captura o atual estágio de história e de consciência das camadas retratadas em cena, mostrando-as ainda em seus primeiros passos, ainda presas às ideias mais “atrasadas” e reproduzindo integralmente a ideologia das classes dominantes. Ainda que haja um evidente contraste entre a camada da classe trabalhadora retratada em *The Big Flame* – o proletariado organizado e sindicalizado – e as camadas pauperizadas retratadas em *Cathy Come Home* – que englobam subempregados, desempregados, exército industrial de reserva, trabalhadores precarizados, sem organização política etc; ainda assim, as duas obras chegam a um impasse histórico semelhante, ainda que sob níveis diversos de consciência política: em *The Big Flame*, a percepção de que é preciso tomar o poder para transformar a realidade e, em *Cathy Come Home*, a demonstração da impossibilidade de uma solução para a questão urbana no interior da sociedade capitalista. Aqui, não importa que as personagens da história não se deem conta disso; o fundamental é que a organização formal da obra expõe para o espectador o caráter estrutural do problema enquanto condição permanente do capitalismo, mesmo nos períodos de prosperidade econômica. Chegamos, então, aos modos subjuntivos de cada uma das histórias.

Levando em conta as camadas sociais representadas e também o contraste entre o estágio de desenvolvimento da consciência de classe em cada um dos filmes, é claro que *Cathy Come Home* não poderia encenar uma hipótese política tão avançada quanto aquela que se apresenta em *The Big Flame*. No entanto, isso não significa que não se possa identificar seus modos subjuntivos: ora, como buscamos demonstrar ao longo deste último capítulo de nosso estudo, a obra parece encenar diversas possibilidades políticas que permitem imaginar transformações da consciência de classe e das formas de luta dos trabalhadores.

Em primeiro lugar, como já vimos antes, a imagem de Cathy trabalhando ao lado da imigrante negra parece encenar a hipótese da união entre a classe trabalhadora britânica e os imigrantes, fazendo o espectador imaginar quais formas de luta poderiam se desenvolver uma vez que os afro-britânicos deixassem de ser vistos pelos britânicos

como responsáveis pela crise; desta hipótese imaginativa se desdobram ainda outras: sem sua ideologia colonizadora e racista, a burguesia britânica conseguiria continuar sustentando a ideia de que a crise da moradia se dá por conta da imigração? Sem este consenso ideológico que continua a ocultar as raízes da crise em questão, a revolta social contra a ordem atual se tornaria inevitável?

Perguntas semelhantes a estas formuladas acima também se desdobram a partir do modo como a obra propõe a identificação de Cathy e Reg com os ciganos das caravanas: e se os trabalhadores britânicos se reconhecessem nos “forasteiros” e deixassem de reproduzir a opressão racial que cinde a classe? Uma vez que os próprios britânicos se reconhecessem como excluídos e segregados, “refugiados” em seu próprio país, ainda seria possível aos representantes da burguesia a justificação de processos de gentrificação a partir da ideologia da modernização? O que aconteceria na esfera da luta de classes se essas massas deixassem de ser vistas como “obstáculos” ao progresso da nação e passassem a ser reconhecidas como parte da classe que tem como sua tarefa histórica a superação da sociedade capitalista?

Todas essas perguntas fazem pensar e supor uma possível sequência de ações para o que se passa em cena, em consonância com o que Williams diz sobre o modo subjuntivo: *“No entanto, o que a peça apresenta com sucesso é uma experiência que não é realista no sentido indicativo de registrar a realidade contemporânea, **mas no sentido subjuntivo de supor uma possível sequência de ações além dela.**”* [grifo nosso] (WILLIAMS, 1981, idem.)

É certo que, nas hipóteses políticas de *Cathy Come Home*, não há a encenação de algo concreto como um método de luta específico (como a ocupação de fábricas em *The Big Flame*); isto se deve, é claro, ao estágio ainda inicial de consciência de classe. A hipótese encenada é a da própria identificação e união entre os membros de uma classe – pré-condição para qualquer luta política do proletariado. O “modo subjuntivo” dá abertura à imaginação do espectador, levantando possibilidades históricas por enquanto visíveis apenas no horizonte, mas já encenadas em seus primeiros passos pelas lentes de Ken Loach.

Resta-nos, portanto, situar historicamente este estágio ainda rudimentar da consciência de classe como o momento de constituição de *classe em si*, procurando

expor um elo de ligação entre a configuração das relações de trabalho e a ausência de organização política da classe trabalhadora nos setores retratados em *Cathy Come Home*.

*

Em *The Big Flame*, Ken Loach coloca em cena trabalhadores portuários que, sob a ameaça de perder seu emprego depois da introdução da mecanização nas docas, reivindicam a manutenção de seus postos, além de melhores condições de trabalho e de pagamento. Durante as negociações e disputas, acompanhamos também o protesto dos líderes sindicais contra um relatório do governo que sugeria medidas de flexibilização e, conseqüentemente, precarização do trabalho portuário. Aqui, portanto, há uma luta pela preservação das atuais relações de trabalho, uma resistência ao processo de introdução da maquinaria que resultaria em desemprego e, finalmente, uma tentativa de garantir melhores condições para a venda da força de trabalho. Sob esta perspectiva, verificamos que se trata, essencialmente, da tradicional *luta econômica* levada a cabo pelo sindicato – luta que, a princípio, não apresenta perspectiva política de contestação da propriedade privada ou das relações de produção. O ponto de vista revolucionário só aparecerá mais adiante, quando um trabalhador marxista, Jack Regan, propõe a tomada e o controle do porto pelos próprios trabalhadores, na tentativa de acender a “chama” que se espalhará pelo país. Neste sentido, a proposta de Jack promove um avanço político em relação à luta do sindicato; ou melhor, uma *ruptura* com a luta economicista que predomina, colocando em questão a própria forma de organização capitalista da sociedade. Há, portanto, um abismo de distância e de consciência política entre a luta levada a cabo pelo sindicato e a proposta revolucionária feita por Jack. De qualquer modo, o que nos interessa reter é que, mesmo que esta luta economicista esteja dentro dos marcos da ordem capitalista, ainda assim ela revela um nível de consciência de classe mais elevado do que aquele retrato em *Cathy Come Home*: como vimos ao longo de nosso estudo, as camadas pauperizadas e os subempregados retratados neste filme não alcançam nem sequer o nível da luta sindical. O trabalho intermitente, os serviços temporários, o deslocamento constante e forçado em busca de emprego, os períodos sem emprego, a ausência de garantias básicas, a falta de experiência e tradição de luta nos setores mais precarizados, o caráter “isolado” do trabalho e a distância física e espacial em relação

aos outros trabalhadores (em oposição ao local de trabalho fixo capaz de reunir o proletariado em um mesmo espaço, como, por exemplo, a fábrica) etc, tornam cada vez mais dispersas e espontâneas as lutas do proletariado, rebaixando ainda mais o nível de consciência política e, conseqüentemente, deixando os trabalhadores mais suscetíveis à reprodução da ideologia burguesia. Basta recordarmos os episódios do filme que vimos ao longo de nosso estudo para termos uma dimensão do atraso da organização de tais camadas: quando sofre acidente de trabalho e não recebe nenhum seguro, Reg não pode recorrer nem sequer a um sindicato; com o baixíssimo nível de renda, os protagonistas são obrigados a morar em lugares cada vez mais inadequados, estimulando brigas e conflitos entre os trabalhadores; com o constante deslocamento em busca de emprego, além dos constantes despejos, Reg e Cathy não conseguem se fixar em lugar nenhum e, por isso, não conseguem manter por muito tempo laços de amizade e relações que poderiam se configurar como espaços de transmissão de experiências de luta e de fortalecimento de vínculos – componentes essenciais para a tomada de consciência acerca dos problemas comuns e, conseqüentemente, dos interesses da classe trabalhadora. Sobre este último ponto, basta lembrarmos que as pouquíssimas amizades do casal sempre ficam para trás: perdem o contato e o convívio com o senhor e a senhora Jones depois do incêndio que promove a expulsão dos moradores das caravanas; a senhora Alley, falece; as amigadas com as colegas do abrigo temporário duram somente o período em que Cathy fica no local etc.

Interessante observar que, em ambos os filmes, Loach detecta a tendência cada vez mais forte da flexibilização e precarização do trabalho, que viria a dominar as décadas seguintes com o neoliberalismo. Todavia, se há em *The Big Flame* uma luta contra esta tendência, plasmada na luta economicista do sindicato; em *Cathy Come Home* o processo parece engolir os trabalhadores sem que estes consigam sequer perceber as péssimas condições de venda de sua força de trabalho – como vimos, Reg chega até mesmo a exaltar a “liberdade” de seu emprego. Não há sequer um sinal de resistência ativa, o que dá abertura para o conformismo e aceitação passiva da realidade: Reg não contesta a recusa do seguro feita pelo patrão; uma senhora moradora das caravanas chega a dizer que gosta de morar em trailers e que não se adaptaria a uma casa; Cathy se conforma com a vida nos bairros mais miseráveis e com a “aventura” em trailers

espalhados por aterros sanitários etc. Para estas camadas, não há sequer garantia de que poderão sempre vender sua força de trabalho: o senhor Jones apenas lamenta o fato de não achar nenhum trabalho fixo; Reg, sem encontrar nada em Londres, viaja para Liverpool na esperança de achar algum serviço qualquer.

Sem a perspectiva de se organizar politicamente para resistir ao processo e tentar revertê-lo, os trabalhadores retratados no filme parecem destinados à pauperização cada vez mais intensa e à reprodução cada vez maior da ideologia burguesa. Sob este aspecto, *Cathy Come Home* e *The Big Flame* fornecem não apenas um diagnóstico da situação histórica, mas detectam os germens da sociedade neoliberal e, colocando-os em cena num momento de otimismo geral, apontam para as feridas abertas no interior do “capitalismo humanizado” do pós-guerra. Além de verificar a tendência de expansão e dominação da flexibilização do trabalho, o prognóstico dos dois filmes parece também apontar para o recrudescimento e a intensificação progressiva da violência estatal: em *Cathy Come Home*, os agentes da ordem expulsam famílias de suas casas e tiram filhos dos braços das mães; em *The Big Flame*, policiais massacram trabalhadores. Em plena vigência do estado de bem-estar social, sob um governo que supostamente representa os interesses da classe trabalhadora, Loach não só apreende o fracasso da social-democracia, mas também anuncia a brutalidade das décadas seguintes. Diante deste destino aparentemente inevitável, resta-nos as hipóteses de luta e transformação da realidade esboçadas nos modos subjuntivos de cada uma das obras. Como diria uma epígrafe de Bertolt Brecht: “A esperança está nas contradições!”

Considerações Finais

Iniciamos nosso percurso a partir de considerações críticas sobre o docudrama, buscando compreender de que forma *Cathy Come Home* poderia se encaixar dentro deste gênero. Nossa primeira tarefa foi, portanto, destrinchar o que se apresentava na superfície das cenas, testando a hipótese de uma separação entre “documentário” e “drama” a partir da emulação dos argumentos mais convencionais da crítica. Verificamos, então, a impossibilidade de separação rígida entre os dois polos, de tal modo que uma análise formal consequente implicaria a consideração de ambos simultaneamente. Vimos, em seguida, que, apesar da interpenetração, cada polo possuía autonomia relativa, de tal forma que poderia se constituir enquanto *comentário* ao polo oposto. Enquanto o “polo-documentário” ampliava o escopo do quadro apresentado, transformando a situação individual de personagens em um quadro típico da classe trabalhadora britânica; o “polo-drama”, por sua vez, figurava particularidades capazes de revelar camadas ocultas ou não-visíveis da realidade, capturando o estágio de consciência de classe dos setores representados e os comportamentos derivados dos condicionamentos sociais a que estes grupos sociais são submetidos. A dinâmica apresentada pelos polos se configura, então, como uma forma de apreender também aquilo que não está dado pela via empírica – o que remete imediatamente à captura das contradições sociais. Assim, o choque entre o “polo-drama” e o “polo-documentário” permite vislumbrar o movimento da consciência enquanto um jogo de contradições cuja síntese é uma não-correspondência entre a visão de mundo ideológica sustentada pela social-democracia e o movimento do real. Vimos, então, que, ao contrário do que se costuma pensar a respeito da obra de Ken Loach, o realismo do diretor britânico está longe de se constituir como mera reprodução da camada mais visível da realidade.

O diagnóstico apresentado pelo docudrama se mostra, então, mais amplo do que poderia se pensar em um primeiro momento: o retrato das condições habitacionais da capital britânica é somente a primeira camada de um esforço profundo de compreensão do momento histórico no qual a obra se insere. Se Loach se apropria da questão urbana como tema central de seu filme, não é por querer chamar atenção para um problema social *específico*, a ser solucionado pelo estado (como faz, por exemplo, o narrador da

obra); trata-se, na verdade, de tomar o problema mais aparente e evidente como sintoma geral da desumanização mais profunda que caracteriza a forma de organização social capitalista, mesmo em sua forma mais “consciente”. Prova maior da profundidade do diagnóstico do diretor britânico é sua capacidade de capturar alguns dos gérmenes da sociedade neoliberal já no interior do estado de bem-estar social. Neste sentido, o filme não se esgota no presente, mas reflete também sobre os desdobramentos daquele momento histórico, deixando entrever os próximos passos da luta política. O prenúncio do futuro da classe se esboça também nas possibilidades de avanço da consciência a partir dos breves momentos de solidariedade entre os trabalhadores. O docudrama se mostra, assim, como um realismo interessado não apenas no presente, mas também nas possibilidades de transformação da realidade, vislumbrando o novo ainda em seu nascimento.

Na contramão da passividade promovida pela ideologia social-democrata, Ken Loach procura estabelecer um diálogo com os próprios trabalhadores, discutindo questões relativas às possibilidades de organização da classe. Transparece, aqui, não apenas seu compromisso com a luta política, mas também o espírito de *agitprop* da obra: *Cathy Come Home* é uma intervenção que se dá no campo da representação, mas que só se completa externamente, na práxis política do proletariado.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio. A arte moderna na Europa. De Hogarth a Picasso. Tradução, notas e posfácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRECHT, Bertolt. Diário de Trabalho V.2 (1941-1947). Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 2005.

_____. O Processo do Filme A Opera de Três Vinténs: Uma experiência sociológica. (tradução de João Barrento). Campo das Letras, Porto, 2005

_____. Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. Diário de Trabalho V.2 (1941-1947). Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 2005.

CARCANHOLO, Reinaldo. Capital: Essência e Aparência, Volume 1. Editora Expressão Popular, São Paulo, 2011.

CAUGHIE, John. Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture. Oxford: Oxford University Press, 2000.

ENGELS, Friedrich. Sobre a questão da moradia; tradução Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

FERNANDES, Luis. A gênese da teoria do imperialismo. Princípios nº 16, pp. 16-23, dez, 1988.

FRYER, Peter. Staying Power: The History of Black People in Britain. London: Pluto Press, 2018.

GOLDIE, Grace Wyndham. *Facing the Nation: Television and Politics. 1936-76*. London: Bodley Head, 1977.

IASI, Mauro Luis. *As Metamorfoses da Consciência de Classe: O PT entre a negação e o consentimento*. Editora Expressão Popular, São Paulo, 2006.

LEACH, Robert. *Theatre Workshop: Joan Littlewood and the Making of Modern British Theatre*. University of Exeter Press, Exeter, 2006.

MACCABE, Collin et alii. "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses" *IN Screen*, Sum 74,1974, pp. 7-27.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital [1867]* (trad. Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, ENGELS; Karl, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Marco Aurélio Nogueira e Leandro Konder. 8ª edição. Ed. Vozes. Petrópolis/RJ. 1998.

MELLO, Cecília. 'Up the Junction: Ken Loach and TV Realism'. In: Lúcia Nagib, Cecília Mello. (Org.). *Realism and the Audiovisual Media*. 1ed.Londres: Palgrave Macmillan, 2009, v., p. 175-190.

MCKNIGHT, George. *Agent of challenge and defiance: The films of Ken Loach*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997.

ORROM, Michael; WILLIAMS, Raymond. *Preface to Film*. Londres: Film Drama, 1954.

OSORIO, Jaime. *O Estado no Centro da Mundialização: A sociedade civil e o tema do poder*. Expressão Popular, São Paulo, 2019.

SANDBROOK, Dominic. *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, London: Little, Brown Book Group, 2006.

SANDFORD, Jeremy. *Cathy Come Home*. Marion Boyars Publishers, London [versão ebook], 2011.

SOARES, Marcos César de Paula. O trabalho colaborativo no cinema de Ken Loach. *Ilha Desterro* [online], vol.72, n.1, pp.251-263, 2019.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*, Luiz Sérgio Rêpa (tradução), São Paulo, Cosac e Naify Edições, 2003.

WILLIAMS, Raymond. A lecture on realism. IN *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 5, The University of Chicago Press, London, pp. 106-115, 2002.

_____. *Politics and Letters: Interviews with New Let Review*. London: Verso, 1981.

_____. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. *What I Came to Say*. London: Hutchison Radius, 1989.