

# ANJOS COM DESEJOS E ANGÚSTIAS: PROFESSORAS (E OPERÁRIAS) NO CINEMA DE CARLOS REICHENBACH

*Ángeles con deseos y angustias: maestras  
(y trabajadoras) en el cine de Carlos Reichenbach*

Angels with Desires and Anguish: Women Teachers  
(and Women Workers) in the Cinema of Carlos  
Reichenbach

Alexandre FERNANDEZ VAZ

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Brasil*

*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*

Correo-e: alexfvaz@uol.com.br

Recibido: 2 de septiembre de 2022

Envío a informantes: 5 de septiembre de 2022

Aceptación definitiva: 30 de octubre de 2022

A grandeza das coisas, o que dá vida à arte, é justamente a forma de olhar, os sentimentos do criador. Se a obra não tiver seu traço, sua leitura e a sua sensibilidade, não vale a pena filmar. Qualquer livro, qualquer pintura que se espelhe no real, passa por alguma interpretação. Os grandes criadores são na verdade grandes espiões que não se eximem de intervir. [...] Enfim, não sou sociólogo, não estou interessado em pesquisa objetiva e glacial. Busco os assuntos que me seduzam e tento trabalhar isso de acordo com a minha forma de ver o mundo. (Carlos Reichenbach)

RESUMO: Trata este texto do filme *Anjos do arrabalde: as professoras* (1987), de Carlos Reichenbach. Esse cineasta brasileiro dirigiu outros filmes sobre mulheres

trabalhadoras, e dois deles, *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa loura* (2007), que se ocupam de operárias tecelãs, são considerados aqui como espelho, eventualmente invertido, em relação ao primeiro. A ênfase se coloca na análise das personagens centrais, três docentes da escola pública, em especial no que se refere à vida fora do trabalho, quando se rebelam e buscam, nos limites de suas possibilidades, a consecução de seus desejos, contra a violência materializada na experiência cotidiana e socialmente particularizada em figuras masculinas. Estas, por sua vez, representam a herança da brutalidade da ditadura civil-militar (1964-1988).

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Reichenbach; magistério; cinema brasileiro; ditadura civil-militar; mulheres operárias; educação.

**RESUMEN:** El artículo se dedica a la película *Ángeles de los arrabales: las profesoras* (1987), por Carlos Reichenbach. Este cineasta brasileño dirigió otras películas sobre mujeres trabajadoras, y dos de ellas, *Chicas del ABC* (2003) y *Falsa rubia* (2007), que tienen como tema la vida de mujeres trabajadoras, se consideran aquí como un espejo, tal vez invertido, en relación al primero. El artículo enfatiza los personajes centrales, tres maestras de una escuela pública, en especial con respecto a la vida fuera del trabajo, cuando se rebelan y buscan, dentro de los límites de sus posibilidades, el logro de sus deseos, contra la violencia materializada en la experiencia cotidiana y socialmente particularizada en figuras masculinas. Estas, a su vez, representan la herencia de la brutalidad de la dictadura civil-militar (1964-1988).

**PALABRAS-CLAVE:** Carlos Reichenbach; maestras; cine brasileño; dictadura civil-militar; mujeres trabajadoras; educación.

**ABSTRACT:** This paper analyses the film *Anjos do arrabalde: as professoras* (1987), directed by Carlos Reichenbach. This Brazilian filmmaker realized other films about working women, and two of them, *Girls from ABC* (2003) and *Fake Blond* (2007), that concern women workers. They are as a mirror, eventually inverted, compared to the first. The emphasis takes place on the analysis of the central characters, three public school teachers, especially regarding to free time, occasion in that they rebel and seek, within the limits of their possibilities, the achievement of their desires, against materialized violence in everyday and socially particularized experience in male figures. These, in turn, represent the inheritance of the brutality of the civil-military dictatorship (1964-1988).

**KEYWORDS:** Carlos Reichenbach; Women Teachers; Brazilian cinema; civil-military dictatorship; workers women; education.

## 1. Carlos Reichenbach: cinema de deslocamentos e reencontros

EM 1987, CARLOS OSCAR REICHENBACH FILHO apresentou *Anjos do arrabalde: as professoras*, na 50.<sup>a</sup> edição do Festival de Cinema de Gramado, então o mais importante da indústria cinematográfica brasileira, quando ganhou o Kikito, como é chamada a estatueta de premiação, de melhor filme. A pequena cidade do Rio Grande do Sul, que vive do turismo em torno da colonização alemã, fica próxima à capital, Porto Alegre, onde o cineasta nasceu em 1945. Em sua carreira de quatro décadas, iniciada em 1967, foi, no entanto, apenas em caráter excepcional que alguma das tramas mostradas nas telas se passasse em seu estado natal. Depois de muitos anos de carreira, em 2005, isso aconteceu com *Bens confiscados*, no qual a mesma estrela do filme de 18 anos antes, Betty Faria, vencedora do Kikito de melhor atriz, volta ao protagonismo de uma obra de Reichenbach. *Anjos do arrabalde* fez boa carreira internacional, destacando-se na Holanda e nos Estados Unidos da América, país em que foi lançado simultaneamente em mais de 30 cinemas.

Afora *Bens confiscados*, a obra cinematográfica de Reichenbach se dá em São Paulo, para onde migrou ainda criança e onde morreu em 14 de junho de 2012, no dia exato em que completava 67 anos de idade. Foi nessa cidade, aliás, principalmente na região da Estação Ferroviária da Luz — ou, mais precisamente, no que se convencionou chamar de Boca do Lixo, área do centro da cidade que foi polo importante de produção nos anos 1970 e 1980 — que seu trabalho como diretor, produtor, fotógrafo, roteirista e crítico se desenvolveu com mais vigor. O palco de dos roteiros e realizações de Reichenbach foi também, com frequência, as partes periféricas — e igualmente degradadas — do tecido urbano da maior metrópole sul-americana, pelas quais circulam personagens marginais ou pouco adaptados às exigências da vida espiritual cidadina. Dito de outra forma, o espírito de uma metrópole em um país que pertence ao que até bem pouco tempo se nomeava como Terceiro Mundo, não é o mesmo — ao menos nem sempre o é — que o descrito por George Simmel (2005), que disse do caráter blasé como defesa de si frente à hostilidade urbana:

A essência do caráter *blasé* é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao *blasé* em uma tonalidade acinzentada e baça, e não vale a pena preferir umas em relação às outras. Essa disposição anímica é o reflexo subjetivo fiel da economia monetária completamente difusa. (p. 581)

Ao contrário do que preconizou Simmel, na Alemanha há mais de cem anos, a sensibilidade das personagens dos filmes do realizador brasileiro — porque é a dos habitantes dos grandes centros urbanos — é simultaneamente áspera e permeável, maníaca e depressiva, efetivada em chave do que Walter Benjamin (2013a) chamou de *recepção tátil*: todos os sentidos humanos estão mergulhados em um

contexto pleno de estímulos, à mercê de objetos, espaços, ritmos, cores, contrastes, luzes e ofuscamentos. A cidade de São Paulo é para Reichenbach, se podemos novamente recorrer ao mesmo Benjamin, quando se refere Nápoles (Benjamin, 2013b) *porosa*, espaço em que o público e o privado não estão muito bem estabelecidos, em que aspectos de uma experiência se amalgamam com os de outra. Mas, há uma diferença importante, ao menos no caso das figuras dramáticas retratadas pelo cineasta, que é a rigidez entre o tempo dispendido no trabalho e aquele destinado a outras atividades. Afinal, *Anjos do arrabalde* tem como subtítulo *as professoras*, ou seja, mulheres que ganham a vida no magistério, no caso, lecionando para crianças e jovens.

É sobre o filme *Anjos do arrabalde: as professoras*, de Carlos Reichenbach, que trata o presente texto. Considerando aspectos técnicos, estéticos e políticos, observa-se o filme como expressão do inconsciente da experiência histórica do qual emerge, o que significa aqui o final da ditadura civil-militar e seus efeitos na cultura autoritária e violenta que, no entanto, desde sempre compõe a construção da nação brasileira. Ao dedicar-se às professoras, o diretor deu prosseguimento, assim como seguiria com tal abordagem posteriormente, ao olhar sobre as vidas de mulheres em situação de opressão — a regra em um país machista como o Brasil —, com foco frequente no cotidiano do trabalho e do tempo livre. Assim como no filme, a atenção às personagens dá o tom e o enredo deste texto.

A inspiração analítica vem, em parte, de *Tabus sobre a profissão de ensinar*, ensaio de Theodor W. Adorno (1995), publicado pela primeira vez na segunda metade dos anos 1960, sobre algumas das representações a respeito de professores e professoras da escola. Nele o grande dialético especula sobre o esforço que se exige daqueles que se dedicam ao magistério, nos termos da renúncia pulsional, da incorporação de uma imagem que estaria desprovida de desejo, como se, simultaneamente, fossem os mestres pessoas frágeis — com poder, no máximo, sobre crianças, exercendo uma atividade não diretamente produtiva —, mas que ao mesmo tempo geram todo tipo de ressentimento.

Certo contraponto e, ao mesmo tempo, complementaridade às professoras pode-se encontrar, na filmografia de Reichenbach, em obras dedicadas às operárias, igualmente mulheres trabalhadoras, mas com registros de sociabilidade distintos dos das que se dedicam à escola. É por isso que, antes de voltar a *Anjos do arrabalde*, este texto faz, a seguir, um comentário sobre dois outros filmes do mesmo diretor, que atualizam e se contrapõem àqueles dos anos 1980. São eles, ambos da primeira década deste século, *Garotas do ABC* e *Falsa loura*.

## 2. Sobre as operárias: corpos expostos à dor, corpos que forjam desejos

Já com uma carreira consolidada por trabalhos de diferentes tipos — o que inclui filmes publicitários e inserções na pornochanchada — e alcances variados — sucessos de público e outros de crítica, ou ambos, ou nenhum deles —, e sem a narrativa mais lírica que esboçara em *Alma corsária* (1993) e cujo ponto culminante

seria atingido em *Dois Córregos* (1999) e no já mencionado *Bens confiscados*, Reichenbach deu lugar em duas de suas obras tardias, a uma temática que lhe era cara: a vida cotidiana de trabalhadoras da região central, mas também da periferia da Grande São Paulo. São os filmes *Garotas do ABC*, de 2003, e *Falsa loura*, de 2007.

A abordagem do trabalho de operárias não é comum no cinema brasileiro, sendo relativamente escassa também no âmbito internacional. Um relevante antecedente no país é o documentário de curta-metragem *As metalúrgicas*, com direção de Olga Futemma e Renato Tapajós (realizador notabilizado por documentários sobre homens operários, em especial metalúrgicos), a partir de roteiro escrito pela primeira. O filme é de 1978, com imagens do I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema, realizado naquele mesmo ano, e não do cotidiano das fábricas. Observe-se que era o mesmo período das grandes greves de trabalhadores da indústria metalúrgica da região, movimento de enfrentamento não apenas do capital, mas da ditadura que se instalara no país em 1964. Viviam-se ainda sob os efeitos do Ato Institucional número 5, emenda constitucional que, promulgada em 13/12/1968, foi mantida em vigor até 13/10/1978, suspendendo vários direitos individuais e coletivos, inclusive o de greve.

Reichenbach (2008) conta que desde 1989 (logo depois, portanto, da realização de *Anjos do arrabalde*) tinha como interesse a produção de dois filmes sobre a vida das operárias, *Sonhos de vida* e *Vidas de sonho*, o primeiro sobre a vida nos limites do trabalho, o segundo a respeito do tempo livre, da cultura que se desenvolve para além da fábrica. Na verdade, quase dez anos antes, em 1979 o diretor realizara um breve curta-metragem chamado precisamente, de *Sonhos de vida*, sobre o qual diz, em depoimento para Marcelo Lyra (2007, p. 154) ser «[...] uma irônica reciclagem dos clichês do filme institucional, mostrando com humor o calvário de duas operárias têxteis, entre trens malconservados, ônibus velhos e caminhadas, tentando passar horas agradáveis em uma das mais próximas e pobres estâncias balneárias de São Paulo».

Depois de pensar na realização de seis filmes de gêneros distintos entre si, nos anos 1990 Reichenbach chegou à escrita de quatro roteiros, com as mesmas personagens, mas cada um deles centrado em uma delas, todas operárias tecelãs de uma zona industrial da Grande São Paulo. Financiado por uma bolsa da Fundação VITAE, o cineasta pesquisou a vida cotidiana de trabalhadoras, escutando histórias, observando jeitos e trejeitos no transporte coletivo e no entorno dos locais de trabalho, entre outros lugares do território pelo qual se deslocam diariamente. Ao final, dos roteiros emergiram dois filmes, reescritos, um deles com Fernando Bonassi, chegando-se aos trabalhos antes mencionados.

Nas palavras do próprio cineasta:

Apesar de focar intensamente as relações de trabalho, me interessou flagrar o cotidiano dessas jovens mulheres, frequentemente submetidas à hostilidade de seu meio social. [...] Reiterando, desde o início minha intenção nunca foi realizar um tratado sociológico sobre o assunto, mas trabalhar o meu imaginário a respeito do

universo feminino submetido às perversões do progresso desordenado e caótico que caracterizam regiões situadas à margem da industrialização acelerada. (Reichenbach, 2008, pp. 11-12)

O título *Garotas do ABC* remete à tradicional área industrial que forma o cinturão operário de São Paulo, composto por dezoito cidades, mas sintetizado na sigla ABC porque destaca os municípios de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul. É lá que se coloca a indústria automobilística que, a partir dos anos 1950, será a locomotiva — ou melhor, o carro-chefe, visto que o transporte rodoviário vai, exatamente, substituir o ferroviário — do desenvolvimento industrial brasileiro. É também lá que nasce o movimento que, no final dos anos 1970, enfrentou por meio das greves de metalúrgicos a ditadura empresarial-militar que governava o país e lançou ao cenário nacional a figura política de Luís Inácio da Silva, o Lula. Fundado nacionalmente em São Paulo em 1980, como efeito desse e outros movimentos de oposição à ditadura, e aproveitando a nova lei que permitia, ainda dentro do regime de exceção, o pluripartidarismo, o Partido dos Trabalhadores (PT) tinha sua principal base de sustentação no ABC, sendo seu principal líder, Lula, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema — hoje, em respeito às mulheres que atuam nas fábricas, a organização sindical é *d@s Metalúrgic@s de São Bernardo do Campo*.

Quanto à expressão que intitula o segundo trabalho, ela diz respeito ao ato de pintar os cabelos de loiro, buscando uma expressão visual tida como de maior valor porque mais branca, europeia e burguesa. O «falsa» se refere ao chiste e à ironia de que, apesar dos esforços com a tintura capilar, não se trata de uma versão «original» dos cabelos mais comuns no Norte da Europa e nos imigrantes de lá oriundos. A referência é a uma das operárias, vaidosa, fã de música romântica e estrela das noites de dança no Clube Democrático, onde trabalhadoras e trabalhadores vão se divertir nos finais de semana. Retratadas no filme em suas dificuldades, que são aquelas da classe trabalhadora em todo o mundo, em especial no Brasil, não se vê, no entanto, qualquer redução maniqueísta que subtraia àquelas mulheres o protagonismo e a agência. É certo que à opressão do capital se alia a de gênero, mas estamos diante de pessoas que, entre resistências e negociações, fazem valer seus desejos, tomam nas mãos, dentro dos muitos limites a que estão submetidas, a história que nelas se inscreve.

Essa experiência é tematizada nas linhas de montagem da fábrica de tecidos, lida dura e, por vezes, perigosa, em que o ritmo do corpo de cada trabalhadora é ditado, no mais das vezes, pela máquina com a qual se enfrenta, se combina, se hibridiza, máquina à qual, desde sempre, se submete. Daí a evidente presença da inspiração de um cineasta que tratou a fábrica como poucos. Quando perguntado sobre suas influências em *Garotas do ABC*, Reichenbach assim responde:

— Sem a menor dúvida, Fritz Lang. O louco é que descobri isso no meio do processo, na primeira semana de filmagem filmando um geral da tecelagem que lembrava Metrópolis. No mesmo dia de tarde, rodando um plano da Ana Cecília

Costa, a chefe de departamento, olhando as meninas trabalhando em baixo, ela refletida no vidro do mezanino, percebi que aquela imagem eu havia extraído de *O Segredo Da Porta Fechada*. A sequência em que os caras espancam os nordestinos filmada só nas sombras da parede, existe em Samuel Fuller (*A Lei Dos Marginais*) mas existe sobretudo em *Quando Descem As Sombras*, de Lang. Daí para frente, conscientemente agora, fui introduzindo mais Lang dentro do filme, até resolver colocar as minhas mãos dentro do filme (pouca gente sabe que Lang tinha por hábito colocar sempre um plano de suas mãos dentro de seus filmes). (Eduardo e Reichenbach, 2016, p. 3)

No capitalismo industrial, hoje não tão presente em sociedades de consumidores antes que de produtores, o tempo é escrutinado, medido e determinado para quem opera as máquinas. Não à toa, Benjamin (1989), um pensador e analista como poucos do século dezanove e de suas consequências para o seguinte, evoca Karl Marx para falar do tempo — tema que é nuclear para sua obra — e do sujeito que se des-subjetiva no trabalho maquinal:

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, independentemente da sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária. «Todas as formas de produção capitalista... — escreve Marx — têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário; contudo, somente com as máquinas é que esta inversão adquire, tecnicamente, uma realidade concreta». No trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu «próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo». (p. 125)

Além da automatização do corpo na fábrica, há também acidentes e uma disciplina férrea cujo ritmo é ditado não apenas pela maquinação repetitiva, mas pelo apito que demarca a hora de começar e de terminar cada ciclo no interior dos grandes galpões, e que disciplina, como nas cidades medievais europeias faziam os sinos, a vida do bairro e das adjacências. O complexo fabril é também lugar do assédio moral e sexual, violências que destroem a integridade das trabalhadoras, já bombardeada por tantas dificuldades. O cineasta deixa entrever essa questão:

Por exemplo, a personagem Suzana que é apaixonada pelo patrão. Ela se machuca no trabalho por amor. Na mesma sequência que aparecem as cicatrizes em suas costas sendo tocadas pelo patrão, era mostrada as mãos dele, em detalhe, tocando os seios da personagem. O teor sensual daquela cena ficou concentrado nas cicatrizes, no toque da mão do homem com aliança no dedo anular e, sobretudo, na atmosfera criada pela cenografia, música e iluminação. (Lyra, 2007, pp. 251-252)

Mas há também, nesse mesmo território, os lugares de escape, quando, entre si, as trabalhadoras vão partilhando desejos, impressões, sonhos e frustrações. É no refeitório, com o corpo disciplinado frente à bandeja de comida, lado a

lado ou face à face, todas em volta da mesa, mas com a fala livre para tratar dos assuntos que mais lhes apeteçam, que os diálogos correm soltos. E há o vestiário — onde, geralmente em pé, entre roupas que vão sendo trocadas pelo uniforme fabril, às vezes de forma apressada porque se está encima da hora, e aquele novamente pelas vestimentas com que deixam a fábrica — que a conversa, com o corpo parcialmente desnudo, toma outros rumos: amores, ciúmes, preconceito, amizade, solidariedade, comentários de umas sobre outras e perspectivas de ocupação do tempo livre, do final de semana que se aproxima.

A vidas das trabalhadoras não se resume à fábrica, e é na sociabilidade, especialmente nos momentos de lazer, assim como na vida em família, que ela igualmente se realiza. No tempo livre, essa lacuna na atividade laboral em que se busca a recuperação para esta, momentos em que a liberdade pode ser exercitada sem que, no entanto, se chegue de fato a ela, como ensina Theodor W. Adorno (1997), a vida ganha novos contornos. Reichenbach não procura retratar a operária alienada ou a que tem na consciência de classe a própria razão de viver.

Fugindo desses estereótipos, no entanto, surgem as personagens que personificam o excesso de zelo que o medo traz, tornando-as preocupadas em nada fugir às regras fabris, assim como lideranças do dia-a-dia, como, em *Garotas do ABC*, Paula Nelson (Nathalia Lorda), não por casualidade chamada por um líder sindical à conversa que, no entanto, não se resume às questões do conflito entre capital e trabalho. Vale lembrar que um filme de poucos anos antes, *Eles não usam Black-tie*, de Leon Hirszman (1981), tematizara a questão, ao retratar o movimento de greve que opõe um jovem operário a sua namorada e a seu pai, este um veterano de outras situações de conflito entre empregados e patrões.

Tanto *Garotas do ABC*, quanto *Falsa loura*, encontram, nas vidas diversas vividas no trabalho e fora dele, a complexidade paradoxalmente simples do cotidiano, feito de luta para sobreviver, mas também para viver melhor e desfrutar. Em meio a tantas agruras laborais e na vida doméstica, todas de difícil superação, não são alheios às trabalhadoras os desejos de consumir roupas bonitas, adereços e cosméticos, tampouco os sonhos da periferia embalados por astros da cultura pop que constantemente resvalam ou reafirmam o universo kitsch.

Não deixa de chamar a atenção, nesse contexto, que nos dois filmes a sequência de abertura (uma das grandes especialidades que marca o trabalho de Carlos Reichenbach) se dê com uma performance de dança. Ao som de Marvin Gaye, Aurélia (Michelle Valle), protagonista do primeiro filme, se deixa ver em um plano-sequência que mostra os contornos de um quarto de uma jovem que há pouco deixou de ser menina, com bichos de pelúcia, CDs e pôsteres, entre eles o do ator Arnold Schwarzenegger. Ela dança ao mesmo tempo em que se veste, admirando a si mesma, contente ao preparar-se, com uma roupa sensual, para ir à fábrica — ela pretende encontrar seu namorado logo depois do trabalho. Silmara, por sua vez, estrela de *Falsa loura*, exercita-se em uma academia de dança, e o plano-sequência mostra-a, depois de um close-up, preparando-se para brilhar no Clube Alvorada, em que nas noites de sábado operárias de diferentes fábricas compartilham o mesmo espaço de lazer.

Quanto à vida em familiar, ela é, nos dois filmes, como com frequência acontece no cotidiano, no contexto da multiplicidade dos arranjos, experiência na qual concorrem amores, mal-entendidos, neuroses, segredos e interditos. Em *Garotas do ABC* temos no centro da trama Aurélia, de uma família negra, cujo namorado é um tão forte quanto confuso e estúpido rapaz branco, que circula com um grupo de arruaceiros neonazistas que costuma se encontrar em um salão de bilhar para, dali, cometer seus crimes. O contraste da jovem operária com a própria família não poderia ser maior, como não raro ocorre com uma jovem mulher: o pai, rígido e contido, já se aposentou e lidera a oração antes das refeições; a mãe é a dona de casa resignada e dedicada a todos; o irmão, possivelmente um pouco mais jovem que a protagonista, é cadete da força aérea; e a tia, que é mãe solo, procura comportar-se como se espera que uma senhora de bem o faça. Resta a pequena prima, para a qual falta a figura paterna. O pai de Aurélia quer que sua irmã se case com alguém do calibre de um oficial da Aeronáutica, mas, como as coisas não são lineares, não será esse seu destino, assim como o contraste com a filha será de alguma forma, senão resolvido, apaziguado. Já sabemos desde *Antígona*, a tragédia de Sófocles, que a lei da família não é a mesma da cidade, e que bem afortunados são os que não perecem por essa cisão.

Em *Falsa loura*, Silmara (Rosanne Mulholland), uma moça branca, vive em uma pequena casa com seu pai, um ex-presidiário. A homossexualidade do irmão cabelereiro, que não mora com eles e que aproveita as noites de lazer para travestir-se, é intolerável para o homem com relações obscuras e mistérios diversos. Sem emprego ou renda de qualquer natureza, aparece, repentinamente, com vultuosa quantia financeira. Os diálogos entre pai e filha são pontuados por desconfianças, e amiúde acontecem na penumbra da noite, com a primeira, amorosa, preocupada com o segundo e o sustento dele, e ainda que não volte à vida de crime. Da mãe não sabemos, mas, sim, dos esforços da operária para aproximar pai e filho, todos infrutíferos.

Guiados pelas fantasias e realizações das personagens principais, dispostas a decidir sobre si mesmas e a viver com intensidade o que a contingência lhes oferece, as duas obras terminam como que em aporia, o que os travelings abertos, principalmente em *Garotas do ABC*, acentuam. Sem um final propriamente dito para as protagonistas, mas sim para várias personagens secundárias, menos ainda um final feliz, o desfecho de ambos diz da continuidade da vida, desse cotidiano das operárias que, em sua multiplicidade de desejos e projetos, vai seguir.

Silmara tem uma vizinha, jovem como ela, com quem compartilha o gosto pela música pop e pelos ídolos de ocasião. É ela que lhe pede que grave uma fita cassete a partir do CD de um astro cujo espetáculo ambas gostariam de assistir. A moça não é operária, e sua profissão lhe será handicap em um encontro amoroso no final de semana. Assim como ela, e também na periferia da metrópole, são as protagonistas de *Anjos do arrabalde: as professoras*.

### 3. As professoras: anjos decaídos, feitos de desejo e angústia

Se as operárias e todo o entorno da cultura relacionada à fábrica e à vida fora dela se impõem nos dois filmes comentados no capítulo anterior, há algo distinto em *Anjos do arrabalde: as professoras*, que é o fato de que as trabalhadoras nele retratadas não estarem diretamente postas nas engrenagens da produção, mas em uma atividade mediadora, o magistério, profissão historicamente ligada ao feminino e a tudo aquilo que ele carrega nos termos de uma sociedade machista e patriarcal como a brasileira. É a um pouco desse universo, o de professoras de uma escola pública nos aforas da cidade de São Paulo, que o filme se dedica.

Estamos diante, portanto, de um filme que traz para o prosclênio sujeitos que se ocupam de uma profissão com forte tradição feminina, um destino comum para muitas mulheres que, sem necessariamente chegarem ao ensino superior, se profissionalizaram de forma institucional ao cursarem o *magistério*, formato de ensino médio que as habilitava à docência no que hoje se chama de educação infantil e de anos iniciais do ensino fundamental. Sem jamais ter sido a máquina cultural a que se refere Beatriz Sarlo (2019), uma vez que diferentemente da Argentina, a escola pública brasileira nunca fez parte de um projeto de fato republicano de educação, a professora primária tem, no entanto, grande importância em um país em que a desigualdade e a exclusão sociais se apresentam de forma tão radical quanto no Brasil.

Com pretensão realista, *Anjos do arrabalde* não deixa de mostrar a violência simbólica presente na escola (gritos, insultos, rispidez e preconceito se fazem presente), lugar em que ela pode escalar para níveis ainda piores, como nas alterações corporais e até mesmo na presença do tráfico de drogas e de ameaças de morte. No entanto, isso não diminui a importância de um aparato como o escolar, espaço de construção de autonomia, transmissão da cultura elaborada e resistência à barbarização. Com a crônica falta de instituições em que a literatura, ciência, filosofia e arte encontrem lugar nas periferias das grandes cidades, e com as dificuldades familiares de uma sociedade que interpõe barreiras imensas à cidadania, a escola pode, no Brasil, cumprir, além de suas funções clássicas, as da família e de outros dispositivos culturais. Isso não significa que o filme idealize o espaço escolar, mostrado em sua mais ou menos constante tensão, assim como no triste destino de uma de suas funcionárias, assassinada, e de um de seus alunos, que se vê levado, ainda criança, ao crime.

O filme abre com um movimento de câmera bastante próprio, vagando de uma personagem a outra, do espaço mais restrito à amplitude do céu, e mostrando um território ainda comum na periferia das cidades brasileiras, mais presente ainda nos anos 1980. Trata-se do terreno baldio, uma extensão de terra variável que se vê coberta de mato ralo e tida como lugar para o depósito de lixo (não é incomum que se veja neles uma placa dizendo ser proibido depositar entulho) e espaço perigoso, tanto pela eventual presença de serpentes, roedores e outros animais perigosos ou nocivos à saúde, quanto pela ameaça representada pela presença de criminosos. De fato, o filme abre com uma cena de um estupro que acaba

de ser perpetrado, em que a mulher é deixada, sangrando, caída, pelo agressor que lhe grita que se levante. O criminoso — que, saberemos ao longo da narrativa, não é um anônimo, mas uma pessoa conhecida da vítima — procura deixar o local com rapidez, assustado pela chegada de policiais, enquanto tenta, pateticamente, amarrar as calças. A moça agredida se chama Aninha (Vanessa Alves) e é a única protagonista que não é professora, mas manicure, funcionando na trama, então, como uma espécie de espelho invertido em relação a elas.

Enquanto o terreno baldio é o lugar em que a morte violenta espreita (e onde veremos a presença do tráfico e a regressão a que são submetidas as pessoas expostas à drogadição), são outros os territórios em que a narrativa se desenvolve com mais fluidez. Sendo as professoras as principais personagens, é na instituição escolar que compulsoriamente se encontram, e é lá que muitas das ações encontram lugar. Universo feminino por tradição moderna recente, a escola de educação básica contrasta, no filme, com os lugares de encontro dos homens. Eles se dirigem, em regra, à delegacia de polícia, ainda que alguns outros frequentem um parque abandonado para sofrerem, nas mãos de outros homens, violência; ou ainda se dirigem a bicos suspeitos para perseguir criminosos, ou à casa de um amigo para um jantar regado a piadas de mau-gosto e comentários machistas.

Diz Reichenbach em seu depoimento a Lyra (2007, p. 210), o seguinte:

Acho que o maior mérito desse filme é a sinceridade com que procura retratar o cotidiano das mulheres da periferia. O que me inspirou foi a admiração que tenho por esse tipo de profissão, essas professoras que vivem na periferia, ensinando, tentando levar alguma coisa a crianças que têm pouca chance na vida. Eu convivi com essa realidade quase toda a minha vida. Minha mulher é dentista do Estado e trabalha na periferia. Ela inclusive atua no filme fazendo justamente o papel de dentista. Minha cunhada foi diretora de três escolas, duas delas em favelas. São mulheres que saem de casa e muitas vezes nem sabem se vão voltar. Precisam ter muita coragem. Enfrentam coisas como meninos armados, traficantes que entram nas escolas, precisar reprovar um aluno que pode ser filho de bandido, com risco de o pai cismar e ir até lá dar um tiro por nada. É um ambiente complicado, tanto socialmente quanto institucionalmente, um universo violento e machista. Sem falar nos salários baixos.

São três as professoras que protagonizam o filme, todas bem-sucedidas profissionalmente, o que não significa que estejam igualmente contentes com a situação que vivem na atualidade: Dália (Betty Faria) é a bem-relacionada docente, tranquila na sala de aula, que não se deixa enervar pelos alunos, colegas ou diretora — ao contrário, a enfrenta com tranquilidade quando é o caso —, enquanto Rosa (Clarice Abujamra) é a jovem vista como boa professora, mas, amarga e rabugenta. Carmo (Irene Stefânia), por sua vez, é a mulher que, uma vez casada, deixou a profissão por exigência do marido, Henrique (Ênio Gonçalves). A posição de cada uma em relação ao universo masculino e à sexualidade é ponto importante da narrativa, já que diz do desejo dessas mulheres. Essas posições podem ser ambíguas, de enfrentamento e submissão, alcançando camadas de complexidade que desafiarão a frágil masculinidade e a heteronormatividade bradadas com mais

medo e angústia do que com orgulho pela maioria das personagens masculinas do filme.

Embora o diretor afirme, no trabalho de Lyra (2007), que Rosa é a única que não tem vocação para o magistério, quando Soares (José de Abreu), o supervisor escolar com o qual mantém um caso, lhe oferece a possibilidade de sair da escola e encaixar-se em uma função em que trabalharia em melhores condições, ela não aceita. Além do mais, é elogiada por uma colega como alguém que «ensina bem», apesar da rigidez excessiva com os alunos. Se entendemos por vocação uma experiência que se constrói no contexto do entrelaçamento, nem sempre simples, entre subjetividade e objetividade social — como o coloca Max Weber (2011), apenas para ficarmos em um exemplo forte —, então não há como negar-lhe a presença nessas professoras que dedicam seu tempo e sua energia a crianças e jovens da escola pública.

Um dos grandes êxitos que Carlos Reichenbach alcança com *Anjos do Arrabalde* é expressar algo do Brasil em seu momento de transição para a democracia, logo depois da saída dos militares do poder. O filme explora com delicadeza a força das professoras, assim como expõe com clareza a grotesca masculinidade hegemônica. Ao mesmo tempo, expressa o espírito de um tempo: *Anjos do Arrabalde* é gerado e expressa esse contexto contraditório, de abertura e de insistência no fechamento da sociedade aos impulsos libertários e democráticos.

Os anos 1980 são constantemente lembrados no Brasil como «a década perdida», especialmente por causa das crises constantes que fizeram com que os sucessivos planos econômicos que visavam barrar a constante e crescente inflação (alguns deles marcados por moedas diferentes que foram se sucedendo no cotidiano brasileiro) fracassassem, levando a ondas de arrocho salarial, desemprego, perda do valor real do salário, aumento brutal da dívida pública e falta de confiança generalizada nos governos. Isso foi marcante nos anos iniciais do que se chama de Nova República, em que o desastre econômico e social herdado da ditadura civil-militar mostrou seus efeitos.

Foi também a década de despedida, por assim dizer, da ditadura empresarial-militar que tivera início em 1964 e que foi aos poucos terminando, tendo sido marcos desse processo as eleições para governadores e prefeitos, em 1982 (com exceção das capitais e cidades em áreas consideradas como de segurança nacional, que só aconteceram em novembro de 1985) e, principalmente, a escolha, ainda que por um colégio eleitoral composto por deputados e senadores, de um presidente civil, em janeiro de 1985. Em 1989 o Brasil viveu suas primeiras eleições diretas para a presidência da República depois de quase trinta anos de interregno, pleito vencido em segundo turno por Fernando Collor de Mello, que renunciaria, em 1992, antes de sofrer o impedimento pelo Congresso Nacional.

Apenas em 1988 foi promulgada uma nova carta constitucional construída por deputados e senadores eleitos em 1986, que constituíram uma assembleia constituinte, chegando a um documento cuja formulação contou com relativa participação da sociedade civil organizada. De caráter bastante progressista e tom parlamentarista, a Constituição contrastava com uma cultura autoritária que

aqueles anos ainda guardavam, fruto não apenas das duas décadas de ditadura, mas de uma tradição pouco democrática entre nós, tradição na qual o mandonismo (Schwarcz e Starling, 2015; Schwarcz, 2019) sempre foi muito forte. Basta lembrar que a República foi proclamada em 1889 por um golpe com forte participação militar, que a escravidão formalmente acabara apenas no ano anterior e que, ao menos em parte, as bases da censura e da polícia política, tão importantes entre 1964 e 1985, foram lançadas durante outro governo ditatorial, o do Estado Novo, implantado e comandado por Getúlio Vargas entre 1937 e 1945. Faz parte de certa mitologia nacionalista afirmar que o Brasil é um país pacífico, mas não é o que mostra sua história, composta por genocídio indígena, escravização de africanos e de seus descendentes, exploração extrema de trabalhadores, banditismos diversos (cangaceiros, jagunços, milicianos etc.), movimentos populares massacrados pelo poder central desde os tempos de colônia de Portugal, além de formas de violência naturalizadas no cotidiano, como racismo, machismo, perseguição a grupos LGBTQ etc.

Toda essa violência constitui, como eixo, o processo de modernização do país, cuja raiz é conservadora. A conciliação entre violência e modernização, a primeira sendo até mesmo motor da segunda é uma marca da República tal como foi implantada e se desenvolveu no país, sendo as ditaduras do Estado Novo e a mais recente, empresarial-militar, exemplos agudos desse processo. Isso não é exclusividade nacional — o Chile sob Augusto Pinochet foi o laboratório de implementação do neoliberalismo sustentado por regime ditatorial —, mas aqui encontra suas particularidades, elucidadas por Roberto Schwarz (2014) por meio do conceito de *ideias fora do lugar*: o século dezenove em sua segunda metade foi marcado pela presença de ideias liberais que pressionavam o Segundo Império, ao mesmo tempo em que conviviam com a escravidão, formalmente abolida apenas em 1888, como dito acima, já nos estertores da monarquia.

Não é surpreendente, portanto, que a violência, em especial aquela que é cristalizada na ditadura empresarial-militar, reapareça e seja até mesmo um motivo para o desenvolvimento de *Anjos do arrabalde*. A violência agora não se dá contra os grupos que se opuseram à ditadura, mas incrustada no cotidiano, como cultura, situação em que andar armado, disparar, agredir, assediar, zombar do sofrimento e matar são ações comuns. Essa é uma das heranças mais nefastas das ditaduras. De certa forma, o filme reafirma o que João César de Castro Rocha (2004) chamou de dialética da marginalidade, aquela que sucede, sem eliminar sua antecessora, a dialética da malandragem, tal como delimitada, há cinco décadas, por Antonio Cândido (2004). Já não se faz tão presente aquela figura liminar, entre a ordem e a desordem, que caminha nos limites da norma, por fora dela sem corrompe-la, que é o malandro, colocando-se com mais força, entretanto, a do marginal, que perpetra o crime e a crueldade como normas, seja no interior das forças da lei e da ordem, seja naqueles que são imediatamente identificados como criminosos.

Essa violência é masculina. O estuprador do início do filme, que sofrerá duas importantes revanches perpetradas por mulheres, ficamos discretamente sabendo,

é da Força Aérea, em crítica sutil de Reichenbach aos militares; Henrique, o marido de Carmo, é um ex-policial civil que agora, como advogado — rábula de porta de cadeia, seria uma expressão mais adequada —, frequenta a delegacia, mantendo relações e hábitos das forças de repressão, não se vexando de oprimir a esposa, obrigando-a abandonar a profissão, a cuidar da casa e do filho, censurando-a pelas amizades indesejadas; Soares, com quem Rosa mantém um caso, a maltrata; Gaúcho (Carlos Koppa), o delegado, insinua que um estupro à solta leva prazer às mulheres violentadas, já que não há denúncia por parte delas — ignorando as dificuldades enormes que acometem essas vítimas, com frequência vistas como culpadas pelo crime que sofreram; João (Silas Gregório), companheiro de Aninha é áspero e rude com ela, não deixando de espanca-la ao saber que fora violentada, uma vez mais afirmando a vítima como culpada. O único contraponto é Carmo (Emílio De Biasi), jornalista e escritor, de caráter livre e distante do que hoje chamamos de masculinidade tóxica. Amigo de Dália, com quem mantém uma forte amizade regada a sexo, é sensível e alegre, crítico ao sistema e sem problemas em mostrar hábitos vistos como femininos. Em contrapartida, homens diversos assediam mulheres na rua, no comércio, onde for, tudo visto como traço corriqueiro e não problemático da vida urbana.

Afora Carmona, os homens são problemáticos e ou patéticos. Afonso (Ricardo Blat), irmão de Dália, deixou há pouco um hospital psiquiátrico e vive às voltas com a adição ao que houver para disparar-lhe a compulsão (o que inclui um aparelho de TV, que o retém e hipnotiza); Gaúcho é um caricato homem da lei que apenas quando se encontra com Rosa, por quem é apaixonado, ganha alguma humanidade; Henrique, de terno e pasta de couro, maneja mal um revólver, quando sai em diligência com antigos companheiros de ofício; Soares é inseguro com a esposa e com a amante, perfazendo o duplo da falência que completa a sociedade patriarcal, como Penélope e Circe e Ulisses frente a elas, segundo a genial interpretação de Horkheimer e Adorno (1997).

As personagens mulheres, ao contrário, são sensíveis e caminham, nos limites da experiência histórica que lhes cabe viver, em busca de seus desejos. Se Adorno (1995) tem razão ao dizer que os tabus sobre a profissão de ensinar incluem um corte no que é erótico, é porque o que se espera do professor — e especialmente da professora — é que se apresente como alguém sem desejos, como se sacerdotal fosse a realização do fazer pedagógico que, no entanto, é de ordem da mediação. Uma tarefa que, aliás, nem sempre alcança o reconhecimento entre outras que tampouco estão vinculadas diretamente à produção:

[...] juízes e funcionários de Estado possuem, por delegação, algum poder efetivo, enquanto que a consciência pública não leva a sério o dos professores, exercido sobre aqueles que não são sujeitos de pleno direito, ou seja, as crianças. Se se leva a mal o poder do professor, é porque ele apenas constitui a paródia do poder real, desse poder que produz admiração. Expressões como tirano da escola recordam que o tipo de professor aí fixado é tão irracionalmente despótico que vem a ser a

caricatura do despotismo, já que não é capaz de produzir outro feito que o de encerrar por uma tarde a umas pobres crianças, suas vítimas. (Adorno, 1995, pp. 89-90)

Vista como essencialmente feminina, por cuidar e educar crianças, tal qual uma mãe — na instituição ela seria como uma substituta temporária daquela da família, e com algumas outras atribuições —, e comumente chamada de tia, no Brasil, a professora primária já foi até mesmo proibida de casar-se (Lima, 2021), tal a abnegação que dela se exigia em favor do magistério. Perfazendo uma imagem que procura a pureza da moça exemplar, as *normalistas*, como eram chamadas as professoras quando sua formação não era universitária, também povoaram as fantasias masculinas (e provavelmente femininas) na segunda metade do século vinte. Elas foram personagem do dramaturgo Nelson Rodrigues em suas tragédias cariocas, mas também foram vividas por atrizes diversas no cinema e na tele-dramaturgia nacional. Nelson, o maior dramaturgo no moderno teatro brasileiro, escreveu em 1957 uma peça intitulada *Perdoa-me por me traíres* (Rodrigues, 2021), cuja realização se passa, em boa parte, em um bordel de normalistas.

#### 4. Final

Essa ambiguidade da figura da professora é vivida pelas três professoras em *Anjos do arrabalde*. Dália exerce sua bissexualidade de forma pública, mantendo-se solteira e acolhedora não só em relação a Aninha e a Carmona, mas a Afonso, seu irmão, e reencontrando uma antiga namorada, pela intermediação de Carmona. Dirige seu próprio carro simples, enfrenta com ironia e altivez as investidas mal-educadas de homens e as queixas moralistas das mulheres, convida as amigas para almoçar e passar uma tarde entre o cinema e a lanchonete.

Presa a uma relação tóxica com Soares, o amante que a humilha e ameaça, Rosa vive a amargura de quem não logra quebrar o círculo infernal da neurose, gozando no sofrimento de ter muito menos do que deseja, mas dizendo, como algumas das informantes da célebre pesquisa de Mirian Goldenberg (1997) sobre relacionamento de mulheres com homens casados, que preserva sua autonomia e liberdade. Reafirma com isso uma das formas contemporâneas de heteronomia, que é o emprego de palavras para afirmar o contrário daquilo a que se referem.

A situação só pode mesmo culminar em desespero, não sem antes podermos ver em um tão belo quanto triste enquadramento que evolui de um plano geral para um primeiro plano, a solidão da noite da professora, que corrige trabalhos dos alunos tendo o fumo como companhia.

Carmo, finalmente, parece cumprir o destino que o imaginário machista planta para as professoras: uma vez casada, a única entre elas nessa condição, a carreira deve ser abandonada, para que se dedique à casa e à família. A tensão é constante e já na segunda sequência do filme, ela vai à feira com a filha e dali passa na escola para rever colegas e alunos, o que lhe traz, sobretudo, o mal-estar de não exercer

sua profissão, mesmo com os apelos para que regresse a ela. Celebrada com vivas que dizem «a tia voltou», é censurada pelo marido assim que chega em casa.

Defenestrada da escola pelo supervisor, seu amante, que coloca em seu lugar a própria esposa, Rosa se vê emocionalmente desestruturada, destino que é o de muitas trabalhadoras, entre elas as do magistério. Uma vez mais, as amigas a acolhem, demarcando uma dimensão fundamental do filme, que é, precisamente, a amizade. Embaladas por esse sentimento que se retroalimenta na prática, o filme mostra que se frequentam e se encontram, transgredindo, às vezes apenas um pouco, o que se espera delas. Com Carmona, vão as três ao cinema depois de um almoço na casa de Dália, e Rosa se espanta com o filme que assistiram, *Balada de Narayama* (1983), de Shohei Imamura. É mais uma, aliás, das homenagens que Reichenbach faz ao cinema, junto com os nomes da escola e do hospital, respectivamente, dos cineastas Luís Sérgio Person e José Carlos Burle.

Como as operárias, as professoras — anjos de carne e sentimento — têm desejos e sonhos, e não são as máquinas, tampouco as salas de aula, que as impedem de busca-los. Como as operárias, as professoras sofrem a violência cotidiana, do assédio sexual à agressão física, passando pelas relações tóxicas de todo tipo: em *Anjos do arrabalde* e em *Garotas do ABC*, são mãos masculinas, com uma aliança no dedo anular esquerdo, que apalpam corpos femininos submetidos, mesmo que de forma contraditória.

Enquanto *Garotas do ABC* e *Falsa loura* têm roteiros mais complexos — e no primeiro caso, formado por muitos núcleos narrativos — o de *Anjos do Arrabalde* é mais linear, destinando profundidade às personagens, principalmente mulheres. As encurtadas esperanças do pós-ditadura contrastam com o otimismo, mesmo que anacrônico, da primeira década do século XXI. Há poucos anos ascendia o que alguns chamaram de nova classe média que, no entanto, era apenas a classe trabalhadora institucionalizada. De lá para cá, o processo de desregulamentação do trabalho, já antes presente, se intensificou, não só para as operárias, uma categoria social em extinção, mas para as professoras, que talvez sejam jogadas ao mesmo destino. A arte é o inconsciente do tempo, como sugere Adorno (1997b), e o cinema é, quem sabe, seu arquivo onírico (Vaz, 2021).

Vale então, celebrar em um e outro filme, a expressão esteticamente mediada do trabalho que, mesmo explorado, se mantém vivo porque eivado de solidariedade de classe e de gênero, mas também porque nele há amizade. Adorno (1971) já disse da importância da amizade entre as crianças, assim como do simulacro que pode ser a relação mais próxima entre alunos e professores (Adorno, 1995). Devemos a Carlos Reichenbach a atenção ao exercício da amizade entre professoras, assim como essas belas obras que nos dizem sobre nós mesmos.

## 5. Referências

ADORNO, T. W.: «Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute», em *Kritik: kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, pp. 105-133.

- ADORNO, T. W.: «Tabus que pairam sobre a profissão de ensinar», em *Palavras e sinais: modelos críticos*, Petrópolis, Vozes, 1995.
- ADORNO, T. W.: «Freizeit», em *Gesammelte Schriften*, vol. 10.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997a, pp. 645-55.
- ADORNO, T. W.: «Ästhetische Theorie», em *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997b.
- BENJAMIN, W.: «Sobre alguns temas em Baudelaire», em *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1989, pp. 103-149.
- BENJAMIN, W.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart, Reclam, 2013a, 117 pp. (Organização de Burkhardt Lindner).
- BENJAMIN, W.: *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*, Belo Horizonte, Autêntica, 2013b [E-book]. (Organização e tradução de João Barrento).
- CANDIDO, A.: «Dialética da malandragem», em *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.
- EDUARDO, C. E REICHENBACH, C.: «Íntegra da entrevista com o diretor Carlos Reichenbach», *Época*, Brasil, 25/04/2016, <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/entrevistas/integra-da-entrevista-com-o-diretor-carlos-reichenbach/> (acesso em 26/08/2022).
- GOLDENBERG, M.: *A outra: estudos sobre a identidade da amante do homem casado*, Rio de Janeiro, Record, 1997, 112 pp.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W.: «Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente», *Gesammelte Schriften, Adorno*, vol. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- LIMA, F. S.: «“Não pode casar ainda/só depois que se formar”: controle do corpo e formação de professoras normalistas na capital do Brasil (1920-1950)», *Educar em Revista*, Curitiba, 37 (2021), p. e75693.
- LYRA, M.: *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*, 2. ed., São Paulo, Imprensa Oficial, 2007, 304 pp. (Coleção Aplauso — Série Cinema Brasil).
- REICHENBACH, C.: *ABC Clube democrático: 4 roteiros de Carlos Reichenbach*, São Bernardo do Campo, MP Editora, 2008, 328 pp.
- ROCHA, J. C. DE C.: «A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. ou: “a dialética da marginalidade”», *Letras, [s. l.]*, 32 (2006), pp. 23-70. DOI: 10.5902/2176148511909. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>. Acesso em: 26 set. 2022
- RODRIGUES, N.: *Perdoa-me por me traíres*, 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. 128 p.
- SARLO, B.: *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2019, 163 pp.
- SCHWARCZ, L. M. e STARLING, H. M.: *Brasil: uma biografia*, 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2015, 288 pp.
- SCHWARCZ, L. M.: *Sobre o autoritarismo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019, 808 pp.
- SCHWARZ, R.: *As ideias fora do lugar*, São Paulo: Penguin-Companhia, 2014. 152 p.
- SIMMEL, G.: «As grandes cidades e a vida do espírito», *Mana*, Rio de Janeiro, 11(2) (2005), pp. 577-591. (Tradução de Leopoldo Waizbort).
- WEBER, M.: *Wissenschaft als Beruf*, Berlin, Duncker & Humblot, 2011, 36 pp.
- VAZ, A. F.: «Cidades, imagens, olhares da infância: Wim Wenders», *Veritas*, Porto Alegre, 66(1), 27 ago. 2021, p. e40249.

