

# Proletarian Romance in the 21st Century: Comparative Study of *Fallen Leaves* and *The Day I Met You*

## Romance proletário no século XXI: Estudo comparado de *Folhas de Outono* e *O dia que te conheci*

Luciana Molina

Univerzita Karlova / Programa Leitorados Guimarães Rosa (MRE), República Tcheca

## Abstract

*In this paper, I propose a comparative study of the feature film *Fallen Leaves* (2023), by Finnish director Aki Kaurismäki, and *The Day I Met You* (2023), by Brazilian filmmaker André Novais Oliveira. The proposal is to analyze the similarities in the plot surrounding courtship and falling in love, particularly regarding the representation of these instances in subaltern and proletarian social classes. Taking as a reference some discussions around art and cinema in the works of Benjamin, Adorno, Žižek, and Mark Fisher, among others, the objective is to reflect on the neoliberal ideological infiltration in these works, unveiling their value of truth and falsehood, as well as the emancipatory and reifying elements in their representation of human relationships. Each one in its own way, the works show the consolidation of love bonds based on feelings of compassion and class solidarity. In this way, they seem to convey notions of love and relationship that are quite different from those bequeathed by bourgeois romanticism.*

**Keywords:** Class Struggle; Critical Theory; Ideology; Marxist Film Theory; Romantic Comedy

## Introdução

Em linhas gerais, este artigo argumenta que, embora *Folhas de Outono* e *O dia que te conheci* apresentem aspectos humanizantes e solidários na relação entre trabalhadores, e especificamente nas relações amorosas, ambos os filmes se limitam a soluções individuais que apenas disfarçam a ausência de transformação estrutural na sociedade capitalista. Dessa forma, pretende-se analisar as contradições ideológicas apresentadas a partir da tradição marxista, a fim de ressaltar como o filme reforça o Realismo Capitalista (Fisher 2009) a partir do enredo romântico. Trata-se do realismo capitalista em sua faceta sentimental e afetiva.

É relevante notar que, embora Kaurismäki já seja um autor conceituado e sobre o qual existem inúmeros ensaios e artigos, a obra de André Novais Oliveira, expressivamente menor em realizações é, ainda, pouco conhecida, mesmo no Brasil. Até o momento, não há artigos acadêmicos sobre o filme brasileiro. A ausência de discussões acadêmicas em parte se explica pelo fato de o lançamento ter sido muito recente. Tal demonstra que a análise que ora proponho é bastante promissora, especialmente quando se estabelece a partir do estudo comparado dos dois filmes, em relação aos quais é possível

analisar a reificação do trabalhador e as limitações do horizonte de mudança social no capitalismo avançado.

Temos dois casais, Ansa e Holappa, no filme finlandês, e Zeca e Luisa, no brasileiro, que, apesar de pertencerem a contextos geográficos e culturais distintos, são mostrados a partir de narrativas cinematográficas que fogem dos estereótipos e dos clichês hollywoodianos. As relações desenvolvidas por eles são sustentadas a partir de compaixão, ajuda recíproca e o que sugiro entendemos como uma forma de *solidariedade de classe*, ainda que construída através de contradições e precariedades estruturais.

Essa descrição converge com a concepção de Peris-Cancio e Oliver-del Olmo, que descrevem o personalismo filmico na obra pregressa de Kaurismäki do seguinte modo: “[...] los perdedores no sólo expresan su dignidad con el amor y la amistad, sino dejándose llevar por un providencial deseo de hacer el bien a los demás” (Peris-Cancio e Oliver-del Olmo 2023, 229).

Os tipos representados na obra de Kaurismäki não são os bem-sucedidos que costumam aparecer nas comédias românticas. O diretor, em vez de representar a vulnerabilidade do trabalhador a partir de uma perspectiva pessimista, aposta na possibilidade de desenvolvimento de sentimentos de afeição. Peris-Cancio e Oliver-del Olmo não chegam a usar a expressão solidariedade de classe, mas sugiro que, para os dois filmes ora analisados, essa é uma descrição precisa. Entendo por solidariedade de classe a oferta de ajuda mútua em relação aos problemas tipicamente enfrentados pela classe trabalhadora. O que se pretende questionar ao longo do artigo, no entanto, é o horizonte de emancipação social estabelecido pelos dois filmes. Embora o foco nas relações pessoais humanize os sujeitos, que não são simplesmente tratados como classe trabalhadora amorfia, os filmes, por outro lado, apresentam uma pseudo-solução, a partir da qual os problemas laborais não são efetivamente transpostos, mas tão somente amenizados pelo compartilhamento solidário das agruras de classe.

## Do romance burguês ao romance proletário: fundamentos teóricos para a crítica do afeto no Capitalismo

Antes de passar à análise propriamente dita das obras, valeria a pena recuperar alguns elementos da tradição marxista que são pressupostos interpretativos.

Os filmes românticos hollywoodianos são em grande medida continuadores da tradição do romance burguês do século XIX no cinema. As breves análises encontradas no ensaio seminal de Adorno e Horkheimer (1985) sobre filmes românticos na Indústria Cultural

parecem dar conta de muito do que se produz ainda hoje dentro do gênero. Particularmente frutífera é a compreensão do impasse amoroso nessas produções, que ocorrem, via de regra, a partir de clichês e estereótipos bastante previsíveis, os quais engendram uma audiovisualidade estereotipada (o *esquematismo da percepção*).

O modo pelo qual o impasse amoroso se dá no filme finlandês e no brasileiro – se é que há de fato impasse amoroso neste último – mostra uma ruptura significativa em relação à estética hegemônica. Nesse sentido, os filmes não podem ser simplesmente enquadrados na classificação de Indústria Cultural, pois apresentam narrativas e formas estéticas mais refinadas e idiossincráticas, que se alinharam a uma produção cinematográfica humanista, preocupada com os sujeitos relegados à margem do capitalismo. O foco frontalmente político faz lembrar a produção do britânico Ken Loach.

A contribuição específica de Žížek (2009) para uma análise filmica a partir da tradição marxista é o que eu chamarei aqui de uma mudança na observação da escala ideológica. As reflexões sobre a reprodutibilidade técnica feitas por Walter Benjamin e as sobre Indústria Cultural feitas por Adorno e Horkheimer, mesmo que com nuances distintas, sugeriam análises da relação entre cultura de massa e capitalismo enfocando estruturas de tempo mais duradouras. Žížek, em particular quando discute a produção de remakes por Hollywood, demonstra perceber variações ideológicas significativas na sociedade capitalista no espaço de anos e décadas.

São muitos os filmes dedicados à representação das relações românticas, em particular heterossexuais, no cinema. Pode-se salientar as diferenças entre o amor romântico hollywoodiano e aquele apresentado em filmes considerados “de autor”. Nesse sentido, perguntamos, com Benjamin (2012), de que maneira o cinema tem representado os sonhos coletivos da classe trabalhadora em termos afetivos e românticos.

Nos estudos de Literatura Comparada, já há um robusto corpo de reflexões em torno das comparações entre as manifestações do capitalismo em seu centro e na periferia, a exemplo da obra *Desenvolvimento desigual e combinado* (Warwick 2020), inspirada pela conceitualização de Trotsky. Essas dinâmicas são habitualmente mais conhecidas e divulgadas a partir da realidade dos centros do globo. Obras latino-americanas periféricas, a exemplo de *O dia que te conheci*, fazem notar as especificidades locais da dinâmica capitalista ao redor do mundo.

A película brasileira representa especificamente um país com grande desigualdade social e que é atravessado também pela desigualdade étnico-racial. Cabe salientar que, nos comentários críticos ao filme veiculados pelas mídias de massa, as relações étnico-raciais na obra de André Novais de Oliveira talvez sejam inclusive mais ressaltadas que a precarização da situação laboral. Levando-se em conta a diferença na composição étnica da Finlândia e do Brasil, é evidente que a análise da relação entre raça e classe no filme latino-americano tende a proporcionar

importantes reflexões sobre como a desigualdade incide mais fortemente sobre as pessoas racializadas no Capitalismo.

São muitas, porém, as aproximações entre as obras, o que também demonstra que, apesar das diferenças geográficas e culturais entre o contexto de Helsinki e da zona urbana de Belo Horizonte, a lógica do capitalismo e da globalização se mantém consideravelmente homogênea. No coração da representação desses dois filmes românticos, encontra-se o trabalho precarizado, e de como os protagonistas, apesar das dificuldades cotidianas, conseguem se abrir para a vulnerabilidade e para a ternura, além de se acolherem mutuamente. Tanto Kaurismäki como André Novais Oliveira preenchem o tempo de seus filmes românticos com os percalços cotidianos enfrentados pelos protagonistas, desde os momentos no transporte público, os problemas de violência e infraestrutura urbana, até o desafogo no entretenimento do breve tempo livre. A recepção coincide em comparar ambos os filmes com uma espécie de poesia cotidiana, que remete ao cinema de Ozu (Couto 2024). Nessa mesma perspectiva, também é possível sugerir uma comparação com o filme *Dias Perfeitos*, de Wim Wenders, lançado em 2023.

Esses problemas aparentemente pequenos se alicerçam em problemas estruturais que, por isso mesmo, são mais difíceis de seres transpostos. A dificuldade de dormir, de estar presente ao trabalho, de cumprir funções rotineiras, ou mesmo o ônibus que quebra, têm carga simbólica e metonímica, pois representam as dificuldades colocadas pelas condições materiais na sociedade capitalista.

Em que pese a diferença em termos de gravidade trágica, o espaço público e o acidente urbano também são tematizados por ambos os filmes. No finlandês, Haloppa é atropelado por um trem justamente quando pretende se reconciliar com Ansa. No brasileiro, Zeca machuca o pé quando está indo à padaria comprar produtos para o café da manhã com Luísa.

Ambos os filmes, porém, apostam em uma visão simultaneamente esperançosa e idealista da classe social. O que chama atenção é que eles parecem caminhar a contrapelo de uma lógica social em que a solidariedade de classe está cindida. Muitas das representações artísticas e culturais críticas do último século insistiram em mostrar a atomização do sujeito como decorrente da reificação da consciência do trabalhador. Mas esses são filmes que, mais do que apostar no amor romântico, apostam em uma relação de solidariedade de classe, que também se expressa na relação amorosa. Determinados dispositivos sociais são, portanto, motores da trama e elementos basilares para a caracterização desses personagens.

Em alguns momentos, poderíamos até mesmo questionar se não faltam aprofundamento e idiossincrasias na caracterização, pois eles parecem encarnar tipos demasiadamente comuns e genéricos, que, com poucas exceções, não apresentam características muito visíveis em termos de gostos e personalidades. Nesse sentido, podemos nos questionar se estamos diante de uma tipificação e

estilização deliberadas, ou se essa caracterização informe não seria um reflexo da própria reificação social em que os personagens estão imersos. A ausência de personalidades idiossincráticas refletiria, então, uma estratégia estética deliberada, ou simplesmente um reflexo de como a subjetividade da classe trabalhadora se constrói a partir de uma lógica de massificação, que pasteuriza a todos?

É também por isso que poderíamos questionar a ambivalência do filme. Pois, de um lado, apresenta gestos de ternura e aproximação afetiva que poderiam ser caracterizados como solidariedade de classe. Por outro, o próprio desenvolvimento da relação parece tomar um rumo ligeiramente conformista, em que o encantamento amoroso é substituído por um tipo de pragmatismo social baseado em trocas de ajudas mútuas.

Os dois filmes que analiso aqui pertencem a um círculo cinematográfico mais alternativo. Ou seja, não apresentam a versão idealizada do amor romântico típica de Hollywood. Contudo, é questionável se eles conseguem se deslindar de toda ideologia neoliberal em seus filmes. No caso do brasileiro, argumento que ele cede a uma visão multiculturalista e identitária, que vocaliza apenas a questão étnico-racial, enquanto sugere de maneira intermitente os problemas da realidade laboral.

A ênfase nas questões étnico-raciais no filme de André Novais Oliveira parece oferecer um duplo diagnóstico: em primeiro lugar, depõe sobre as escolhas autorais do diretor, que, como argumentarei ao longo do artigo, parece efetivamente enfatizar a questão racial em detrimento da precarização do trabalho. A segunda dimensão do diagnóstico incide sobre uma tendência da recepção brasileira de obras artísticas a se concentrar na representação identitária. Essa perspectiva tem dominado há alguns anos os debates culturais no Brasil, sejam esses públicos ou especializados. A questão inquietante, no entanto, é que a identidade racial é frequentemente analisada de maneira apartada da estrutura socioeconômica capitalista.

Com efeito, o componente racial deve ser considerado para a compreensão das reiteradas mazelas sofridas pela classe trabalhadora, em particular racializada. O que a aproximação com o filme de Kaurismäki deixa claro, por sua vez, é que em ambos os casos as relações amorosas deveriam ser analisadas sobretudo a partir da sua inscrição na sociedade capitalista globalizada, a partir da qual o cotidiano e o trabalho adquirem especificidades histórico-sociais.

### **Solidariedade de classe e precariedade em *Folhas de Outono***

*Folhas de Outono* se inicia com o cotidiano de Ansa (Alma Pöyti) como trabalhadora de um supermercado, arrumando os produtos na prateleira. Depois de ser mostrada olhando para o vazio na volta do transporte público, o que sugere tédio, solidão e melancolia durante o tempo gasto com o deslocamento, ela

chega em casa e se prepara para jantar um alimento ultraprocessado que esquenta no micro-ondas. A baixa qualidade de vida é evidente. Além do tempo desperdiçado no transporte público, a trabalhadora não tem tempo de preparar alimentação saudável e nutritiva. Aliás, nem saborosa a alimentação é. A comida vai direto para o lixo. Em seguida, ela ouve rádio e notícias sobre o conflito entre Rússia e Ucrânia.

Na sequência, cenas dedicadas a mostrar o cotidiano de Holappa (Jussi Vatanen). O personagem é fumante e encontra-se enfurnado em um cômodo com os colegas de quarto. A coabitância da classe trabalhadora, como veremos, também é mostrada em *O dia que te conheci*. A habitação precária já demarca um elemento importante do filme. Na cena, ele lê revistas. Mesmo com resistência inicial, é convencido pelo amigo a sair à noite para o karaokê.

O filme alterna, portanto, várias sequências para representar esses dois personagens, solitários, ainda que com convivência ocasional com outras pessoas da classe trabalhadora. Essa convivência, aliás, não parece tão relacionada a vínculos fortes de afeto e afinidades, mas antes em condições similares de vida. Em ambos os filmes, os protagonistas convivem com outros trabalhadores precários, e não há menções significativas ou aparições de membros da família, e tampouco relações de amizade íntimas, em que se discutem sentimentos ou mesmo problemas práticos de maneira mais profunda. Essa composição fortalece o sentimento de solidão dessas personagens. Há também uma inscrição visual muito clara na obra de Kaurismäki, que opta por planos abertos, os quais evidenciam ainda mais o isolamento das personagens em cena.

Ansa é flagrada roubando alimentos que tinham passado da data de validade e seriam descartados. Essa situação já demonstra a irracionalidade do sistema: se os produtos estavam destinados ao descarte, por que não poderiam ser utilizados pelo ser humano que deseja fazê-lo? Mesmo assim, o chefe a censura e a despede sem aviso prévio. As colegas, ao verem a situação, solidarizam-se e afirmam que fazem o mesmo. Manifestam que também desejam pedir demissão. Esse elemento no enredo do filme demonstra a primeira questão relacionada à solidariedade de classe, tópico importante que buscarei salientar no contexto das relações românticas e heterossexuais. Compaixão e solidariedade parecem ser os principais sentimentos que motivam as personagens.

Quando Ansa se dirige a uma loja para tentar usar o computador e buscar novo emprego, contudo, ela leva uma bronca do funcionário que lá trabalha. Esse talvez seja o momento em que o filme apresenta um justo contraponto, ao representar a dureza das relações no mundo atual.

A música popular romântica, frequentemente estrangeira e especificamente latina, usada na trilha do filme, acrescenta um tom simultaneamente dramático e irônico à ambientação, o que acentua essa perspectiva de que são personagens patéticos e perdedores. Observa-se que há um tom ligeiramente humorístico em diversos momentos da obra

finlandesa, como se, simultaneamente, existisse uma aproximação empática e terna aos personagens, mas também uma discreta zombaria.

Em seguida, Holappa, após ser roubado provavelmente por conta da embriaguez, está caído no ponto de ônibus. Seus bolsos foram revirados por assaltantes. Ansa repara nele, parece sentir certa comoção, mas nada faz, talvez por não achar que possa efetivamente ajudar. Essa cena é importante para a caracterização de Ansa: além de sofrer as injustiças no próprio trabalho, fica compadecida com as dores de outros de sua própria classe social. A mesma compaixão é mostrada mais tarde, em relação ao cão que seria sacrificado e cujos cuidados ela toma para si.

Os dois voltam a se encontrar quando ela perde o novo emprego. Holappa a chama para sair e ela, com honestidade, afirma que tem tempo, mas não tem dinheiro. Essa afirmativa já parece ecoar alguns dos problemas do trabalhador precarizado contemporâneo, pois, devido à carga horária de trabalho volumosa, quando ele tem trabalho, não costuma ter tempo para seu próprio usufruto.

O casal acaba por ver um filme de Jim Jarmusch, o que se constitui como uma espécie de metacomentário cinematográfico e irônico. Jarmusch pertence ao circuito cinematográfico alternativo. O filme é sobre zumbis, tema que muitos associam com a alienação do trabalhador no capitalismo. Ansa parece se divertir. No final da sessão, dois personagens coadjuvantes, cinéfilos, saem debatendo o filme e o comparam a obras de Godard e Bresson. A intenção parece ser a de produzir contraste e deslocamento entre o contexto da recepção dos cinéfilos e o casal se conhecendo, que, até então, fora mostrado embalado pelas canções populares do karaokê.

O metacomentário sobre cinema continua na sequência das cenas, pois o casal se detém ao lado de cartazes de filmes clássicos. Além de evocar um contraste entre o alto e o baixo, o cenário do cinema será evocado mais tarde com nostalgia pelos dois personagens, que passarão por ele provavelmente refletindo sobre o desencontro e a não continuidade do romance promissor. A intertextualidade é considerada uma marca constante na produção de Kaurismäki, como já se notou na tradição de comentários.

Há algo de fantasmagórico no fato de os dois personagens passarem solitários pelo mesmo espaço, aparentemente ansioso por companhia, mas com a comunicação interrompida devido ao extravio das informações de contato.

Cada um dos protagonistas é mostrado a partir dos contratempos que os impedem de ter uma vida funcional e confortável. O emprego precarizado é justamente um no qual nenhum dos dois encontra prazer ao exercê-lo. No entanto, há dependência desse mesmo emprego. Holappa, por exemplo, sofre de dependência alcoólica. O que parece ser uma forma de amenizar as agruras do trabalho se torna um impedimento para a manutenção desse mesmo trabalho.

A dependência alcoólica tem, na caracterização da personagem, uma função parecida ao que ocorre com a depressão e os efeitos colaterais do antidepressivo,

que dá muito sono, em Zeca, como será analisado mais detidamente na seção dedicada ao filme brasileiro. Os sujeitos acabam se tornando disfuncionais em uma sociedade que cobra produtividade e não possibilita qualidade de vida real.

Ansa e Holappa voltam a se encontrar no cinema por acaso. Com isso, o mal-entendido se esclarece e eles marcam um novo encontro na casa dela. Apesar das condições modestas, ela oferece uma refeição. Fica, contudo, consternada com o fato de ele estar embriagado. Ela é enfática ao afirmar que não tolerará uma relação com um alcoólatra. Após a ruptura inicial, Holappa se empenha em se livrar da dependência alcoólica para que Ansa o aceite. Quando tentam se encontrar novamente, outro evento inesperado e desafortunado ocorre. Ele sofre um acidente com um trem. Ao saber do ocorrido, ela o visita no hospital e, com muita paciência, espera e dá assistência durante sua recuperação. Ambos os personagens, portanto, demonstram solidariedade de classe, compaixão, e até um certo espírito de sacrifício e devoção pelo outro, de maneira que a relação se desenvolve a partir dessa troca de ajudas.

Em vez da idealização romântica e das paixões intensas burguesas, típicas da literatura romântica do século XIX, o vínculo é estabelecido a partir de uma atitude compassiva e solidária em relação ao outro.

O modo terno com que Kaurismäki percebe a cinefilia é reiterado quando se revela que a cadeia adotada se chama Chaplin. O nome é sugestivo, pois é uma homenagem àquele que seria um dos maiores representantes de um cinema popular, que se comunica com as massas, como podemos observar na reflexão teórica de Walter Benjamin. Além disso, Chaplin tem uma perspectiva humanista em relação ao trabalhador, o que reflete as preocupações sociais na obra do próprio Kaurismäki.

Um elemento a se notar no modo como as narrativas de ambos os filmes analisados se desenvolvem é que elas não estão purificadas de contratempos cotidianos. O desenvolvimento do relacionamento amoroso é mostrado como algo que persiste apesar dos diversos problemas e obstáculos que os personagens têm enquanto trabalhadores de classes mais baixas. Não há obstáculo de ordem moral para que o romance se dê, como talvez se esperaria de muitas tramas românticas burguesas. A questão é de outra ordem: contratempos de uma vida atribulada e cheia de desafios colocados pela precariedade do trabalho e pela consequente baixa qualidade de vida precisam ser superados enquanto o vínculo amoroso se desenvolve.

Ambos os filmes apresentam o cotidiano como algo problemático, que causa sofrimento e angústia. Mas é possível perceber também algumas divergências talvez discretas, mas significativas, entre a vida dos trabalhadores nos diferentes filmes. Em particular no caso do brasileiro, que se passa na região metropolitana de Belo Horizonte, há representação dos problemas infraestruturais da cidade e eles inclusive parecem ser mais decisivos do que as condições de trabalho em si mesmas, como examinarei adiante.

## Identidade étnico-racial e realismo afetivo em *O dia que te conheci*

A produtora brasileira Filmes de Plástico, responsável por *O dia que te conheci*, tem se dedicado a produzir obras focadas sobretudo em protagonistas negros, das classes médias e baixas, retratadas em situações comuns e cotidianas, às quais se alinha o filme de André Novais Oliveira (*Schwarzman* 2024).

Os atores principais, Renato Novaes e Grace Passô, representam pessoas típicas do estado de Minas Gerais, com a prosódia da região metropolitana de Belo Horizonte. Além de serem ambos personagens da classe trabalhadora, são negros e têm corpos obesos, fora do padrão de beleza comumente veiculado pelas mídias hegemônicas. A análise do filme poderia ser feita a partir de uma perspectiva interseccional. De fato, podemos discutir como elementos de classe, raça e até de gênero vão sendo delineados para a caracterização de seus personagens.

A trilha sonora do filme brasileiro também é popular, e já abre os créditos com a música "Solto", de Djonga, que sugere uma sensibilidade contemporânea afinada ao que escuta a classe trabalhadora negra no Brasil. Enquanto a trilha sonora do filme de Helsinki sugeria um ar tragicômico e irônico, o filme brasileiro aproxima a trilha sonora dos protagonistas, ao veicular uma música que provavelmente estaria próxima do cotidiano das personagens, e que sugere empatia e até um sentimento de mímismo e identificação entre telespectador e personagens. Em uma cena específica, Zeca conversa com outro trabalhador sobre a música que escuta, e cita preferência por Matuê e funk. A opção estética do filme brasileiro reforça, através da trilha sonora, o pertencimento da classe popular e do indivíduo negro através da música popular brasileira escutada sobretudo nos bairros periféricos, que têm como protagonistas os negros. Enquanto em Kaurismäki a trilha sonora é usada para construir deslocamento e estranheza, a trilha de *O dia que te conheci* busca identificação.

Zeca divide apartamento com outro homem, trabalhador e negro. O filme se inicia com um diálogo entre os dois, em que o protagonista solicita que esse lhe acorde na manhã seguinte, às 6h20. Ele tenta explicar de maneira meio constrangida que precisa que o colega insista em acordá-lo, mesmo que ele pareça mudar de ideia. O colega se impacienta com tantas explicações, sugerindo que já entendeu plenamente o pedido e que não precisa de instruções adicionais. Há nisso uma ironia amarga, que parece sugerir certa atomização social. Apesar de todos os avisos, no dia seguinte, o colega de casa, após algumas tentativas, desiste de acordá-lo. Quando Zeca desarma por conta própria, já está atrasado e se apressa para ir para o trabalho.

O tempo narrativo de *O dia que te conheci* percorre pouco mais de 24h. Nesse sentido, é interessante como, apesar das diferenças no tempo transcorrido, o filme, à semelhança de *Folhas de Outono*, também não foca apenas nos eventos românticos que dariam origem ao relacionamento dos dois protagonistas, mas esses são, na verdade, alternados com uma série de

problemas de natureza comezinha, mas absolutamente fundamentais, e que compõem o cotidiano dos personagens, indicando os problemas estruturais de uma sociedade marcada por desigualdade e com graves problemas de infraestrutura urbana.

Nesse sentido, o transporte urbano também é focado em *O dia que te conheci*. Se no filme de Helsinki observamos o tédio e a melancolia do tempo perdido pela personagem na condução, há elementos ainda mais problemáticos no transporte público brasileiro. Zeca precisa fazer o caminho de Paraíso, bairro de Belo Horizonte, até a região de Contagem, o que leva 1h30 na ida, e 1h30 na volta. Três horas diárias do trabalhador são dedicadas ao transporte entre casa e trabalho. Além disso, congestionamentos são muito comuns. No dia enfocado pelo filme, o transporte público apresenta um problema técnico no meio do trajeto e fica parado por 20 minutos, o que só agrava o atraso do personagem. Enquanto esperam que o ônibus seja consertado, Zeca aceita o convite de outro trabalhador para que dividam um pastel em um estabelecimento próximo. As cenas prosaicas são, então, construídas para acentuar os vínculos nascidos pelos problemas compartilhados pela classe trabalhadora. Dividir o pastel é um exemplo dos pequenos momentos de alento cotidiano para uma vida sofrida, em que o ócio é raro e a jornada semanal de trabalho exaustiva.

Chegar no horário adequado em seu local de trabalho é um grande desafio para Zeca, a partir do qual se mesclam dificuldades estruturais, como o tempo de deslocamento no transporte público, e, como ficará mais claro adiante no filme, questões mais pessoais e individuais, a exemplo de sua tendência a sentir sono como efeito colateral dos remédios antidepressivos que toma. Não ficam claras a origem e as especificidades da depressão na personagem. Mas sua dificuldade em conciliar o trabalho precário com o quadro psiquiátrico é, desde o começo, colocado como o motor dramático do filme.

Chegando em seu trabalho em Contagem, observamos breves momentos do seu cotidiano como bibliotecário, em que ele ouve uma estudante contando sobre seu fascínio pelo livro *O pequeno príncipe*, clássico de Saint-Exupéry. Sozinho na biblioteca, Zeca é mostrado cansado e sonolento. Quando chega a funcionária Luísa, eles passam a conversar sobre as razões pelas quais Zeca está sendo dispensado do emprego: muitas faltas e atrasos. Luísa demonstra curiosidade em relação às suas dificuldades no trabalho. Apesar de ele explicar que mora longe, não se sente confortável para detalhar sobre os outros problemas que o impedem de ser um funcionário mais pontual e frequente. Apesar disso, Luísa demonstra empatia e escuta atenta. Oferece carona e Zeca aceita.

Enquanto espera pela carona encostado a um muro, provavelmente da escola, o personagem bate papo com a mãe de uma aluna. Assim como na obra de Kaurismäki, a cultura parece ser olhada de uma maneira afetuosa, pois Zeca conversa com a mãe sobre o interesse de sua filha, Melissinha, pela leitura.

A tomada está aberta e mostra os dois personagens conversando, a certa distância, o que permite identificar

as representações de personalidades famosas no muro, sobre as quais eles começam a conversar. A mulher, branca, afirma que não conseguiu identificar todos os homenageados. O diálogo é dotado de grande simbolismo, pois ela admite não saber quem é o homem de óculos no mural ao lado de duas figuras, Michael Jackson em sua versão negra e em sua versão branca. Zeca, mostrando-se consciente, esclarece que o homem é Malcom X, isto é, o ativista pelos direitos humanos, em particular da população negra. Quando o carro de Luísa chega, a câmera mostra outras personalidades negras importantes, como a cantora brasileira Elza Soares e o ator brasileiro Grande Otelo. A composição dessa sequência de cenas é muito feliz, e efetivamente sugere a já mencionada poesia urbana e prosaica do filme.

Mais tarde, já no carro de Luísa, os dois personagens conversam sobre a presença de negros na escola. Zeca afirma que, quando a viu pela primeira vez, ficou aliviado e teve identificação por perceber outra pessoa negra trabalhando na mesma instituição. Luísa afirma que o sentimento foi mútuo e, então, eles começam a enumerar os poucos funcionários negros na escola. Essa cena é particularmente significativa para que analisemos o substrato ideológico da película.

Primeiro, há uma contraposição entre a consciência racial de Zeca e a ignorância da mulher branca sobre Malcom X. De maneira complementar a esse enfoque, embora Zeca e Luísa apareçam vocalizando especificamente as desigualdades raciais, não é demonstrado o mesmo grau de consciência sobre desigualdades de classe, por exemplo, e de como elas são reforçadas estruturalmente pela ordem social, política e econômica vigentes. Os problemas estruturais e econômicos são sugeridos pela narrativa filmica, mas não veiculados expressamente pelas personagens.

O modo como essa cena se estrutura também levanta algumas questões sobre a relação estabelecida entre a representação filmica e a leitura da sociedade brasileira. Ao que parece, a escolha em que os dois trabalhavam é pública. O tipo de emprego que se tem no espaço escolar público hoje no Brasil é bastante precarizado, e há pesquisas que demonstram que uma parte significativa dos professores, chegando a mais da metade em algumas regiões brasileiras, é constituída de negros e pardos. Ao encenar a constatação e preocupação dos personagens em relação ao baixo percentual de funcionários negros no ambiente, parece que o horizonte político do filme se pauta somente pelas chamadas políticas identitárias, a partir das quais se reivindica maior representatividade nos espaços institucionais, sem que se questione especificamente as próprias condições de trabalho nesses espaços. É importante ponderar que, embora essa representatividade simbólica possa ser importante em um país historicamente desigual como o Brasil, ela é insuficiente para solucionar os graves e reiterados problemas institucionais e estruturais no sistema econômico capitalista.

O conhecimento do cotidiano das escolas públicas brasileiras levaria à perspectiva de que os motivos de precarização abundam. Não é apenas a infraestrutura

urbana ou a baixa consciência racial que dificultam a vida social da classe trabalhadora, mas também e talvez sobretudo as próprias condições de trabalho. O filme, seja por desconhecimento da realidade social ou por algum tipo de viés ideológico, perde a oportunidade de tematizar o próprio cotidiano do trabalho como algo que reproduz desigualdade e precarização estruturais. Em vez disso, tematiza explicitamente apenas o recorte racial e o possível pertencimento dos negros a um ambiente de trabalho precarizado.

Nesse sentido, o questionamento das estruturas sociais engendradas pelo trabalho não se dá. Apenas a reivindicação de maior representatividade negra em um ambiente de trabalho problemático. Ao que tudo indica, não se trata de uma tentativa deliberada de demonstrar a ingenuidade das personagens, mas antes da estreiteza da leitura social feita pelo próprio filme, que, apesar de demonstrar os problemas enfrentados por Zeca como trabalhador em uma cidade grande como Belo Horizonte, não chega a efetivamente questionar de maneira mais consequente a relação entre raça e classe no país.

A análise dessas duas cenas demonstra claramente que os personagens performam consciência racial, mas que não são representados com a mesma agudeza crítica em relação a outros elementos da desigualdade estrutural, o que no mínimo revela um desnível da importância dada ao papel de cada um desses elementos na reprodução da desigualdade. É possível aventar a hipótese de que se trata de uma estratégia narrativa que considera a racialização como o principal fator da pobreza em um país como Brasil. Entretanto, ainda questiono se essa representação não é excessivamente unilateral, o que enfraqueceria a reivindicação de uma perspectiva efetivamente interseccional.

Ainda durante a carona, Luísa tenta nova aproximação para descobrir os reais motivos pelos quais Zeca está sempre faltando ou chegando atrasado. Como demonstração do progresso da intimidade, Zeca decide contar que tem sono excessivo como consequência do uso de antidepressivos. Mais tarde, quando os dois estão tomando cerveja no centro da cidade, essa questão retorna, e Luísa relata que já teve problemas psiquiátricos, tais como depressão e ansiedade. Usa, então, sua experiência para especular se ele não estaria tornando de maneira equivocada os remédios receitados pelo médico. Outro gesto de solidariedade, portanto: ela se oferece para ajudá-lo a ler a bula e entender como deve tomar os remédios. Assim como em *Folhas de Outono*, a figura feminina adota especialmente uma postura compassiva, prestativa e compreensiva, reproduzindo, de certa maneira, um estereótipo de gênero. Ressalto esse elemento justamente para enfatizar a pertinência da hipótese sobre o romance como solidariedade de classe, mas também para apontar para a expectativa de que as mulheres performem esse papel mais frequentemente que os homens.

Dessa forma, o afeto que se desenvolve entre os dois em *O dia que te conheci* parece se centrar, além de nos gestos de solidariedade de classe (a conversa

sobre a dificuldade de chegar no trabalho, a carona oferecida, a ajuda com os remédios etc.), também na identificação entre os personagens no que se refere a dois elementos principais, sobre os quais as conversas íntimas giram: a identificação racial e as doenças psiquiátricas. A construção do afeto no filme se dá em torno de uma percepção mútua de dificuldades e traumas compartilhados. A partir disso, estabelece-se uma relação de cuidado e proteção mútua.

O filme se conclui, então, com os dois passando uma noite juntos na casa de Zeca. Na manhã seguinte, após tomar o remédio com a instrução de Luísa, ele não tem problemas para acordar, e vai até a padaria comprar pão. No caminho, o filme nos lembra, uma vez mais, o tipo de dificuldade enfrentada pelo trabalhador brasileiro: Zeca machuca o pé na rua. Seus chinelos não são suficientemente adequados para protegê-lo. Mesmo com o percalço, o filme fecha de maneira agudamente simbólica: Zeca explica para o atendente na padaria que, dessa vez, não pedirá o de sempre, pois está levando os itens para casa. Fica subentendido, portanto, que ele vai levar a comida para compartilhar o desjejum com Luísa.

O *dia que te conheci* delineia um arco narrativo com clareza, a partir do qual observamos no início uma situação conflituosa, a saber, a dificuldade do protagonista de regular o próprio sono e de encontrar ajuda no outro, o que será resolvido ao final do filme com a presença acolhedora de Luísa, que o instrui adequadamente sobre os remédios. Embora isso resolva em certa medida o problema apresentado narrativamente no começo da história, não é uma solução geral para o tipo de problemas enfrentados a partir das condições materiais de trabalho, habitação e mobilidade urbana no Brasil.

## Conclusão

Ambos os filmes e, em particular, o brasileiro – justamente em função da clareza de seu arco narrativo – parecem exemplificar a tese de Mark Fisher sobre o realismo capitalista, a partir do qual não haveria alternativas sociopolíticas para o modo de organização capitalista. Embora esperançosos a respeito da possibilidade de serem construídos laços sociais e afetivos entre indivíduos, as relações pessoais parecem agir como amenizadoras dentro de uma estrutura mais ampla, que não só não se resolve como também não é mostrada a partir de qualquer sugestão de que pode ser transformada.

Sumarizar as diferenças entre as obras: enquanto os protagonistas solitários de Kaurismäki são mostrados passando por dificuldades no local de trabalho e no cotidiano de vidas precarizadas, *O dia que te conheci* foca na precarização da infraestrutura urbana e no modo como ela atinge principalmente o trabalhador negro em sua jornada de trabalho.

Os protagonistas concluem a história desempregados. Mesmo Luísa, que em tese mantém o emprego, reconhece que detesta o local de trabalho, ainda que as reclamações não se especifiquem para além da baixa representatividade negra observada. O desfecho narrativo se constrói a partir da esperança

que subsiste no amor e na companhia do outro, a despeito do desemprego, da precarização laboral e da baixa qualidade de vida dos personagens.

Podemos especular para análises futuras mais pormenorizadas se as diferenças, ocasionalmente sutis, de perspectivas entre os dois filmes não advêm principalmente de dois fatores: 1) o contraste de desenvolvimento socioeconômico entre Finlândia e Brasil, que, no caso deste último, também é marcado fortemente por desigualdade racial; e 2) diferenças em termos de perspectivas sociais apresentadas pelos dois cineastas, que pertencem a gerações distintas. Enquanto o cinema de Kaurismäki parece ser informado por uma visão mais clássica da esquerda e da classe trabalhadora, André Novais Oliveira parte de uma concepção mais interseccional e multiculturalista – o que em parte explica por que seu filme por vezes pareça negligenciar as condições de trabalho *tout court*.

À guisa de conclusão, pode-se dizer que ambos os filmes, ao relacionarem a construção do afeto à superação e à colaboração diante de dificuldades materiais, compartilham uma visão sensível e humanizadora da vida do trabalhador contemporâneo. No entanto, ao limitarem a crítica ao âmbito do íntimo e do individual, corroboram o realismo capitalista afetivo, pois sugerem que esse é o único horizonte de transformação, desconsiderando a importância de mudanças estruturais e coletivas no todo social.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W., e Max Horkheimer. 1985. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Traduzido por Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Benjamin, Walter. 2012. "A obra de arte na era de sua reproduibilidade técnica." In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 8. ed., 165–196. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Couto, José Geraldo. 2024. "O Dia Que Te Conheci." *Instituto Moreira Salles – Blog do Cinema*. Acessado 22 de maio de 2025. <https://ims.com.br/blog-do-cinema/o-dia-que-te-conheci-por-jose-geraldinho-couto/>
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester: Zero Books.
- Kaurismäki, Aki. 2023. *Fallen Leaves*. Finlândia: Sputnik Oy; Mubi.
- Oliveira, André Novaes de. 2023. *O dia que te conheci*. Brasil: Filmes de Plástico.
- Peris-Cancio, José-Alfredo, e Emilia Oliver-del Olmo. 2023. "Una propuesta para la lectura filosófica del cine de Aki Kaurismäki: 'El personalismo fílmico de la perdedora (perdedor) que expresa su dignidad con el amor y la amistad'." *AYLLU-SIAF* 5 (2): 197–237.
- Schwarzman, Sheila. 2024. "O protagonismo negro enfim faz sucesso: A autorrepresentação em *Medida Provisória e Marte Um*." *Revista 18* (2): 87–109. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v18i2p87-109>.
- Warwick Research Collective (WReC). 2020. *Desenvolvimento combinado e desigual: por uma nova teoria da literatura-mundial*. Traduzido por Gabriela Beduschi Zanfelice. Campinas: Editora da Unicamp.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Lacrimae rerum: ensaios sobre o cinema moderno*. Traduzido por Vinícius Figueiredo. São Paulo: Boitempo.