

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

**Mariana Souto**

**INFILTRADOS E INVASORES:**  
**Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe**  
**no cinema brasileiro contemporâneo**

**Belo Horizonte**  
**2016**

**Mariana Souto**

**INFILTRADOS E INVASORES:  
Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe  
no cinema brasileiro contemporâneo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Orientadora: Prof. Dra. Cláudia Mesquita  
Coorientadora: Prof. Dra. Angela Marques

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem

**Belo Horizonte  
2016**

## [Agradecimentos]

À Claudinha, querida orientadora e amiga, inspiração docente. À Angela, coorientadora atenciosa, perspicaz e adorável. Às duas, tão competentes, dedicadas e presentes durante o percurso, devo muito deste trabalho.

A Vitor Zan, pelo amor e pelo apoio.

A Nuno Manna e Heron Formiga, pelo estímulo intelectual, pela parceria e pela amizade.

A Julia Fagioli, Pri Dionízio, Carol Desf, Clarissa, Kariny e Ana Clara, pela sororidade e pela força.

A Ana Carol e Carla Italiano, pela partilha e pela presença que alegra e conforta.

Aos professores, secretárias (Elaine e Tatiane) e colegas do PPGCOM; ao grupo de pesquisa Poéticas da experiência (em especial a Luís Fernando Moura, Glaura Cardoso, Maria Inês, Cris Lima, Victor Guimarães, Carla Maia, Clarisse Alvarenga, Luís Flores, Bernard Belisário, João Dumans, Pedro Veras, Leo Amaral, Hannah Serrat). Aos professores André Brasil e César Guimarães, pelos ensinamentos permanentes e pela interlocução generosa.

A Gonzalo de Lucas, coorientador no sanduíche, aos professores e funcionários da Universitat Pompeu Fabra e aos amigos Rodrigo Almeida, Eduardo Queiroga, Maria Mast, Albert Elduque e Bruno Hachero. A Barcelona.

A Roberta Veiga e Mateus Araújo, pelas valiosas contribuições na qualificação. Além da Roberta, aos professores Ismail Xavier, Amaranta Cesar e Cezar Migliorin, por aceitarem participar de minha banca. A Cezar Migliorin, agradeço também pelo preciso relato na Compós. Ao seminário Cinema, estética e política da Socine, especialmente pelo engajamento na discussão sobre filmar o inimigo. A Ewerton Belico, pelas conversas estimulantes. A Carla e Marcel, pela ajuda com as imagens.

Aos diretores dos filmes, que me instigaram com sua produção e gentilmente me forneceram material.

Aos alunos e orientandos, que tanto me ensinam.

À minha família, especialmente meus pais, Mari e meus avós.

A Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier, pela inspiração, pelo norte e pelo começo de tudo.

## [Resumo]

Esta pesquisa busca analisar a maneira como as relações de classe se constituem e se inscrevem em filmes brasileiros contemporâneos, tanto ficcionais como documentais, a partir da observação de uma forte presença dessa problemática no cinema pós-retomada. Ancoradas na perspectiva do cinema comparado, inventariamos obras em que essa questão se apresenta e as agrupamos ao modo das coleções, analisando duplas, trios ou pequenos conjuntos a uma só vez, na expectativa de que se iluminem mutuamente. Junto aos filmes *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista Mar* (vários dir., 2009), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), discutimos uma série de questões: a justaposição das relações de poder em casa e em cena nos filmes em que patrões filmam seus empregados domésticos; os dispositivos de infiltração que buscam apanhar relações de intimidade em universos protegidos; os documentários terroristas que visam ao ingresso no território de um inimigo de classe; e o artifício do personagem invasor que, ao sair de uma classe para adentrar outra, atua como disparador de encontros e desestabilizador da trama.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, relações de classe, documentário, cinema comparado, coleção.

## [Abstract]

This research seeks to analyze the way class relations are forged in contemporary Brazilian films, both fictional and documentary, from the observation of a strong presence of this problem in recent cinema. With a comparative perspective, we made an inventory of the works in which this issue is presented, then we made collections out of them, analyzing pairs or groups at once, in the expectation that they would light up each other. With the films *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *High rise* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista Mar* (vários dir., 2009), *Nannies* (Consuelo Lins, 2010), *Hard labor* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Dark chamber* (Marcelo Pedroso, 2012), *Housemaids* (Gabriel Mascaro, 2012), *They'll come back* (Marcelo Lordello, 2012), *Neighbouring sounds* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *In transit* (Marcelo Pedroso, 2013), *The ballad of poor Jean* (Fellipe Barbosa, 2015) and *The second mother* (Anna Muylaert, 2015), we discuss a number of issues: the juxtaposition of power relations at home and on the scene in movies where employers film their domestic employees; the infiltration device which searches the records of intimacy in protected universes; the terrorist documentaries that aim to penetrate the territory of a class enemy; and the artifice of the character of the invader, who leaves a class and enters another, acting as a trigger of class encounters, destabilizing the plot.

**Key words:** Brazilian cinema, class relations, documentary, comparative cinema, collection.

## [Sumário]

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>1 POR UM CINEMA COMPARADO: Inventários, Coleções e Séries .....</b>	<b>17</b>
1.1 Inventários e coleções .....	17
1.2 Por um cinema comparado .....	24
<b>2 DE PEÕES A DOMÉSTICAS – uma série histórica .....</b>	<b>36</b>
2.1 De peões a domésticas .....	37
2.2 O operário e o carro .....	69
<b>3 RELAÇÕES DE PODER EM CASA E EM CENA .....</b>	<b>76</b>
3.1 Patrões e empregados, filmantes e filmados .....	77
3.2 <i>Babás</i> .....	79
3.3 <i>Santiago</i> .....	82
3.4 Os antepassados .....	86
3.5 O outro de classe? .....	92
<b>4 DISPOSITIVOS DE INFILTRAÇÃO .....</b>	<b>99</b>
4.1 O dispositivo de infiltração .....	103
4.2 Dispositivos e limitação espacial .....	106
4.3 O direto interno, o arquivo em direto .....	112
4.4 A <i>mise-en-scène</i> do amador .....	116
4.5 O amor, a alegria e outros sentimentos .....	120
<b>5 DOCUMENTÁRIOS TERRORISTAS – notas sobre tocaia e armadilha .....</b>	<b>126</b>
5.1 O gesto terrorista e o inimigo de classe .....	135
<b>6 OS INVASORES .....</b>	<b>142</b>
6.1 Os falecidos .....	167
6.2 Os assombrados .....	175
6.3 Regressos .....	185
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>192</b>
<b>8 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>198</b>

## [Apresentação]

### Carta de Graciliano Ramos para a irmã Marili

Rio, 23 de novembro de 1949.

Marili: mando-lhe alguns números do jornal que publicou o seu conto. Retardei a publicação: andei muito ocupado estive alguns dias de cama, a cabeça reventada, sem poder ler. Quando me levantei, pedi a Ricardo que datilografasse a *Mariana* e dei-a ao Álvaro Lins. Não quis metê-la numa revista: essas revistinhas vagabundas inutilizam um principiante. *Mariana* saiu num suplemento que a recomenda. Veja a companhia. Há uns cretinos, mas há sujeitos importantes. Adiante. Aqui em casa gostaram muito do conto, foram excessivos. Não vou tão longe. Achei-o apresentável, mas, em vez de elogiá-lo, acho melhor exibir os defeitos dele. Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupas. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em *Mariana* você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. Adeus, querida Marili. Muitos abraços para você.

Graciliano.

Você com certeza acha difícil ler isso. Estou escrevendo sentado num banco, no fundo da livraria, muita gente em redor me chateando.

\*\*\*\*

Na carta para Marili, Graciliano Ramos oferece conselhos à sua irmã, principiante na literatura, que acabara de escrever um conto sobre o que ele julgava ser uma *“criatura simples, que lava roupa e faz renda”*. Mariana era o nome tanto da personagem como do conto. O irmão experiente e já consagrado desencoraja a expedição àquele universo e sugere que a irmã descreva seu próprio mundo, suas ilusões e seus desenganos. *“Você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe”*, recomendou um severo, embora em algum momento afetuoso, Graciliano.

A longa querela sobre as relações de alteridade manifestas na arte (seja na literatura, no cinema, no teatro, etc.), na qual a carta se insere, transcende tempos e espaços. É um debate há muito em curso, por demais amplo e complexo, que se adensou em alguns momentos da história, como na discussão sobre o cinema brasileiro feita por Jean-Claude Bernardet, especialmente em Brasil em tempo de cinema e Cineastas e imagens do povo. Subjazem, lá e cá, as preocupações sobre as figurações de um outro tão diferente do eu (*“Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas?”*). Em meio a uma miríade de desigualdades possíveis, o caso que nos concerne mais diretamente é, assim como a cisão maior que se interpõe entre Marili e Mariana, a diferença que se erige a partir da classe social: como pôr em cena (ou em texto) a experiência desse embate? Como figurar as relações de classe no cinema? Como construir, na narrativa, nas imagens e nos procedimentos fílmicos, uma relação com o outro?

Esta pesquisa tem como norte a investigação das relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Nossos olhares são voltados para as dinâmicas que se travam entre cineastas e personagens inscritas nos documentários ou aquelas entre personagens ficcionais, tal como propostas pela dramaturgia e pela mise-en-scène. Isto é, não buscamos representações de classes específicas nem a manifestação fílmica de determinados segmentos sociais, mas as relações que nos filmes constituem classes, diferenças, às vezes proximidade, por vezes abismos – seja entre os dois lados da câmera, seja entre personagens internamente à trama.

Além do tom normativo e pouco transigente, a correspondência de Graciliano Ramos deixa ver profundas contradições – ele próprio, pertencente à classe média, escreveu Vidas



secas (1938), cruzando as fronteiras de classe das quais orientou Marili a se afastar. Não seguiu seu próprio conselho, que era mesmo tão proibitivo e categórico. De todo modo, a carta nos permite atentar para as armadilhas e dificuldades envolvidas na tentativa de assumir a perspectiva do outro; ela expõe aspectos e sintomas desse desafio literário, que pode ser também cinematográfico. O árduo exercício de ir em direção a esse outro e de dar vida a suas experiências, sem eliminar as distâncias definidoras da relação, se ora proporciona um rico deslocamento de ponto de vista, a desidentificação de um lugar já cativo, a abertura de novos horizontes, o conhecimento de outras realidades, muitas vezes gera injustiças, equívocos e a perpetuação de enganos. Marcas desse deslocamento de olhar para o desconhecido por vezes decantam nas obras: condescendência, culpa, paternalismo, ódio, rancor, desprezo, preconceito (a respeito de Mariana, Graciliano disse “*as caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens*”, mas a irmã, da mesma classe média, não está imune aos seus juízos: “*Em Mariana você mostrou umas coisinhas suas*”). São eles ingredientes das relações de classe que podem se impregnar e se traduzir na linguagem, ainda que à revelia das intenções do artista. Como pontuou Bernardet na “Advertência ao leitor” de *Cineastas e imagens do povo* (2003, p. 9), o esforço por colocar em cena a experiência do outro, mesmo quando tomada de maneira mais substantiva, historicamente tem manifestado a “relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo”, relação esta que não atua apenas na temática, mas também na linguagem. Ou seja, mesmo quando não figuram relações, os filmes manifestam relações tácitas, constituintes, fora de quadro.

A carta nos remete à relação entre autor e personagem, que podemos transpor com alguma adaptação para o âmbito do documentário, arena em que cineastas buscam alcançar e dizer o outro em imagens. Mas essa não é a única forma em que as relações de classe se manifestam no cinema, podendo permear também aquilo que se estabelece entre os personagens de uma narrativa. Nesse sentido, podemos evocar um exemplo que parte do próprio Graciliano Ramos, para não nos afastarmos demais dessa ilustração: em *Vidas secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, há uma relação encenada entre a família de migrantes e o proprietário da terra, por exemplo. Variadas formas de se construir relações de classe a partir de recursos cinematográficos e dramaturgicos comparecem nesta pesquisa.

Pois são numerosos os filmes que abordam as relações de classe após os anos 2000, o que reforça nossa crença na atualidade e na contundência dessa problemática. No Brasil, país com acentuado desequilíbrio de renda, em que favelas se incrustam no seio de regiões valorizadas nas cidades, em que há divisões culturais entre centro e periferia, carregadas tensões entre patrões e empregados, os conflitos de classe constituem um litígio potente,

constrangedor de diversas relações. A mídia muito tem discutido o crescimento da classe C e a nova composição de nossa estrutura social, agora sendo a classe média equivalente a mais da metade da população<sup>1</sup>.

Com os governos Lula e Dilma, que intensificaram as políticas de inclusão e criaram projetos de benefícios sociais, observou-se o enriquecimento de muitos estratos sociais. A chamada “nova classe média” (SOUZA, 2010) tem reconfigurado toda a estratificação social, dando origem ao descontentamento de uma elite apegada a seus privilégios e a uma onda de reações conservadoras, incluindo tentativas recentes de derrubada do governo eleito. Textos de colunistas de jornais e matérias de revistas tradicionais<sup>2</sup> reclamam da lotação dos aeroportos que agora se assemelham a rodoviárias, criticam a política de cotas nas universidades por dificultar o vestibular para seus filhos, remoem o fato de que não há mais graça em viajar a Nova Iorque, se o porteiro também vai. Parece-nos essencial desenvolver esforços no sentido de compreensão da dinâmica das relações entre classes no Brasil, que muitas vezes desandam para a animosidade e o ódio, reforçando preconceitos, exclusões e justificando políticas higienistas. No contexto midiático desenhado, o cinema muitas vezes pode surgir como importante contraponto de algumas discussões um tanto quanto ligeiras – e ora francamente fascistas.

O interesse maior da tese se situa na contemporaneidade das formas do cinema brasileiro, mas volta e meia busca atar com seus antepassados. A questão das relações de classe hoje se desdobra em diversas frentes, manifesta-se junto a dispositivos, deslizamentos da perspectiva, em alguns casos com participação dos cineastas no interior da cena, em outros com sua ausência do *set*. Com abordagens relacionais, alguns cineastas inventam novas maneiras de se encontrar com a alteridade, seja delegando a câmera aos atores sociais, revisitando a própria memória e tematizando um exame de consciência, armando jogos e ciladas, ou ainda criando alegorias monstruosas para dizer dessas relações.

Feito esse preâmbulo um pouco movediço, partimos para dar mais concretude à questão, recuando brevemente para traçar, com um pouco mais de substância, o contexto de uma reemergência das relações de classe em alguns filmes recentes.

---

<sup>1</sup> Ver: [http://www.jcom.com.br/noticia/142261/Mais\\_da\\_metade\\_dos\\_brasileiros\\_estao\\_na\\_classe\\_media](http://www.jcom.com.br/noticia/142261/Mais_da_metade_dos_brasileiros_estao_na_classe_media).

<sup>2</sup> Alguns textos podem ser lidos nos seguintes links. “O drama de estudantes - e famílias - afetados pelas cotas”, na Revista Veja: <http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/os-dramas-e-as-alegrias-de-familias-afetadas-pelas-cotas>. “Sobre classe média”, de Arthur Xexéo, n’O Globo: <http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2012/04/13/sobre-classe-media-440203.asp>. “Ser especial”, de Danuza Leão, na Folha de S. Paulo: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/80046-ser-especial.shtml>.

## Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro

Uma pequena reviravolta coletiva?

A produção cinematográfica brasileira dos anos 1960 foi constantemente analisada a partir de perspectivas que consideravam fortemente questões de classe social e compreendida pela chave do que se designou, sobretudo no âmbito do documentário, “modelo sociológico” – a aproximação da realidade pautada por um forte desejo de transformação social através da arte, um ímpeto de denúncia e conscientização do povo de sua alienação que reverberava de maneira peculiar na linguagem dos filmes. Eram recorrentes o esmagamento das singularidades pela tentativa de totalização, pessoas servindo de matéria-prima à construção de tipos, narrações explicativas feitas em terceira pessoa, o uso de entrevistas a serviço da corroboração de uma tese pré-concebida (BERNARDET, 2003). Nesse momento, sobretudo nos documentários, os cineastas se achavam incumbidos de um mandato popular, como se fossem porta-vozes das camadas populares (XAVIER, 2006).

Tanto em *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* (2007) como em *Cineastas e imagens do povo* (2003), Jean-Claude Bernardet analisa as produções do Cinema Novo observando, entre outros aspectos, as relações de alteridade que aí se estabeleciam. Em sua leitura, diferenças de classe se impunham entre cineastas e seus temas, o que repercutia, mais ou menos sutilmente, em marcas observáveis nos filmes. Há uma forte tradição no cinema brasileiro, tanto na ficção quanto no documentário, voltada para o *outro de classe* (BERNARDET, 2003) ou *outro popular* (RAMOS, 2008), enquanto filmes sobre as classes médias e altas são pontuais e esparsos<sup>3</sup>. Para Bernardet, o cinema brasileiro, àquela época, aspirava a ser popular e dar voz a esse outro, mas elaborava e expressava, ainda que muitas vezes de maneira recalcada, os dilemas e problemas da classe média, origem da maioria dos diretores.

Ambições totalizantes eram recorrentes no Cinema Novo ou em filmes posteriores da geração cinemanovista: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970), alguns deles trazendo alegorias nacionais e representando mitos fundadores. Se há uma certa predominância de análises de cunho social em contexto rural e agrário, nota-se também a presença, desde os anos 1950, de filmes que situam relações de classe conflitantes em ambientes urbanos, tais como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos,

---

<sup>3</sup> Poderíamos citar, por exemplo *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977), *Teodorico, o imperador do sertão* (Eduardo Coutinho, 1978).

1955), *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962).

Se é significativa a ênfase nas generalizações e nas compreensões globais para descrever o cinema brasileiro desse período, a partir da retomada atributos opostos são frequentemente apontados, como seu pluralismo, seu caráter disperso e atomizado. Ismail Xavier (2006) interpreta esta fase como expressão de um cinema que, incapaz de grandes sínteses e livre do peso das grandes decisões nacionais, propõe-se a falar dos diversos aspectos da experiência social. Parece que, nessa etapa, o coletivo fica em segundo plano fazendo emergir a dimensão individual das histórias e personagens. Lúcia Nagib mostra-se em sintonia com esse pensamento ao dizer que os filmes recentes centralizam os dramas individuais mais do que os sociais (NAGIB, 2002). O cinema se vê atento a condutas, mentalidades e subjetividades, mas pouco se dedica a investigar relações entre o comportamento e seus condicionamentos sociais. Parece haver uma menor preocupação em defender teses socioeconômicas a respeito de uma realidade.

Portanto, se nos anos 1960, e ainda nos 1970, questões ideológicas e classistas eram acionadas e ressaltadas nas análises fílmicas, nas décadas posteriores esse quadro se transformou expressivamente. A partir dos anos 1980 e, notadamente, dos anos 1990, o cinema brasileiro foi pautado pela tendência da particularização do enfoque, quadro observado especialmente no documentário, recortando temas em biografias, atento à expressão peculiar de sujeitos específicos (MESQUITA, 2010), enquanto na ficção se notava uma proliferação de histórias de sujeitos fragmentados, desgarrados de estruturas e instituições, inquietos, vistos por uma lente mais focada no indivíduo. Distanciando-se do modelo sociológico e de uma inspiração marxista, o cinema se aproximava agora de abordagens e influências de teor mais antropológico (XAVIER, 2006). Tal mudança de perspectiva é correlata de processos nas ciências humanas, no que se conhece por guinada subjetiva (SARLO, 2007) – os esforços migraram, aos poucos, de grandes diagnósticos sociais para observação de experiências singulares, da macro para a micro-história, de estruturas para sujeitos, de sociedades para indivíduos. Tanto nos filmes quanto nos corpos teóricos, a noção de classe saiu de cena, com algumas exceções<sup>4</sup>.

Eis que, sobretudo a partir dos anos 2000, surgem alguns filmes brasileiros de grande potência e reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais – ainda

---

<sup>4</sup> Certamente não se trata de uma desapareção completa, mas de uma mudança de enfoque. Filmes que tangenciam questões de classe podem ser encontrados nos anos 1980 e 1990, mas em menor proporção do que nas décadas anteriores.

que em outros termos e sob outras formas –, requerendo, novamente, a atenção dos investigadores para essa temática. Os filmes de nosso *corpus*, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista Mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugeane Costa, Henrique Leão, 2009), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), parecem menos últimos suspiros de uma discussão que vinha expirando e mais focos da retomada de uma problemática que desponta agora com nova força e novas formulações – depois de uma virada subjetiva, estaríamos começando a presenciar indícios de uma pequena “reviravolta coletiva”?

Convém saber de que modo têm aparecido tais questões num momento já muito distante do modelo sociológico e indagar por suas especificidades, marcas e características atuais. Ilana Feldman (2013) pontua uma combinação entre a recuperação da questão da classe social, tão frequente no documentário moderno, e a singularidade, cara à produção contemporânea, produzindo uma espécie de *singularidade de classe*. Portanto, se a classe retorna hoje, não é sob a forma da totalização, mas numa atenção detida aos personagens, às relações entre indivíduos, frequentemente de forma intrincada à intimidade e ao afeto. Vale ressaltar que os mencionados filmes têm sido analisados, individualmente, não apenas por mobilizarem renovados olhares para questões de classe, mas por seu teor de inventividade cinematográfica. Vários deles acionam debates a respeito de traços relevantes da contemporaneidade: novos regimes de visibilidade, formas engenhosas de aproximação de determinados universos, originalidade na criação de dispositivos, remanejamento dos lugares de quem filma e de quem é filmado. Se as noções de classe costumavam vir associadas a conceitos como representação, ideologia e identidade, os quais vêm demonstrando seus limites nos campos da pesquisa em comunicação social, pensamos que uma reformulação contemporânea da presença das diferenças de classe no cinema deve vir em companhia de novos desafios metodológicos e de novos arranjos teóricos.

Nesta tese, não se trata de analisar a representação de determinados grupos pré-existentes na sociedade ou de averiguar o pertencimento de personagens a uma dada classe. Temos como intuito lançar luz sobre as relações de diferença e de poder constituídas na escritura dos documentários ou na dramaturgia, manejando noções de classes que podem,

inclusive, não coincidir precisamente com estratificações sociais prévias, e talvez até mesmo recriá-las, deslocá-las ou gerar clivagens no seio de uma mesma classe ou segmento.

Alguns dos filmes citados inovam em procedimentos que adicionam mais camadas e dimensões às relações entre sujeitos filmados e filmantes – em *Doméstica*, por exemplo, o diretor Gabriel Mascaro passa a câmera a adolescentes para que filmem suas empregadas domésticas, promovendo (ou acentuando), o próprio cineasta, desequilíbrios, pendores ou rearranjos nas relações de poder, apartando observadores e observados, isto é, adicionando novos ingredientes, fissuras e níveis de desigualdade a relações já complexas. Há, aqui, um forte deslocamento na posta em imagens da alteridade e das relações de classe se comparada aos filmes que buscavam as classes de maneira mais substantiva, abordadas em si mesmas.

Antes de avançarmos, faz-se necessário explicitar o posicionamento adotado nesta pesquisa com relação ao complexo conceito de classe. Não caberia, neste espaço, realizar toda uma retrospectiva em torno do tema<sup>5</sup>, mas situar brevemente um contexto de investigação, estabelecer algumas premissas e pontuar ressalvas. Não temos como proposta identificar, nos filmes, classes sociais tais como descritas na literatura, mas sim constituir um outro movimento de análise que nos permitirá entender que formas de relações de poder dão vida, nos filmes, ao que se poderia chamar de relações de classe. Espera-se que a problemática das classes, sua conceituação e suas nuances surjam junto com as análises fílmicas. Outros autores e abordagens, ademais dos que aparecerão nesta introdução, serão mobilizados ao longo dos capítulos analíticos, à medida que os filmes convidarem.

Ao falar de classes, tateamos em um terreno de difícil delimitação, conformador de grupos heterogêneos, multiformes, que contêm diversas distinções e clivagens em seu interior. Vasta é a tradição dos estudos a respeito de classes sociais, cuja literatura advém de diferentes escolas, perspectivas e autores, desde Karl Marx e seus apontamentos no século XIX. Classes, na teorização marxista, não adquirem sentido isoladamente, mas no seu contraste com as demais, sempre definidas no âmbito das relações sociais. As divisões, segundo Marx, se baseiam na propriedade dos meios de produção. Entre os capitalistas, detentores dos meios, e a classe operária, dona apenas de sua força de trabalho, encontra-se a classe média, um estrato intermediário. Para ele, a estratificação se funda a partir da posição que os indivíduos ocupam na divisão social do trabalho, mas se desdobra em aspectos culturais, políticos e sociais. As classes, então, possuem interesses conflitantes, antagônicos; a teoria de Marx está calcada na

---

<sup>5</sup> A discussão em torno do conceito de classe foi mais amplamente desenvolvida em minha dissertação de mestrado, intitulada *Figurações em crise – juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo* (2011). Um capítulo teórico foi dedicado a esse retrospecto.

luta entre elas, um conflito inerente, estruturalmente determinado posto que “essencialmente, a relação entre proprietários e produtores é uma relação de *exploração*” (MILIBAND, 2000, p. 474), de apropriação da mais-valia.

A concepção marxista clássica é, portanto, intimamente ligada à posição no sistema produtivo, marcada por um viés fortemente econômico e por um contexto industrial, de menor diferenciação do trabalho em relação ao que se vê nos dias atuais. Este quadro se torna, assim, insuficiente para a nova e complexa realidade contemporânea, carecendo de algumas revisões. Se classe não é “uma estrutura estática no tempo, mas relação que só existe encarnada em homens reais e em um dado momento histórico” (SOUZA, 2010, p. 125), se são históricas e transitórias (HIRANO, 2002), em relação indissociável com o mercado de trabalho e o sistema econômico vigente, para estudá-las, precisamos mobilizar referenciais teóricos mais compatíveis com a atualidade – o que não impede que tenhamos em consideração as reflexões de autores de algumas décadas atrás, quando julgadas pertinentes.

Não buscamos definições economicistas ou sociodemográficas que se ancorem em critérios como renda familiar ou quantidade de bens materiais. Cabe ressaltar que as divisões entre classes não são nítidas e suas caracterizações raramente são exclusivas ou excludentes. Raymond Williams já nos mostrava que “o sentimento de classe é uma espécie de modo de ser e não algo uniforme que possuam todos os indivíduos que, objetivamente, poderiam ser incluídos numa dada classe” (WILLIAMS, 1969, p. 335). O teórico britânico frisa que uma classe social nunca é culturalmente monolítica – dentro de toda classe há processos de diferenciação interna. Numa tentativa de harmonizar o ponto de vista analítico com o contexto contemporâneo, pensamos que amenizar a dimensão totalizante do conceito de classe e suavizar o peso do determinismo econômico são requisitos importantes. Assim, abrimos espaço para que novos tipos de relação de classe, produzidos numa sociedade pós-industrial, possam ser observados em suas especificidades e reconfigurações.

### **Mas... classe hoje?**

Em 1967, Jean-Claude Bernardet escreve *Brasil em tempo de cinema*, no qual analisa as produções do Cinema Novo até então. Trata-se de um livro que tem como preocupação fundante as relações de classe no cinema brasileiro, tendo a classe média como foco. Essa polêmica obra, de contribuições seminais, é no entanto marcada por algumas interpretações deterministas. O autor projeta no cinema, de forma mecânica, a origem de classe dos diretores, remetendo toda uma pluralidade de obras analisadas, com suas diferentes tramas,

personagens e estilísticas, a indisfarçáveis traços da classe média, desconsiderando assim as articulações singulares daqueles filmes e, em muitos casos, o desejo genuíno de envolvimento com a alteridade. É preciso situar os escritos de Bernardet em seu tempo, decantando o que se deve a uma hipertrofia da ideologia característica da época, para que outros fortes aspectos, como a potência de sua análise e seus perspicazes *insights*, sejam reconhecidos e permaneçam. *Brasil em tempo de cinema* foi, e continua sendo, inspiração e propulsão para o presente trabalho.

Mas, convém entender até que ponto é pertinente falar de classes hoje, conceito tido por muitos como ultrapassado. Alguns quadros teóricos defendem uma diluição dos limites e fronteiras ou uma uniformização gerada pelo consumo, pela globalização, pela pós-modernidade, chegando-se a falar até na inexistência de classes. No entanto, acreditamos que ainda seja muito cedo para se conceber a sociedade brasileira como isenta de atravessamentos classistas, pensamento talvez fundado em uma concepção de classe obsoleta e que pode, inclusive, ter como efeito colateral consequências apolíticas, em alguns aspectos semelhantes, guardadas as diferenças, à negação da existência do machismo ou do racismo.

Se em algumas teorias classe é um assunto em desuso, os filmes de nosso *corpus* mostram como lidamos aqui com uma preocupação que alimenta uma parte significativa da produção cinematográfica atual, mobilizando interesse de muitos realizadores, servindo de mote para a investigação de diversos filmes contemporâneos, tanto documentais como ficcionais. Aliás, o *corpus* desta tese nem sempre foi tão numeroso – seu contínuo crescimento ao longo dos últimos meses e anos parece caminhar no sentido de atestar nossa hipótese.

Tendo à frente um fenômeno dilatado que se poderia entender como uma “tendência” ou “movimento” no cinema brasileiro recente, algumas dificuldades de apreensão e recorte se impõem. Como contamos com um número significativo de filmes nesse repertório, inventamos um percurso próprio, tateando formas de manejo não muito usuais, posto que nosso *corpus* (composto por treze obras) tampouco o é. Finda esta introdução, não faremos capítulos teóricos de revisão conceitual<sup>6</sup>, mas apresentaremos um capítulo metodológico que buscará semelhanças entre nosso modo de constituir um *corpus*, a composição dos inventários

---

<sup>6</sup> Talvez por isso esta introdução tenha resultado um pouco abrangente, já que era necessário caminhar junto aos autores e estabelecer um mínimo de premissas para que fosse possível lançar a hipótese do retorno das classes no cinema do presente.



e a formação das coleções. Discutiremos algumas possibilidades do método comparatista no cinema ao colocar filmes em relação, buscando criar uma ambiência para que eles conversem entre si, desafiem-se e enderecem questões uns aos outros, colegas que são. Nosso interesse não se encontra apenas nas obras, mas nas redes que entre elas se formam, nas interseções, nos laços que unem algumas delas e deixam outras de fora. Com as coleções, montaremos séries de duplas, trios ou grupos, agregando questões comuns, mas sempre na tentativa da preservação das singularidades – com a comparação, espera-se que os filmes se revelem mutuamente. Após as explanações em torno da metodologia, será a vez dos capítulos que entendemos como teórico-analíticos: ensaios conjugando teorias e análises de uma constelação de filmes.

No primeiro deles, uma série histórica montada com filmes desde o Cinema Novo, partimos das relações de trabalho mais marcadamente no campo da fazenda, da fábrica e da construção, passando pela decadência da figura do operário no cinema até chegar nas relações de trabalho doméstico dos filmes contemporâneos. A seguir, um capítulo focado em filmes nos quais os patrões filmam seus empregados, atento às maneiras como as relações de poder prévias à realização do filme marcam sua escritura. Logo mais, abordamos o que denominamos “dispositivo de infiltração”, que atravessa os filmes que buscam uma relação com personagens de dada classe pela maquinação de uma estratégia de adentrar determinados espaços e alcançar o registro da intimidade. Em seguida, um desdobramento desse capítulo nos “documentários terroristas”, filmes que conduzem a infiltração a uma proposta mais bélica, de combate ao inimigo de classe – nesses casos, geralmente os estratos médios e altos. O último capítulo se debruça sobre algumas ficções tecendo uma análise a partir da chave da figura do invasor, ponto transversal entre as obras – algumas delas conjugam também elementos do gênero do horror, figurando a presença do outro como ameaça e fonte de medo. Por fim, o desafio das considerações em retrospecto a todo este caminho por vir.

## [Capítulo 1]

### Por um Cinema Comparado: Inventários, Coleções e Séries

#### 1.1 Inventários e coleções

Diante da percepção, ainda intuitiva, da progressiva cristalização de uma certa tendência no cinema brasileiro, que parece desenhar um retorno à lida com as classes sociais depois de um longo intervalo em que este tema se via menos corrente, faz-se necessário reunir filmes em que esse movimento se apresente. Para dar alguma solidez a essa suposição, o próximo passo será, perante um complexo e diversificado panorama do cinema nacional contemporâneo, *inventariar* os filmes em que tal desenho se faça ver. Agrupar aqueles já familiares e que tiveram peso na percepção dessa hipótese, assim como pesquisar outros ainda desconhecidos e que aos primeiros se possam somar.

Se a pesquisa parte da observação curiosa mas descompromissada de algumas obras, é chegado o momento de desenhar um *corpus* com traços mais decisórios e robustos. A própria conformação do *corpus*, portanto, é um momento metodológico fundamental e de investimento desta tese. Uma das premissas é a busca pelas *relações*, pelas interações entre personagens de classes distintas, já que nossa aposta é a de que as classes se definem reciprocamente – filmes que tratam apenas de uma classe ou da representação de um grupo social específico não eram pertinentes nesse recorte. Nosso interesse não é pela alteridade de uma maneira geral, não visamos à representação do outro de classe, mas às relações de alteridade social que atravessam e se imprimem nas imagens: almejamos ver a dinâmica, o movimento, as conexões, as trocas, os enlaces, os confrontos, e isso poder se dar tanto entre personagens ficcionais movidos por uma dramaturgia como entre documentaristas e sujeitos filmados.

Para nos guiar nesse gesto de coleta de maneira produtiva, mas com alguma maleabilidade – e, se nos permitirmos, um pouco de graça e afetividade também –, buscamos inspiração na realização dos *inventários* e das *coleções*. Ao convocar e passear por diversas categorias de agrupamento, situamo-nos no registro de um raciocínio elástico, que opera por metáforas, o que talvez soe inesperado diante do que se aguarda em um capítulo metodológico de tese.

Embora o termo inventário tenha conotação pejorativa no domínio da arte e seja associado a um vocabulário jurídico, como no levantamento de bens de um proprietário, é possível ensaiar classificações espirituosas e de notável inventividade. Jorge Luis Borges se refere a “uma certa enciclopédia chinesa” intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Assim se lê:

os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, l) etcétera, m) que acabam de quebrar o vaso, n) que de longe parecem moscas. (BORGES, 1998-99, p. 76-77)

Borges, autor de *O livro dos seres imaginários* (1978, com Margarita Guerrero), e Julio Cortázar, autor de *Bestiario* (1951), são dois escritores argentinos que reutilizam certo tipo de redação enciclopédica de maneira criativa; ambos “desviam de uma esfera pedagógica ou moralizante e recriam a possibilidade de catalogação na literatura” (OLIVEIRA, 2009). Essa “vizinhança súbita das coisas sem relação” (FOUCAULT, 2010, p. X) conforma uma ordem desordenada, de sobreposições, insana e *nonsense*. Eduardo Oliveira diz que, na escolha pelo título “uma certa enciclopédia”, é como se Borges “estivesse consciente de um caráter ambíguo da enciclopédia de tentar ordenar o que é naturalmente desordenado” (OLIVEIRA, 2009).

Assim, ainda que a investida desses autores possa ser considerada a crítica ou a paródia da catalogação, é dela que se ocupam, gerando uma reinvenção dessa atividade. É preciso ter consciência de que “a maneira mesma de classificar as coisas determina o conhecimento que temos delas” (ABREU, 2011, p. 269), motivo pelo qual aqui se zela, desde o início, pela reflexão a cada etapa e por um caminhar em direção às formas de classificação sensíveis e mais arejadas, evitando o engessamento de tudo o que está por vir. Trazemos aqui esses exemplos como lembretes de que os inventários não necessitam ser sisudos e rígidos, permitindo-se ventilação e humor – fizemos, até aqui, neste capítulo, quase uma epígrafe estendida a partir de Borges.

Pois bem. Numa consulta à tese de Leandro Pimentel Abreu, *O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções*, vemos que o termo “inventariar” compartilha raízes linguísticas com “inventar”, mais próximo de imaginar. “A etimologia da palavra inventar, cuja origem latina é *in-venire*, indica um deslocamento do que estava disperso, separado, sem uma relação, e que passa a interagir” (ABREU, 2011, p. 28). Esta é a ideia que

nos interessa: a posta em relação de elementos que, antes apartados, agora são aproximados por um gesto ativo do pesquisador.

A ação inventariante pode ser decomposta em alguns movimentos: buscar, recolher, selecionar, registrar, classificar e apresentar. Essas etapas não se desenvolvem necessariamente de maneira sequencial, mas podem se interpenetrar. A própria ação de recolher é guiada pelos sistemas de classificação e antecipa a exibição, por exemplo. Inventariar filmes que trabalhem com as relações de classe demanda conhecimento do cinema brasileiro, sondagem com os pares, pesquisa filmográfica e bibliográfica. Dentro de um universo de possibilidades, é preciso desenvolver olhos e ouvidos aguçados para reconhecer a questão concernida, posto que ela pode sempre se metamorfosear ou se reinventar. A partir de uma busca ativa, percebe-se também um movimento que é dos próprios objetos que ora parecem magnetizar uns aos outros. Enquanto a uns se busca, outros nos acenam e se convidam, tornando sua inclusão incontornável.

O inventário aqui se emprega com o intuito de construir uma coleção<sup>7</sup>: a coleção de filmes brasileiros contemporâneos que tratam de relações de classe. Não uma coleção qualquer ou uma coleção objetiva, mas a coleção desta colecionadora que vos escreve – um pequeno acervo de filmes que constitua este estudo, com os quais e através dos quais se possa pensar.

Walter Benjamin (2007) aponta que talvez o motivo mais recôndito do colecionador seja o empreendimento da luta contra a dispersão. Tomado pela confusão do mundo e assentado numa tensão entre a ordem e a desordem, sua tendência é reunir as coisas que são afins, segundo determinado critério. Para colecionar, é preciso retirar os objetos de seus circuitos de origem, neutralizando seu valor funcional. Configura-se, com eles, uma relação enigmática de propriedade. Para o colecionador, talvez “a posse seja a mais profunda forma de relação que se pode ter com as coisas: não por elas estarem vivas nele, mas porque é ele mesmo quem vive nelas” (BENJAMIN, 2004, p. 215). Segundo sua ótica, o mundo está presente em cada uma das coisas.

Afastadas de seu valor econômico ou de sua utilidade, o colecionador estuda e ama as coisas em si. Benjamin distingue o colecionador do consumidor, aquele que visa apenas a se apropriar e ostentar seus objetos, acabando por anulá-los. “O verdadeiro colecionador’ libera as coisas dos seus limites” (ABREU, 2001, p. 226). Emancipadas de suas funcionalidades, as coisas são integradas em um sistema histórico novo, “criado especialmente para este fim: a

---

<sup>7</sup> Agradeço a Heron Formiga por ter inspirado o trabalho com a noção de coleção.

coleção” (BENJAMIN, 2007, p. 239), para criar relações de proximidade com seus semelhantes. É preciso operar uma desmontagem e, posteriormente, uma remontagem.

A coleção se forma e se sustenta a partir de um paradigma, notório na percepção das semelhanças entre seus objetos. “O item escolhido para ser colecionado é um objeto paradigmático que irá se atualizar em cada elemento singular que compõe a coleção” (ABREU, 2011, p. 246). O pertencimento a uma coleção ativa determinados traços e marcas dos objetos que, ainda que já estivessem lá, nessa específica constelação se fazem emergir de maneira mais evidente. Um campo gravitacional passa a atuar. Na coleção, o objeto pode ser alinhado com outras forças. Somente no contexto de determinada coleção, e não isoladamente ou em diferente arranjo, alguns aspectos podem ganhar relevo – daí a importância da realização de um inventário afiado.

Cada nova adição pode modificar todo o conjunto, levando a uma releitura, que por sua vez pode levar a uma reescritura da coleção. Todo um equilíbrio prévio é abalado com a chegada de um novo elemento, fazendo com que a ordem da coleção seja sempre transitória. Cada objeto tem uma potência que se manifesta de acordo com suas relações de companhia.

Na coleção, há uma tensão entre o particular e a totalidade, compondo dois momentos de leitura. Em um, a atenção se volta para o detalhe que cada peça revela em sua especificidade; na outra, recuamos alguns passos produzindo um efeito de visão distanciada, a “possibilidade de enxergar o conjunto e ver a abertura de um possível” (ABREU, 2011, p. 84). Numa coleção, portanto, convivem as duas dimensões: a singularidade e a serialidade. Diante da construção de um repertório, é preciso desenvolver as relações, de mão dupla, entre o objeto e a série, o único e o todo, elaborando as formas de acesso entre tais dimensões. Não se trata de um caminho operado pela lógica, pela representatividade ou pela redução, apesar de haver uma certa dose de cada um desses elementos. Um elemento colecionado é atravessado pelo todo, mas não é uma miniatura ou um perfeito representante dele, assim como o todo não é simplesmente a soma dos elementos, mas algo que os transcende. Em outras palavras, a coleção não é a resultante mecânica de um somatório de peças; se precisamos defini-la, seria melhor dizer que se trata de um conjunto de forças que põe em relação e imanta uma constelação de peças. Assim, a exposição da coleção é também a exposição das forças que culminaram naquela composição.

Michel Foucault (2010), ao comentar o texto de Borges no prefácio de *As palavras e as coisas*, fala da *mesa de trabalho* ou *tábua* como o lugar em que se organizam os objetos recolhidos, onde o guarda-chuva e a máquina de costura podem se encontrar. Ela é um quadro que permite ao pensamento operar uma ordenação dos seres, repartindo-os em suas

similitudes e diferenças; é lá onde “a linguagem se entrecruza com o espaço” (FOUCAULT, 2010, p. XII).

Entendemos a tábua como um campo operatório no qual manipulam-se, testam-se, produzem-se encontros, enfim, inventariam-se os elementos e fazem-se as composições que mais tarde serão expostas. Na mesa é dado o espaço para que surjam atritos, afinidades, atrações e repulsas. As obras são colocadas em movimento até que algo se produza. Quando os objetos são fixados, a mesa é posta na vertical, já não mais sujeita à ação da gravidade ou dos gestos do colecionador. As peças passam a habitar vitrines, livros, catálogos, estantes, paredes. A coleção ganha, então, uma posição, um ponto de vista – pode ser observada, mas também olha o mundo de volta.

Abreu discorre sobre as diversas etapas do objeto de arte, de sua criação, passando pela coleção até sua exposição:

O artista traça suas táticas, compondo com as forças que insistem em se atualizar e o conduzem para um tipo de gesto. O colecionador expõe essas forças no conjunto da coleção e sua manifestação em cada objeto singular. A montagem coloca essas forças em tensão, promovendo desvios e visibilidades que se abrem em cada objeto e na sua relação com a série e o todo (ABREU, 2011, p. 203).

Evidente que não falamos aqui de selos, moedas, quadros ou porcelana chinesa, mas nesta pesquisa interessa fazer algumas adaptações e pensar no caminho até o *corpus* como a conformação de uma coleção. Trata-se de filmes, objetos dotados de imensa complexidade, uma profusão de imagens e sons, uma duração. Mas apartados de outras dinâmicas, os filmes podem aqui ser aproximados por relações de semelhança com seus pares a partir do paradigma proposto das relações de classe. Eles abandonam certos circuitos e são deslocados do grupo dos filmes de determinado diretor, ou do grupo dos filmes lançados naquele ano ou do grupo dos filmes daquela região e passam a integrar a nossa coleção, ainda que todos estes outros elementos continuem presentes dentro de cada peça. A fim de ativar determinado sentido, é importante desmontar organizações prévias e propor uma montagem que ponha os elementos em nova relação. Destacados de certas relações, os objetos podem agora criar novos vínculos.

Pensar numa coleção favorece o reconhecimento da participação da subjetividade, do valor e do afeto nas escolhas do *corpus*. Coleciona-se aquilo de que se gosta – não se trata, no entanto, de um gostar no sentido de qualificar bem os filmes ou de avaliá-los com boas notas. Trata-se de um afeto pelo mote da pesquisa, um amor por obras que nos instigam, que nos atijam o impulso de investigar, que nos abrem questões. Não que esse seja um sentimento que

não atravesse outras pesquisas – mas aqui ele é francamente assumido, abraçado, até desejado. É preciso reconhecer, também, que a coleção é influenciada pelo ponto de vista do colecionador, pelos locais onde circula (os festivais, as mostras, os cinemas, a universidade), pelos debates que trava e por seus pares.

Ademais, conceber o agrupamento como coleção injeta na dinâmica metodológica algo de vivacidade ao ver os objetos como interagentes entre si, tecendo relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança, diferença – ora estimulados pela pesquisadora, mas ora de maneira independente de sua ação. São como substâncias que, só quando aproximadas, saberemos como se comportarão: umas se fundem, outras se repelem como água e óleo; umas explodem ao contato, outras mudam de estado físico. Há ainda as que não reagem. E aquelas que, contrariando todas as expectativas, voltam-se púrpuras. São objetos vivos não no sentido de uma constituição em carbono e água ou em carne e osso, mas por serem dotados de movimento, desejos, ideias, algo a dizer e autonomia no mundo. Assim, tão importante quanto a relação da pesquisadora com os objetos é a relação dos objetos entre si.

Ao longo de vários meses, os objetos deambularam e jogaram xadrez na mesa operatória; a coleção inflou, diminuiu, cresceu mais um pouco e se modificou. Assim se desenrolou nosso inventário:

*Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

*Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009)

*Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009)

*Vista mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugene Costa, Henrique Leão, 2009)

*Babás* (Consuelo Lins, 2010)

*Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011)

*Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012)

*Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012)

*Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012)

*O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

*Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013)

*Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014)

*Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015)

Com uma coleção de treze obras, não seria só inviável como indesejável realizar análises individualizadas, até mesmo porque a questão que guia esta pesquisa – uma certa tendência ao retorno das relações de classe – é transversal e dificilmente seria apanhada dessa forma. Constelado um conjunto de filmes, mais pertinente seria relacioná-los entre si e desenvolver cotejos, colocando-os em movimento. Neste exercício, é possível perceber que certas questões são compartilhadas por alguns deles, formando subgrupos que se redesenham conforme se escolhe este ou aquele critério. Ainda que haja um paradigma que sustente a coleção, muita variação interna pode ser encontrada entre seus elementos. Parece-nos interessante jogar com múltiplas possibilidades de subconjuntos e, a partir deles, encaminhar observações de cunho mais abrangente a respeito desse movimento assistido no cinema brasileiro recente. Entre estes treze filmes, muitas combinações são possíveis, a partir de diferentes fios delimitadores. Os agrupamentos podem se dar por vieses temáticos, estéticos, éticos, entre outros. Ora o mote de aproximação entre alguns filmes é a influência do gênero do horror no tratamento ficcional das relações da classe média com a classe popular, ora é uma estratégia de filmagem provocativa e a elaboração de armadilhas para a elite, ora é a presença da figura do operário em diferentes contextos capitalistas, por exemplo.

Desse modo, colocamos em prática uma perspectiva de investigação que se permita ser guiada pela força da empiria e que tenha como princípio a observação e a escuta atentas dos objetos. São os filmes – e a coleção que constituem – que despertam inquietações, engendram perguntas e provocam caminhos. Assim, partimos dos filmes, vamos à teoria e retornamos aos filmes, num transitar contínuo que evita uma abordagem de pesquisa que se utilizaria do cinema meramente como ilustração de uma revisão conceitual determinada *a priori*.

Para o desenrolar deste processo, propomos um esqueleto de capítulos que contenham, ao mesmo tempo, um conjunto de teorias conversando com um conjunto de filmes, seja formado por duplas, trios ou grupos ainda mais populosos; novo capítulo, novo conjunto de teorias dialogando com novo conjunto de filmes. Ao invés de toda uma revisão conceitual realizada previamente, apartada dos capítulos de análise, uma proposta que integre filmes e reflexão teórica numa só levada.

O leitor perceberá que não houve capítulo teórico até o momento – saltamos da introdução para o capítulo metodológico e daí seguiremos para as teorias-análises. Trata-se de metodologia incomum em âmbitos acadêmicos, arriscada, mas atraente pelas possibilidades de invenção e experimentação de formatos de escrita, pela crença na força dos filmes, pela aposta numa relação menos díspar entre teoria e empiria. Talvez esta forma de organização



seja mais apropriada, em nosso caso, para captar mais do que as particularidades de cada filme, as conexões e relações entre eles, o que nos parece pertinente se pensarmos que fitamos um certo “movimento”. Nossa tese talvez promova mais o mapeamento de um panorama, a tessitura de uma rede entre diversas obras do que a análise pormenorizada de cada uma em si, com todas as vantagens e desvantagens que isso implica. É possível que ela frustre o leitor habituado a análises mais propriamente verticais, em que uma ou duas obras são esmiuçadas e observadas com atenção detida a vários de seus detalhes e nuances – o que certamente tem sua pertinência e pode ser o caminho mais profícuo em certos casos. Defendemos que nossa escolha metodológica se desdobra de nossa pergunta de pesquisa e com ela busca uma sintonia, e não que este deva ser um novo modo de se proceder a pesquisas acadêmicas em cinema de maneira geral.

Ilana Feldman utilizou procedimento semelhante ao aqui proposto em sua tese *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, de caráter, como o próprio título já indica, mais ensaístico. A pesquisadora pôs em marcha um modo de redação acadêmica que concatena, a cada capítulo, certo corpo teórico e a análise de uma porção de filmes: “optamos pelos pares dípticos, pelos conjuntos e pelos filmes como ‘dobradiças’ entre um capítulo e outro” (FELDMAN, 2013, p. 19). Ela esclarece que um mesmo filme pode retornar em diversos ensaios, sob novos prismas: “Com isso, fica evidente que não são os objetos singulares, mas as relações que forjam um recorte, colocam limites e delimitam perspectivas” (FELDMAN, 2013, p. 9).

Desenvolvida a ideia dos inventários e das coleções, assim como suas formas de apropriação nesta pesquisa, faz-se necessário aventar métodos que nos possam auxiliar na lida com os filmes, seus múltiplos modos de agrupamento, combinações e pareamentos. Já nos acercando da etapa analítica, é hora de fazer uma incursão pelas possibilidades de uma abordagem comparatista no cinema.

## **1.2 Por um cinema comparado**

Constatada a necessidade de elaborar uma forma de aproximação dos filmes que não fosse vertical ou individualizada, mas que seguisse os princípios da coleção e buscasse apreender movimentos transversais, chegamos ao *cinema comparado* – um embrião metodológico com o qual nos deparamos nessa jornada e que aqui buscaremos desenvolver um pouco mais.

Como há “literatura comparada”, poderia haver também “cinema comparado”, embora essa não seja uma expressão muito utilizada nem muito estabelecida. O raciocínio por comparação, no entanto, é algo bastante disseminado e corriqueiro desde tempos remotos. A estrutura rudimentar de comparação e diferença é o “primeiro palanque, por assim dizer, do pensamento humano” (POSNETT, 1994, p. 15).

A literatura comparada deriva da anatomia comparada, da gramática comparada e de outros desenvolvimentos positivistas do século XIX. Como disciplina, nasce em consequência do crescimento das literaturas nacionais na Europa. Portanto, emerge como uma necessidade do continente europeu diante de sua própria transformação, no momento de uma fragmentação definitiva e da divisão de um cânone literário comum em múltiplas literaturas. Guarda um vínculo com a consolidação dos estados nacionais e com a gestação dos nacionalismos – é como se o comparatismo buscasse uma superação de fronteiras, nascesse “da existência dessas muralhas e da necessidade de rompê-las<sup>8</sup>” (LLOVET, 2005, p. 339). Trata-se de um projeto pós-guerra que intenta ver como as literaturas se relacionam entre si e tem como motivo subjacente, de alguma forma, o desejo de unir. Seu cosmopolitismo está impregnado de um “imperativo ético que vê na circulação da literatura um veículo para o entendimento entre os povos<sup>9</sup>” (MONEGAL, 2008).

Segundo Jordi Llovet, nessa disciplina coloca-se em jogo uma nova relação entre identidade e alteridade: por exemplo, conhecer a Alemanha seria uma nova maneira de pensar a França, outra França.

Não há dúvida de que a imagem do estrangeiro pode dizer, assim, certas coisas sobre a cultura de origem (a cultura observante) talvez difíceis de conceber, explicar, imaginar. A imagem do estrangeiro (cultura observada) pode transpor, no plano metafórico, as realidades “nacionais” que não são explicitamente ditas nem definidas, e que revelam “a ideologia”<sup>10</sup> (LLOVET, 2005, p. 386).

Ao mesmo tempo que a comparação pode abrir caminhos de diálogos ou revelar atributos não facilmente visíveis de uma cultura, pode também ser usada como reafirmação da hegemonia ou supremacia de determinada literatura em detrimentos de outras. De um jeito ou

---

<sup>8</sup> No original, “De la existencia de estas murallas y de la necesidad de romperlas surge el comparatismo como necesidad”.

<sup>9</sup> No original, “un imperativo ético que ve en la circulación de la literatura un vehículo para el entendimiento entre los pueblos”.

<sup>10</sup> No original: “No hay duda de que la imagen del extranjero puede decir, así, ciertas cosas sobre la cultura de origen (la cultura observante) quizás difíciles de concebir, explicar, imaginar. La imagen del extranjero (cultura observada) puede transponer, en el plano metafórico, las realidades ‘nacionales’ que no son explicitamente dichas ni definidas, y que revelan ‘la ideología’.”

de outro, seu uso se situa no terreno da política. Faz-se importante apontar, assim, que a comparação, sobretudo no âmbito das questões nacionais, muitas vezes se ancora em preocupações ou intuições que ultrapassam o terreno puramente literário ou artístico.

Ressaltando-se sua dimensão cosmopolita e internacionalista, uma das acepções da literatura comparada é a literatura universal, geral ou *Weltliteratur*. No entanto, ainda que assim nomeada, nos princípios a literatura comparada era circunscrita aos limites do Ocidente e, mais especificamente, da Europa. Alguns autores denunciaram este eurocentrismo do começo que entendia como “universal” uma literatura que excluía as manifestações africanas, indígenas, latinas, etc. Considerado reacionário, o termo tem sido substituído.

Também no início de sua trajetória, as comparações eram realizadas dentro de um modelo restrito, conhecido como “fontes e influências”. Seu objetivo era buscar conexões entre autores, comprovar suas inspirações e empréstimos. Procurava-se rastrear se determinado autor havia conhecido aquele outro, se havia lido certo livro e de que maneira esses intercâmbios o influenciariam. Esse formato, frequente na escola francesa, mantinha-se limitado àquilo que era comprovável – criticado por sua rigidez e pelo escasso interesse realmente literário, foi sendo suplantado. Houve, assim, uma abertura de perspectiva. Segundo Llovet, o que deve buscar um comparatista em um texto “não são suas fontes, suas influências, mas sim sua alteridade<sup>11</sup>” (LLOVET, 2005, p. 377). Interessa-nos reter essa ideia: *a comparação busca as alteridades de um texto – com que outros textos dialoga? Como se dá essa conversa? Assim, a comparação almeja colocar um objeto em relação, seja ele um romance, um conto, um soneto ou um filme. Para nosso objeto relacional, faz sentido uma metodologia relacional.*

Com os anos a literatura comparada deixou de se restringir à comparação entre nações e incrementou suas possibilidades; alguns dos parâmetros recorrentes são gênero, tema, período, forma. Hoje, o comparatismo diz respeito a áreas bem diversas: o estudo das literaturas através das fronteiras de países continua sendo uma possibilidade, mas também entre a literatura e diferentes áreas do conhecimento, tais como outras artes (pintura, escultura, música, cinema), filosofia, história, religião: “é a comparação de uma literatura com outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994). Adaptações, portanto, são terreno fértil para a literatura comparada – um romance que se torna uma peça teatral, um conto que se transforma em filme, isto é, pode-se comparar uma mesma obra em suas versões em distintos gêneros. Ou pode-se comparar

---

<sup>11</sup> No original, “lo que busca un comparatista en un texto no es sus fuentes, sus influencias, sino su otredad”.

uma questão temática (a Segunda Guerra Mundial, a representação da infância, o mito do bom selvagem, por exemplo) transversalmente entre autores ou obras; pode-se comparar distintas épocas (a sexualidade na Idade Média e no Renascimento, a liberdade de expressão durante ou após um período de ditadura, o estilo de um mesmo autor com o passar das décadas).

Nessa empreitada, não se trata apenas de “comparar”, num sentido estrito: o termo deve ser entendido de maneira mais abrangente: “qualquer acadêmico literário não vai apenas comparar, mas reproduzir, analisar, interpretar, evocar, avaliar, generalizar, etc.<sup>12</sup>” (WELLECK, 1994). Sua metodologia é eclética, não há protocolos a serem seguidos, mas nos parece importante que o caminho percorrido seja explicitado e minimamente justificado. Em nosso contato com a bibliografia, observamos uma falta de reflexão sobre o método: da teoria passa-se à análise sem que a metodologia seja tematizada, apurada e compartilhada com o leitor.

É preciso esclarecer que não entendemos a comparação apenas como um método – não se trata simplesmente de um procedimento para responder a determinada questão de pesquisa, mas de uma perspectiva que influencia na formulação mesma das perguntas. Ela é uma premissa sobre a qual se assenta o estudo: o entendimento de que as obras estão sempre em relações de alteridade com outras e que interessa ao pesquisador não apenas seu exame profundo, mas observar de que maneira um texto está situado no mundo, que companheiros encontra, como conversa com seus contemporâneos, com seus antecedentes, como prefigura um porvir. A literatura comparada tem necessariamente uma dimensão histórica, o que não significa que todo estudo compare tempos distintos, mas que não se pode comparar em abstrato.

Assim, a comparação não chega depois para operacionalizar uma pesquisa já pensada, mas intervém na própria elaboração de perguntas distintas das que costumam surgir em outros tipos de investigação. Em nosso caso, é justamente por termos em conta um quadro histórico do cinema brasileiro e da figuração das relações de classe ao longo dos anos que a questão que nos concerne pode despontar com força peculiar e de um modo singular na atualidade. Assim como esse quadro histórico não é apenas contexto ou pano de fundo, a perspectiva comparatista não é apenas uma escolha metodológica, mas é ela que garante a própria “aparição” ou emergência do problema.

Ademais, a comparação tem uma relação parceira com a teorização. Da reflexão conjunta sobre algumas obras advém a possibilidade de depreender conceitos teóricos

---

<sup>12</sup> No original, “Any literary scholar will not only compare but reproduce, analyze, interpret, evoke, evaluate, generalize, etc”.

importantes. A perspectiva comparatista, com suas ambições mais abarcadoras, pode ser vista como laboratório de experimentação da teoria. Por outro lado, de sua prática derivam-se panoramas, compreensões globais, conceitos. A comparação, ao lidar com um certo alargamento em relação ao trabalho com um único objeto, parece facilitar a transposição de raciocínios e propiciar uma espécie de trampolim para o pensamento.

Trazendo a perspectiva comparatista especificamente para o cinema, temos pouco material de pesquisa. Entre os achados, um livro organizado por Jacques Aumont se chama exatamente “*Pour un cinéma comparé*” (1996), que no entanto não foi lançado no Brasil. A obra traz uma coleção de textos apresentados num ciclo de conferências em Paris, mas nele não se encontra um grande tratado ou explanação sobre o tema: depois de uma curta introdução do organizador, seguem-se as análises de variados autores, tais como Jean Narboni, Nicole Brenez, Jean Douchet, Antoine de Baecque, entre outros.

Aumont esclarece que o ciclo de conferências visa a tentar colocar atenção sobre uma dimensão coletiva, inter ou trans-individual do cinema, sem atacar frontalmente a política dos autores. Ele insiste que o comparatismo deve ser diferenciado da noção de fontes e influências e da ideia de mera transmissão – não se trata de procurar, mecanicamente, fontes e origens, de achar devedores e credores. Aumont (1996) nos fala, ainda, que “retomar uma linguagem é retomar seus problemas”. Há casos em que não se trata de citação – mais ou menos direta, “nem a uma retomada de princípios estéticos explícitos e claramente formuláveis, mas mais amplamente e mais profundamente a uma comunidade de problemas”, algo que nos parece particularmente interessante, já que os filmes elencados neste estudo parecem, de fato, compartilhar questões, constituindo uma certa comunidade referente às relações de classe.

Para Aumont, há um caso mais paradoxal e menos evocado de circulação e aproximação de filmes: “aquele onde a atividade crítica é que opera a relação entre as obras” (AUMONT, 1996, p. 9). A crítica pode colocar em evidência a presença subterrânea de certos problemas. Ela constitui seu objeto próprio ao reagrupar filmes a princípio díspares, ou ainda, inventar um novo objeto. A cada conjunto novo, uma pertinência original é constituída, que esclarece os filmes que lhes são semelhantes, “é o que, implicitamente, faz o programador, à imitação de um dos principais inventores de programas de projeção de filmes, Henri Langlois” (AUMONT, 1996, p. 9).

Na Revista *Cinema Comparat/ive*, periódico publicado pelo grupo de pesquisa CINEMA<sup>13</sup> da Universitat Pompeu Fabra – Barcelona, há uma entrevista feita por Álvaro Arroba com Alexander Horvath que tenta tratar da curadoria como exercício comparativo: a programação de determinados filmes numa mostra ou numa mesma sessão. Em jogo, a criação de relações impensadas quando se aproximam filmes, exibindo-se um depois de outro: da reunião de dois filmes em espaços e tempos próximos são produzidas conexões. Gonzalo de Lucas, editor da mesma revista, frisa que nossa primeira interpretação de um filme vem marcada pelo espaço e pelo contexto da programação.

Existem programadores que aplicam um sentido crítico ou se aprofundam nesse espaço com uma vontade quase ensaística: nas associações e comparações que podem nascer, com frequência de modo inesperado, entre filmes distintos, como se se fizesse uma prova em um microscópio para que algo surja ou se faça visível<sup>14</sup> (DE LUCAS, 2012, p. 7).

No âmbito da comparação entre cineastas, o pesquisador Mateus Araújo Silva desenvolve uma abordagem que nomeia de “prismática”, na qual um único artista (em seu caso, Glauber Rocha) é comparado com vários outros. Os métodos empregados a cada vez podem ser bastante diversos. Para aproximar Glauber de Jean Rouch (2009), Araújo fez um exame oblíquo que não se deteve sobre nenhum filme particular, mas invocou vários deles ao se concentrar em quatro aspectos: “a dimensão teatral de sua mise-en-scène, a oralidade como matriz de suas bandas sonoras, o discurso indireto livre ao qual os dois recorrem e o estatuto da religiosidade (do transe em particular) no cinema de cada um”. Já para comparar Glauber e Godard (2007), ele se deteve numa cena particular do filme *Vento do Leste* (1969), um plano de dois minutos em que Glauber aparece numa encruzilhada, entendido como peça-chave do encontro entre os cineastas e como “representação alegórica daquele diálogo”.

A obra de Ismail Xavier nos provê uma forte ancoragem no que diz respeito à perspectiva comparatista, embora nem sempre ela seja assim nomeada. Em entrevista a Leandro Saraiva e Raquel Imanishi, o autor fala de sua convicção nas “virtudes dos métodos comparativos. Para mim, fazer análise é comparar. São as comparações que definem o eixo do meu trabalho” (XAVIER, 2003, p. 16).

---

<sup>13</sup> Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales.

<sup>14</sup> No original, “existen programadores que aplican un sentido crítico o profundizan en ese espacio con una voluntad casi ensayística: en las asociaciones y comparaciones que pueden nacer, con frecuencia de modo inesperado, entre películas distintas, como si se hiciera una prueba en un microscopio para que surja o se haga visible algo”.

Talvez se fosse identificar aquilo que é de comum no meu trabalho, seja quando eu falo de Glauber Rocha ou do Cinema marginal, seja quando eu falo de adaptações de Nelson Rodrigues ou falo do cinema clássico americano, é a escolha de uma categoria central a partir da qual é possível montar um eixo onde diferenças e semelhanças se cristalizam e permitem tornar visível a história (XAVIER, 2003, p. 16).

Xavier aponta que o trabalho de escolha de uma categoria inclui uma dimensão fundamental de intuição crítica. O teórico defende a formação de uma *série histórica*, cuja matriz pode ser, por exemplo, um autor. A série histórica permite que se veja um dinamismo, “uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente” (XAVIER, 2003, p. 3).

A constituição de séries históricas é o procedimento de *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. Nele, Ismail Xavier analisa filmes da “fase heroica” do Cinema Novo, *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*, fazendo uma justaposição com contrapontos escolhidos, respectivamente, *O pagador de promessas* e *O cangaceiro*. Robert Stam, em sua apresentação do livro, diz que “o método comparativo de Ismail permite que o clássico e o moderno revelem seus segredos, iluminando-se mutuamente”. O próprio Ismail, ao explicar sua metodologia, pontua: “como assumo que a melhor análise é aquela que enriquece a percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos, organizei o trabalho na base do ponto-contraponto” (XAVIER, 2007, p. 14). Nesta tese, lançamos mão da conformação de uma série história que parte do Cinema Novo e chega aos dias atuais, como se verá adiante.

Dentro dessa perspectiva, é possível temer que a comparação traria o risco de se perder algo único dos filmes, sua singularidade, mas ao mesmo tempo, talvez justamente o método comparatista nos ajude a entender as especificidades de cada um. O mesmo poderia ser dito da coleção, pois ali “a ideia de originalidade e de especificidade de cada objeto é desfeita em favor do conjunto, dentro do qual o objeto retoma a sua especificidade, porém em uma outra dimensão” (ABREU, 2011, p. 228). Ao operar o raciocínio por contraste, algo próprio de cada filme se faz ver. Comparando, vemos o que ele não é e o que ele, de fato, é. A comparação proporciona parâmetros, referências: talvez se entenda melhor – ou ao menos de maneira diferente – o áspero quando se conhece o liso; o azul em face do amarelo.

Tendo como ancoradouro a coleção, é preciso pensar na montagem das séries que propiciam a visão de determinados traços que emergem quando da reunião de um subconjunto de filmes. O termo “montagem” cá aparece, até então, num sentido corriqueiro da linguagem,

mas a aproximação com algumas teorias da montagem cinematográfica demonstra pertinência para alimentar nossa concepção metodológica. A montagem, no cinema, evidencia a centralidade do movimento e do encadeamento de elementos para a produção de sentido. É conhecido o efeito Kulechov, a partir dos experimentos do teórico assim chamado: o público interpretava diferentemente o mesmo plano de um ator, com expressão neutra, de acordo com sua justaposição a outros planos: se a uma imagem de comida, atribuíam-lhe expressão de fome, se à imagem de uma criança, enxergavam em seu rosto afeto. Lev Kulechov demonstrou, assim, que o sentido de cada elemento dependia de sua posição na costura do filme. Um plano modifica a leitura do plano vizinho.

Eisenstein, cineasta e teórico russo, acreditava que a montagem é conflito, “o poder criativo do cinema, o meio através do qual as ‘células’ isoladas se tornam um conjunto cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros” (SARAIVA, 2006, p. 53). Ainda nas palavras de Eisenstein (*apud* ALBERA, 2002, p. 87):

De meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que *nasce* do choque de duas partes, uma independente da outra (...) Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros) justapostos, *explodem* em um conceito novo.

O exemplo elementar do ideograma é frutífero ao mostrar a combinação de símbolos para a formação de um terceiro: uma boca e uma criança formam a ideia de gritar, já uma boca e um pássaro a ideia de cantar. O princípio básico da contraposição de dois planos resultando num elemento diferente dos anteriores ( $A + B = C$ ) mostra que a concatenação de imagens e ideias origina um embate produtor de novos sentidos, ora intencionais, ora inesperados. Podemos transpor essa proposição para uma dimensão mais complexa da montagem de séries entre filmes, também produzindo ideias que não estavam dadas ou completas quando da observação de um filme apenas. Ao aproximar duas, três ou mais obras, novos pensamentos surgem a respeito do conjunto e talvez até mesmo reconfigurem as unidades.

Ao colocar os objetos do inventário em comparação, a constituição de algumas séries vão despontando, cabendo ao colecionador atentar para as junções que rendem algo tanto à leitura de cada filme quanto à leitura de movimentos mais abrangentes. Como na atividade do curador de arte ou do programador de cinema, é preciso trabalhar com sensibilidade aos objetos e buscar perceber o que surge nos espaços entre eles, nos intervalos e pontes, conforme se opta por determinada série. Bernd e Hilla Becher, artistas alemães, descrevem belamente uma percepção a partir da publicação de seu primeiro livro, *Esculturas anônimas*



(1972), no qual organizam fotografias que retratam prédios e estruturas industriais, seu motivo preferido.

Bernd e Hilla lembram terem percebido algo quando colocaram lado a lado a sequência de objetos. Um tipo de música. Hilla sugere que cada prédio tem um tipo de som peculiar. Colocando a sequência de fotografias juntas surge uma espécie de melodia. Segundo ela é preciso estar atento ao tom, à escala e ao ritmo para compor as séries (LANGE, 2006, p. 193 *apud* ABREU, 2011, p. 84).



As fotografias de Hilla e Bernd Becher

Tentamos conceber este trabalho de montagem de séries como uma atividade que envolve certa alquimia, o ensaio, o risco, o erro, a nova tentativa. Na comparação, algo se mantém, algo varia. Se buscamos inspiração em campos mais artísticos ou sensíveis como a música e a química, de outro lado é preciso, ao modo da matemática, ter variáveis e invariáveis. Se muitos elementos variarem, a análise torna-se confusa, inconclusiva demais. Como aponta Ismail Xavier, é preciso investir na escolha de um eixo, de uma categoria – ainda que esse gesto carregue algo de intuitivo. Por exemplo, mantém-se as relações de classe, muda-se o tempo, ou mantém-se a classe média, muda-se a maneira de filmar: uma dupla poderia ser erigida com *A Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), observando-se sua contextualização no Cinema Novo, assim como a influência do cinema direto nos filmes dessa época, e *Pacific* (2009), já mais contemporâneo, influenciado por um cenário de *reality shows*, lançando mão da apropriação de imagens amadoras. Ou *A Opinião pública* e sua saga em busca da classe média em diversos ambientes e locações de Copacabana, muitos desses ao ar livre, e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2000) e o isolamento dos moradores num único prédio de apartamentos, no mesmo bairro. Uma análise comparatista dessa última dupla poderia estender teias entre os filmes, cada um muito significativo em sua época: é como imaginar que as pessoas que antes estavam nas praias, boates e ruas de Copacabana agora,

mais envelhecidas, solitárias e num contexto de maior individualismo, se escondessem nos conjugados do Ed. Master.

*Vigias* e *Um lugar ao sol* poderiam configurar uma dupla arquitetônica complementar ao comentar as vivências espaciais na cidade. Ambos documentários focados na entrevista, o primeiro lida com porteiros e vigilantes que habitam o térreo dos edifícios; o segundo com ricos moradores de coberturas. Contratantes e contratados separados por uma vertiginosa distância – a habitação funcionando como metáfora das hierarquias e pirâmides sociais. Uma cisão se cria entre os que dormem (in)tranquilos e os que vigiam seu sono. A metodologia comparatista nos permite ver que diferenças de classe podem se situar não só internamente aos filmes, mas emergir entre eles, no seu contraste. Portanto, a comparação pode tecer uma narrativa quase ficcional ao pensar a continuidade entre os filmes, mesmo que este não seja o objetivo deles. Num gesto imaginativo ou de fabulação do crítico, um filme pode ser o fora de campo do outro, sua continuidade ou mesmo seu futuro hipotético.

No caso da presente pesquisa, a comparação não se daria por nações ou autores, mas por questões transversais – as relações de classe. Aventamos alguns agrupamentos por duplas e grupos que não apenas tornariam a análise de treze obras exequível, mas cujas aproximações revelariam as produções mutuamente. Em última instância, as combinações nos auxiliam a perceber de maneira mais perspicaz o “movimento” que estudamos, posto que nos propicia a enxergar os filmes não apenas em si mesmos, mas situando-os em suas relações e vizinhanças. Depois de ensaiar algumas montagens de séries e combinações, chegamos nas seguintes propostas comparativas, que serão desenvolvidas nos capítulos teórico-analíticos posteriormente.

Se boa parte de nossos exemplos são contemporâneos, apesar de alguns contrapontos pontuais com filmes modernos, há também a possibilidade de empreendimento da comparação com a inclusão de uma variável temporal, quando apostamos nas potências de um certo retrospecto para a análise de um objeto presente. Nesses casos, o intuito seria, como propõe Ismail Xavier, captar algo da historicidade do problema e de sua abordagem pelo cinema. Montamos uma série histórica que situa *Santiago*, *Babás* e *Doméstica* numa linha temporal que parte de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), passa por *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90) e *Peões* (2004). Essa coleção produz uma comparação histórica entre questões de classe e relações de trabalho e se bifurca, criando uma outra comparação a partir da dupla *ABC da greve* e *Em trânsito*, que permite apreender a

relação homem-máquina e suas transformações no tempo, particularmente cifrada na figura do carro – uns o produzem, outros o consomem.

*Pacific, Doméstica, Câmara escura, Vista mar e Um lugar ao sol* são filmes cujos dispositivos parecem desenhados por seus diretores como estratégias de inserção em determinados universos ou, em outros termos, se erigem a partir de *dispositivos de infiltração*. No entanto, em *Pacific e Doméstica*, tem-se uma estratégia de aproximação de um universo de intimidade protegido a que não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença de uma equipe externa). Neles, o cineasta se ausenta das filmagens, que são levadas a cabo pelos próprios atores sociais.

Já nos três últimos, configura-se um plano de inserção e entrada sorrateira que tem na própria invasão seu objetivo, como se satisfeito por ultrapassar o território inimigo. Ainda que haja também curiosidade, vontade de observação e de conhecimento, a intenção aqui é algo bélica. Para *Câmara escura, Vista Mar e Um lugar ao sol*, seria possível fazer uma leitura de seus dispositivos aproximando-os de certa inspiração no gesto terrorista. Apesar das diferenças, os filmes podem ser analisados a partir de algumas similaridades: a relação com um outro inimigo a partir da mentira, o anonimato ou a falsa identidade dos cineastas, as estratégias de embuste, a quebra de convencionais limites éticos, a instauração de um clima de medo e instabilidade.

*Santiago e Babás* podem ser aproximados pelo fato de que são ambos documentários em que os papéis de diretor e sujeito filmado se confundem com os de (ex)patrão e (ex)empregado. A uma relação social de poder se sobrepõe uma relação cinematográfica de poder – com suas respectivas possibilidades de resistência, certamente. Os cineastas filmam seus empregados domésticos, movidos por sentimentos de culpa e tentativas de reparação. Ambos filmes de caráter ensaístico, soam imbuídos do desejo da compensação de uma invisibilidade ou negligência, fazendo um *mea culpa* declarado, com narração *off* em primeira pessoa.

*Trabalhar Cansa, O som ao redor, Eles voltam, Casa grande e Que horas ela volta?*, todos ficcionais, tratam das relações de classe em grandes metrópoles brasileiras, observando especialmente padrões e empregados e relações de vizinhança. Erigem-se a partir da figura de um “invasor” – um personagem de uma classe que adentra o território de outra gerando instabilidade, em alguns casos promovendo um deslocamento de perspectiva e a desnaturalização de costumes e de modos de vida. Os dois primeiros, ao ressaltarem o pavor da alteridade (sobretudo o mal estar gerado pela presença do *outro de classe* dentro de casa) e

o temor de uma insurgência dos mais pobres, aproximam-se do gênero do horror, pontuados com imagens aterrorizantes, pesadelos ou criaturas fantásticas.

Já a partir desses breves parágrafos situando a montagem de nossas séries, vê-se que alguns elementos da linguagem cinematográfica serão recorrentes. Não faremos divisões categóricas nem lançaremos mão de operadores definidos de antemão nas análises, mas desde já sabemos que terão grande incidência a observação dos dispositivos, da *mise-en-scène*, da relação entre os sujeitos que filmam e os filmados e da montagem, oscilando em importância de acordo com a constelação analisada. Os operadores serão apresentados e tematizados conforme o interesse para cada coleção.

Portanto, não se verão sempre os mesmos operadores ao longo dos diferentes capítulos, nem mesmo construções textuais semelhantes para cada um deles. Eles variam também em tamanho. A comunidade de problemas se reparte em questões distintas conforme a coleção em vista – em algumas, o eixo paradigmático é a constituição de determinada estratégia de filmagem; em outra podem ser questões temáticas ou ainda estilísticas.

São específicos os movimentos de análise que configuram cada capítulo, mas amparados por um conjunto de questões que se apresentam como guia de reflexões maiores: as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Ao trabalhar mais de perto com os filmes inventariados a partir desse pensamento relacional, as coleções se transformam em constelações. A metáfora, também usada por Benjamin<sup>15</sup> (1984), ajuda-nos a pensar os conjuntos em termos de imagem. Benjamin opõe as constelações a um pensamento que visa à concatenação e à progressão linear; elas se dão na forma de uma rede. Apropriamo-nos do termo constelação também conforme a astronomia, para pensar na coleção espacializada, formando desenhos e diagramas entre as obras. À maneira do observador de estrelas, cabe ao colecionador contemplar elementos que se destacam e ver que ligações poderiam ser estabelecidas entre os pontos. A leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas: “as constelações não são formações naturais, mas ‘imagens culturais’, diferentes segundo as épocas, que eram projetadas sobre a disposição das estrelas em relativa proximidade” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 39). Começaremos com a série histórica que se constela na forma de uma bifurcação, estendendo do passado caminhos distintos no presente.

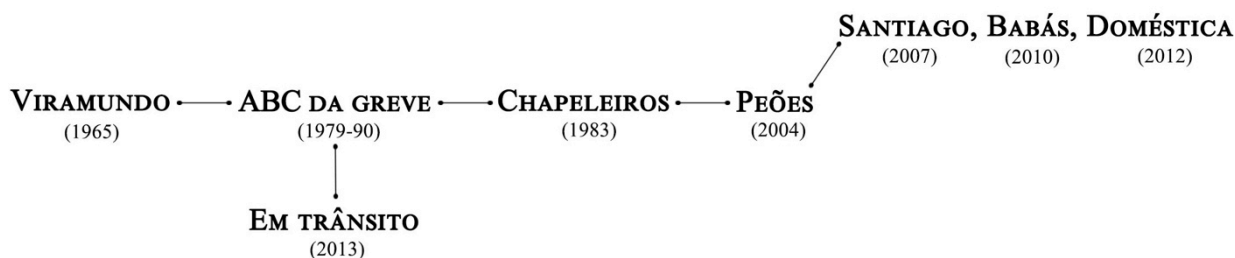
---

<sup>15</sup> Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin diz: “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p. 56).

## [Capítulo 2]

### De peões a domésticas

Uma série histórica



Apostando nas potências de um retrospecto, montamos uma *série histórica* que nos auxilia na compreensão do lugar de alguns filmes contemporâneos em sua lida com a problemática das relações de classe no Brasil. Ao modo de uma constelação de estrelas, se os colocamos na *mesa de operações* é possível ver, de maneira literal, a formação de um desenho a partir do encadeamento das obras. Também como nas constelações, é certo que a linha que une os astros não é natural, mas traçada pelo estudioso. Nesta série, há uma bifurcação: a coleção se divide em dois caminhos distintos.

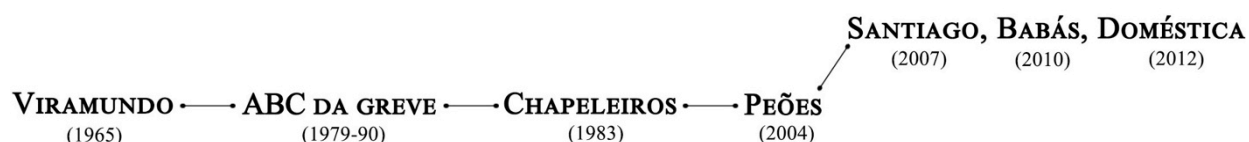
Foram os próprios filmes que convocaram um recuo histórico para sua compreensão, pois pareciam combinar tendências do cinema do passado e do presente de maneira singular. Em *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Santiago* (2007) e *Babás* (2010), via-se uma mescla entre, por um lado, a recuperação da tradição do documentário moderno brasileiro e seu interesse pelas relações entre as classes sociais, um viés politicamente crítico, a tentativa de debate de questões macro-históricas; de outro, o foco nas individualidades, as inflexões subjetivas, a influência dos filmes-diário, a hipertrofia do eu, tão características do documentário contemporâneo. Temos, portanto, filmes em que se produz algo a princípio paradoxal, uma espécie de “subjetividade de classe” ou “singularidade de classe” (FELDMAN, 2013), uma conciliação entre perspectivas micro e macro, entre o individual e o coletivo.

Em *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013), via-se o renascer da figura do operário, tão cara ao cinema de outros tempos – nos filmes que documentavam migrações, greves ou denunciavam as más condições de trabalho, produções às voltas com sindicatos, grupos, coletividades –, mas em chave completamente distinta, agora num filme de caráter mais

errante, silencioso, individualizado. A partir da figura do carro (e seus motivos associados: o pátio da fábrica repleto visto em tomada aérea, as carcaças na linha de produção) recorrentes em *Em trânsito*, fomos remetidos aos filmes do passado, pertencentes a diferentes períodos históricos, frequentemente contextos nos quais a figura do operário assumiu de fato um protagonismo social e político hoje remoto.

Assim, para entender o percurso do documentário brasileiro nas últimas décadas e observar as transformações nas relações de classe de uma maneira mais concreta e materializada, foi montada uma série começando com *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), passando por *ABC da greve* (Leo Hirszman, 1979/90), *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), para enfim chegar aos filmes contemporâneos – *Doméstica*, *Babás*, *Santiago*, de um lado, e *Em trânsito*, de outro. O objetivo da série não é analisar detidamente cada um, senão ressaltar alguns pontos de destaque, auferir algumas variações e fincar alguns marcos.

## 2.1 De peões a domésticas



Partimos de *Viramundo*, filme do Cinema Novo, quando a produção cinematográfica brasileira foi analisada a partir da chave do “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003), em que eram recorrentes uma visão ideológica da sociedade, o esmagamento das singularidades pela perspectiva de totalização, pessoas como matéria-prima da construção de tipos. Mostrou-se significativa, nesse período, a ênfase nas generalizações e nas compreensões globais. *Viramundo* nos ajuda a entender a formação do operariado urbano com a afluência das migrações do Nordeste, de pessoas que enfrentavam as dificuldades do trabalho no campo e buscavam melhores condições de sustento na cidade grande. A narração diz: “*Diariamente chega a São Paulo, a maior cidade industrial do Brasil, o denominado trem do norte. Ele traz algumas centenas de migrantes que vêm em busca de trabalho. São assalariados agrícolas, parceiros, meeiros, arrendatários e pequenos proprietários que procedem do Nordeste. De 1952 a 1962 migraram para São Paulo 1.290.000 nordestinos*”. Mais tarde, profere “*Em média, 70% deles se dirige para o interior e constituem a mão de obra de uma agricultura de*

*mercado. O restante localiza-se na indústria e se concentra na construção civil*". Nas imagens, vemos os recém-chegados em formação de *fila*, andando aos bandos, seja na estação ou já no espaço da cidade. Alguns deles dirigem o olhar à câmera, fitando-a com desconfiança, talvez estranhando o objeto que os enquadra.

Trata-se de um documentário expositivo, com uma narração imponente, grave, masculina, que profere diagnósticos sociais, informa-nos com dados estatísticos, números (quantidade de imigrantes que chegam por dia, valor dos salários, preço de alimentos), em que o cineasta não se coloca pessoalmente. Gravada em estúdio, é uma voz homogênea, de corpo sempre ausente; nunca fala de si, mas dos outros. “É a *voz do saber*, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p. 17). Ainda segundo Bernardet, a relação que se estabelece entre locutor e entrevistados é a de *amostragem* que exemplifica e atesta a realidade da qual se fala.

A exterioridade do locutor é justificada pela postura sociológica: os migrantes são *objeto* da fala, enquanto o locutor é o *sujeito* detentor do saber. O saber, aliás, se fundamenta nessa exterioridade – o saber de dentro (do migrante) é tido como individual, fragmentado, não tendo o mesmo valor e o poder de generalização de uma visão externa, distanciada.

No filme de Sarno, não conhecemos os retirantes para além desta sua condição: o documentário exclui tudo aquilo que não cabe neste tema, a subjetividade dos personagens, suas visões de mundo, sua biografia pessoal e familiar, suas idiossincrasias: “para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles” (BERNARDET, 2003, p. 19). Ocorre, por assim dizer, uma “limpeza do real”. O cineasta organiza o filme em torno de dois personagens antagônicos, alternados em montagem paralela: um operário qualificado, bem-sucedido e de vida confortável, e um operário não-qualificado, que vive na instabilidade de trabalhos esparsos.

Assim, as pessoas – anônimas – dos operários servem de matéria-prima para a construção dos tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase. O *tipo sociológico*, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático* (BERNARDET, 2003, p. 24).

Além dos operários, Geraldo Sarno entrevista um empresário em seu escritório, a quem chama de “senhor empresário” – sendo que não se endereça aos demais como “senhor

migrante” ou “senhor operário”. Este personagem não fala de si ou de sua experiência, mas dos trabalhadores e do funcionamento do sistema; atua como uma espécie de *locutor auxiliar* (BERNARDET, 2003). Assim, o filme apresenta a fala dos operários mas também de um chefe; ainda que não se veja uma relação direta entre eles. É importante notar que, apesar da construção de tipos e do acionamento de um mecanismo “particular-geral”, o filme é um dos pioneiros no uso do som direto no Brasil, incorpora as vozes dos migrantes na estação e os observa atentamente. O sociológico do modelo nem sempre se refere à afinidade com uma metodologia específica da sociologia, mas ao interesse do filme pela dinâmica social mais ampla e a construção retórica via tipos.

Em *Viramundo*, vemos uma heterogeneidade de materiais: partindo da canção *Viramundo*, de Gilberto Gil, e do quadro *Os Retirantes* (1944), de Cândido Portinari, passamos a planos de observação da chegada do trem, entrevistas com diversos migrantes (que não são nomeados), a comparação entre dois personagens típicos, a explicação do padrão, imagens de operários em trabalho pesado dentro da indústria e, mais tarde, o que o filme considera a saída para as más condições e o desemprego pela alienação religiosa – uma série de imagens de multidões em missas, cultos, eventos, possessões, transes. Ainda que mostre que alguns camponeses, que não tiveram sorte em São Paulo, regressaram aos seus estados de origem, o fim marca a chegada de um novo trem, com novos migrantes, enfatizando a repetição desse processo e a direção dominante desse movimento. O filme, assim, desenha o percurso do rural ao urbano, do camponês ao operário da fábrica e da construção.

O quadro de Portinari é composto por um conjunto de migrantes magros e maltrapilhos, carregando trouxas de roupa, posicionados de frente para o observador: imagem que ecoa nos planos de Geraldo Sarno, posicionando seus personagens recém-chegados à cidade, com malas e bagagem, frontalmente à câmera. O olhar que interpela o espectador está presente ao longo do filme, ora em momentos posados como estes, ora de maneira acidental, quando o cinegrafista busca registrar alguma cena cotidiana e os figurantes observam a câmera, possivelmente como objeto intruso. A pintura de Portinari funciona não só pela semelhança de conteúdo, mas como símbolo cultural reconhecível pelo espectador com quem se deseja dialogar, diz Bernardet (2003). Seria ela uma manifestação erudita que não faz parte do universo cultural dos retratados. Somando-se a isso as cartelas iniciais com a explicitação da colaboração de sociólogos renomados da USP, temos aí as perspectivas da ciência e da arte avalizando e comentando o tema.





*Viramundo e Os retirantes* (Portinari, 1944)

Já focado no operariado urbano está *ABC da greve*, centrado nas grandes greves de 1979 realizadas pelos operários metalúrgicos do ABC paulista. Difícil associar *ABC da greve* plenamente a um tempo, posto que foi filmado em 1979, no calor do momento, mas finalizado apenas em 90. É, portanto, um filme de temporalidade híbrida. Poderia ser visto como integrante do chamado “novo documentarismo militante”, uma tendência que questionou o modelo do Cinema Novo e sua imposição de uma análise ideológica preconcebida por parte do intelectual de esquerda – muitas vezes sobre uma realidade que pouco havia experimentado. *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz, Sérgio Segall, 1979) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982) são exemplos de projetos que buscavam uma relação mais horizontal com os operários, tratando de incluí-los no processo criativo, ao passo que tentavam um recuo do cineasta e de seu lugar de saber.

Leon Hirszman vinha de um contexto ligado ao “modelo sociológico”, com seu *Maioria absoluta* (1964), contemporâneo de *Viramundo*. Nos anos 1960 e 70, afastou-se desse modo de fazer, produzindo filmes que se relacionavam com os sujeitos filmados numa chave mais observacional (CARDENUTO, 2014). *ABC da greve* se aparta do modelo mais duro tal como descreve Bernardet, revê o lugar da voz do saber, mas não chega à permeabilidade e à tentativa de neutralização do cineasta oriundas das propostas de Gervitz, Segall e Tapajós. Hirszman não abre mão da centralidade do papel do documentarista em tecer interpretações e organizar o material proveniente dos registros filmicos, mas aqui o faz de maneira menos determinista, elaborando leituras menos totalizantes.

Em *ABC da greve*, Hirszman não tenta conscientizar o povo de sua alienação, porque o povo já é mais do que consciente. Não há relação de superioridade intelectual ou de autoridade do cineasta em relação aos sujeitos filmados. Não se transmitem informações aos operários como se eles fossem carentes de um saber sobre sua própria condição – pelo

contrário, busca-se o operário para conhecer essa condição a partir dele mesmo. Como percebe Bernardet, sua preocupação não é a de tecer uma análise sociológica ou política do fenômeno da greve, mas de se inserir na ação (BERNARDET, 2003, p. 186). Aqui há um esforço por acompanhar a greve em seu transcorrer, postura que, por si, dificulta os enunciados sintéticos de filmes como *Maioria Absoluta*. Embora também haja uma narração grave, masculina, esta é menos impostada e solene que a de *Viramundo* – a voz do poeta Ferreira Gullar, militante do PCB, intervém para nos apresentar o encadeamento dos acontecimentos, informar-nos as datas, a quantidade de metalúrgicos em determinados eventos (150 mil, por exemplo) e tecer alguns comentários que não chegam a guiar por completo nossa interpretação dos fatos, muito menos elaborar diagnósticos sociais fechados.

*ABC da greve* acompanha as paralisações dos operários da região paulista entre março e maio de 1979, mostrando a movimentação dos trabalhadores, as assembleias, os discursos, as reuniões, mas este não é seu único foco. Em entrevista a Alex Viany, Hirszman comenta os múltiplos objetos do filme:

É um longa-metragem que mostra criticamente três rios simultâneos: o rio do movimento dos trabalhadores – das condições sociais dos trabalhadores do ABC. (...) O segundo rio é o dos empresários, os possuidores daquelas máquinas, dos bens e capital, dominante, ali. E o terceiro rio era o Regime, o Estado, aquilo e vinha como ordem: Figueiredo, Murilo Macedo, as pressões oficiais, as intervenções etc (HIRSZMAN, 1999, P. 307).

Embora seu núcleo de interesse seja o operariado, o diretor se volta também para os capitalistas e para o Estado – é fundamental lembrar que toda a greve ocorre ainda durante a ditadura militar. Em determinado momento (40'), um senhor de colete de terno e gravata se aproxima de Hirszman e o repreende por filmar as fachadas dos edifícios e indústrias – estamos no espaço público, retruca o diretor, em uma de suas poucas aparições em cena. O cineasta se aproveita da espontaneidade do momento e puxa conversa, questiona o que ele faz na empresa: “*eu trabalho com relações industriais*”.

- *O senhor queria dar uma entrevista para a gente?*
- *Não tenho nada a declarar.*
- *Então não sei porque o senhor veio...*

Hirszman pergunta ao homem se poderiam conseguir uma autorização para filmar o interior da fábrica: “absolutamente”, responde. A presença dessa figura é enigmática no filme – não intervém, recusa-se a dar entrevista, mas ao mesmo tempo não sai da frente da câmera.

- *Se o senhor quiser falar para a gente como sentiu a greve...*
- *Não me compete fazer esse tipo de declaração.*

Este personagem assemelha-se a um funcionário de estrato mais alto do que os operários, porém de pouca autonomia e decisão dentro da empresa. No entanto, “toma as dores” da indústria e atua como seu porta-voz, expressando forças autoritárias; como intermediário, talvez funcione também como um representante das classes médias do período, nesse entrelugar entre o explorado e o poder, mas muitas vezes identificado com a classe patronal, adotando uma postura de fiscal da classe trabalhadora e guardião da propriedade privada.

Pouco depois, Hirszman entrevista um dono de uma fábrica de médio porte (42'). O chefe, em meio a ruídos e com o galpão ao fundo, começa por dizer que há total abertura para diálogo com os operários, ao contrário do que ocorreria em países comunistas, e de repente seu discurso se desdobra para a pura expressão do autoritarismo, a defesa da ditadura e a falta de confiança no popular: “*eu creio que o nosso povo ainda não está preparado para uma abertura total. Eu acho que o povo brasileiro ainda teria que amadurecer mais um pouquinho para entender melhor o que é democracia*”.

Mais tarde, finda a trégua da greve, acompanhamos uma reunião de empresários de várias entidades (ANFAVEA, FIESP<sup>16</sup>) realizando negociações e acordos. Todos estão vestidos formalmente, ora sentados em longas mesas, ora de pé apertando as mãos e sorrindo. Em meio às cenas de uma suposta cordialidade, a atenta câmera do cinegrafista capta o momento em que um deles rabisca uma metralhadora em um papel, símbolo da violência camuflada e das tensões ali reprimidas. Já os políticos aparecem no documentário sobretudo através da crítica das imagens televisivas, a serem comentadas mais adiante.

*ABC da greve* contempla algumas vozes da classe patronal e dos governantes, em depoimentos ora controversos, ora cínicos, ora francamente conservadores. Dá a ver as três partes do impasse, mas separadamente. Os três “rios” (operários, empresariado, regime) dos quais fala o diretor, afinal, não se cruzam na *mise-en-scène*. Não se vê copresença entre capitalistas e classe trabalhadora, talvez um traço sintomático das relações fabris. O máximo de relação direta que vemos se dá no confronto dos trabalhadores com a polícia, braço de controle da classe patronal (quem sabe até a televisão e a mídia de massa possam ser vistas

---

<sup>16</sup> Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores e Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.

dessa maneira). Assim, pouco se vê de *relação de classe*, propriamente, em cena; a interação fica por conta da montagem.

A partir do artifício da montagem dialética é que Hirszman, comunista e “discípulo” de Sergei Eisenstein, articula as diferentes classes e estratos sociais, fazendo-os dialogar ou discordar. No mais das vezes, atua contestando as falas patronais ou ditatoriais, articulando um contradiscurso imagético que desmente algo recém-dito. Por exemplo, opõe os planos aéreos das fábricas ou dos automóveis dispostos nas garagens, imagens recorrentes no discurso de propaganda oficial que comemora a grande modernização brasileira (encontrados nos filmes de Jean Manzon, por exemplo), às imagens de opressão e violência no interior da fábrica. “Inexistentes no cinema ‘oficial’, a exploração enfrentada diariamente pelos operários – ‘o inferno dos metalúrgicos’ – provoca uma fissura nas imagens conservadoras” (CARDENUTO, 2014, p. 212-213).

Hirszman filma o interior da fábrica: as imagens, potentes, têm algo de pesadelo (como percebe Bernardet, 2003), são mesmo portais do inferno: escuras, com operários suados, sujados de fuligem, em meio a enormes labaredas e faíscas, exercendo movimentos rápidos em grandes engrenagens ou peças de carro. As condições se revelam altamente insalubres – e com isso o filme ajuda a legitimar a greve, posicionando-se a favor dos trabalhadores.

Em alguns momentos, vemos também o interior da casa de alguns personagens – que no entanto, nunca são nomeados, identificados ou individualizados pelo filme. Na narração, emergem expressões como “a massa de trabalhadores”. Para além de Lula, figura personalizada, em ascensão como líder sindical, o que o filme registra é uma coletividade, um conjunto de operários unidos em estado de insurgência, protestando juntos por melhores condições de trabalho. Os planos de *ABC* são preenchidos por multidões, e mesmo nos enquadramentos fechados, vemos múltiplas faces. Planos panorâmicos, *travellings*, tomadas aéreas buscam dar conta de apreender a quantidade de pessoas nas assembleias, reuniões, missas (os planos às vezes rimam com a visão dos agrupamentos de carros nos pátios e dos casebres nas favelas). As entrevistas são realizadas em meio a acontecimentos; pergunta-se a um, os demais circulam ao fundo e lançam olhares para a câmera.



Planos aéreos de *ABC da greve*: pessoas, casebres e carros

Assim como em *Viramundo*, observamos uma disposição de corpos que se repete no filme: a fila. Há fila de operários para buscar mantimentos no sindicato, fila de agentes policiais na contenção às manifestações, fila de operários na fábrica. Um longo *travelling* (que dura mais de um minuto – 37’05 a 38’15), com a câmera posicionada no interior de um carro, percorre toda uma fila de desempregados na porta da fábrica, um plano cuja duração gera desconforto pela quantidade interminável de gente nessa condição. A fila, ao mesmo tempo que revela uma quantidade de pessoas, diz também de uma tentativa de organização. No entanto, talvez remeta a uma concepção patronal ou a uma ordem policial, tendo em mente que a organização dos operários, quando parte deles próprios ou de suas lideranças, tende a ser circular ou difusa nas assembleias e grupos. Diz um policial tentando dissolver um agrupamento na porta da fábrica: “*Quem não quer trabalhar, vamos dispersar, não pode ficar esse amontoado de gente aqui*” (grifo nosso).

A imagem final de *ABC* é o rosto de um operário em ação: o local é escuro, sua face está suja, coberta de fuligem. Durante quase um minuto (1°22’22 a 1°23’11), observamos esse metalúrgico, cujo olhar às vezes encontra o nosso. Segundo Reinaldo Cardenuto, esse olhar “parece sugerir a presença de uma revolta que ganhou força durante as paralisações e se mantém como indício de uma luta operária a prosseguir no futuro, (...) a perspectiva de que os trabalhadores continuam em estado de alerta, prontos para reafirmar as suas contestações” (CARDENUTO, 2014, p. 263). Temos assim a sensação de um final em aberto que, se por um

lado pode significar a continuidade da força dos operários, também sinaliza a permanência das más condições em que se encontram.

Depois de anos inacabado, Adrian Cooper, diretor de fotografia, finalizou a montagem de *ABC da greve* em 1990, retomando o projeto após a morte de Hirszman em 1987, a pedido de Carlos Augusto Calil, da Embrafilme. O tempo mudou a perspectiva do filme: não era mais uma obra lançada no calor do momento, mas dez anos depois, com distanciamento para reflexão. Cooper conta que, junto a Calil, optaram por reduzir o “didatismo” do filme: “Depois de todos esses anos e da reflexão sobre o papel do narrador no cinema, com uma maior confiança nas imagens, decidimos tirar parte da narração”<sup>17</sup>.

Cooper, inglês radicado no Brasil, fotógrafo não só de *ABC* como de vários outros filmes brasileiros, tem sua primeira experiência na direção com *Chapeleiros* (1983), filme de 25 minutos. Como o nome já indica, o curta é focado numa categoria profissional, num tipo específico de operário industrial: aqueles que produzem chapéus – objeto, aliás, quase em desuso então. A fábrica é antiga, suas características industriais são arcaicas, remontando ao início do século XX, praticamente intocadas até a data das filmagens. “Há esse primeiro choque: a sobrevivência de antigos processos industriais, não condizentes com a realidade trabalhista da época” (BUITONI, 2008, p. 97).

Ao contrário do que ocorre em *ABC*, não estamos às voltas com um acontecimento extraordinário como a greve. O filme é rotineiro, repetitivo, geométrico, dando a ver a vivência cotidiana da fábrica. Apesar de seguir uma sequência de etapas envolvidas no trabalho industrial, mostrando blocos de ações distintas, estas são montadas fora de ordem cronológica (descanso, saída da fábrica, produção, entrada). Longos planos nos permitem observar os movimentos dos chapeleiros e sua relação com o espaço fabril. O filme desenvolve uma atenção minuciosa e duradoura aos corpos, parcialmente nus, colocando em evidência seus gestos, músculos, suor, fuligem, movimentos, pele.

Não há narração nem entrevistas, apenas tomadas observacionais dos operários no trabalho em atividades rápidas e pesadas. O filme ecoa a última imagem de *ABC da greve*, a do operário sujo filmado em seu trabalho seguidamente até o limite do constrangimento. Mas ao contrário do tão oralizado *ABC*, em *Chapeleiros* o único texto que aparece no filme sequer

---

<sup>17</sup> COOPER, Adrian. “Fazendo a greve junto”, São Paulo, em dezembro de 1990, *ABC da Greve* [segue à entrevista de Leon, “O espião de Deus”], p. 23. Citado em SILVA, Maria Carolina Granato. O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991). Tese de Doutorado (História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

é ouvido: trata-se do registro de um quadro de “regulamento interno da fábrica” (17’56), com tipografia antiquada e ortografia em um português arcaico (“2 - Não deve abandonar o seu lugar enquanto não dê o signal de sahida, continuando sempre a trabalhar”), demonstrando que as regras que regem aquele local não foram alteradas em décadas, à parte de conquistas posteriores e da luta sindical.

Silêncio humano, ruído alto e ritmado das máquinas, muito vapor e suor. Uma relação simbiótica com a máquina: nela trabalham, sobre ela descansam no intervalo, com seu calor esquentam a marmita. As imagens escuras do trabalho pesado contrastam com a observação de uma maior leveza dos operários saindo da fábrica – aqui ecoa *A saída dos operários da fábrica* (irmãos Lumière, 1895), o primeiro do cinema. Parte significativa do filme é ocupada com essa ação: primeiro, em uma sucessão de planos, vemos a saída dos operários pelo portão da fábrica (4’30 a 5’). Mais tarde, numa das sequências finais e mais longas do filme (um plano sequência de 5 minutos: de 18’30 a 23’37), vemos sua entrada, em uma ação que parece ser “bater o cartão”, registrando seu ingresso. São muitos funcionários, de variadas aparências, estaturas, raças, pesos, idades. Essa movimentação não deixa de ser uma fila, uma organização em linha de uma quantidade de trabalhadores que passam pela câmera.



Em *Chapeleiros*, operário esquentava marmita na máquina. Deitam sobre elas no horário de descanso

Se no interior da fábrica as imagens eram pesadas, sombrias e aflitivas, nesse momento vemos mais cores nas vestimentas, sorrisos, conversas, uma certa descontração. Nesse fluxo, vemos também muito mais mulheres (se não a maioria dos trabalhadores, certamente metade deles), que não foram mostradas em atividade no trabalho. Isto é, no momento de filmar o trabalho propriamente dito, o esforço físico, a labuta, o filme privilegia a observação dos homens. Assim como em *Viramundo* e *ABC da greve*, as mulheres têm pouquíssimos momentos de aparição e de fala. Apesar de trabalharem tanto quanto, seu papel nessas obras costuma ser o de coadjuvante ou mesmo figurante, diante do protagonismo

masculino<sup>18</sup>.

Enquanto os chapeleiros e chapeleiras batem ponto e passam pela câmera, um personagem se mantém: uma espécie de porteiro ou vigia. Este senhor fica sentado no corredor pelo qual todos passam, observando ora os trabalhadores, ora a câmera. Por toda a duração do filme, aliás, flagram-se olhadelas para a câmera, mas nos momentos de saída e entrada da fábrica isso se intensifica. Parece que os trabalhadores não foram avisados da filmagem e percebem a câmera com surpresa, um pouco intrigados, sem saber se devem continuar andando, agir naturalmente ou ignorá-la. A maioria lhe lança uma olhadela e desvia os olhos, outros acenam com um pequeno sorriso, como se estivessem cumprimentando o cinegrafista. De todo modo, é nítido que quase todos os passantes se aturdem por um momento ao observá-la.

De um filme bastante guiado pela narração em *off* a outro que a usa com mais comedimento, chegamos a uma terceira obra com ausência completa da chamada *voz do saber*. *Chapeleiros* apresenta uma diversidade de elementos, mas não os costura para o espectador. Se antes estávamos mais no terreno dos documentários expositivos, aqui vemos um filme ao mesmo tempo observativo e poético; seu tom observacional é possivelmente influência tardia do cinema direto, tendência cinematográfica em que a interpretação do espectador brota de sua relação mais direta (menos mediada ou conduzida) com a imagem. Seu tom poético vem de uma aposta na percepção das texturas, da plasticidade, da materialidade, do ritmo dos operários no trabalho, evitando qualquer ancoragem em algum discurso informativo ou ideológico que pudesse se apresentar de maneira mais verbal.

*Chapeleiros* promove uma abertura de interpretações radicalmente diferente do que ocorria no modelo sociológico. É interessante perceber a mudança de tom, em relação às obras anteriores, no trecho de *Cineastas e imagens do povo* em que Bernardet comenta o filme. O teórico se esbalda com a multiplicidade de caminhos inscritos nas imagens, interpreta, fabula, poetiza, fala em primeira pessoa, oscila entre duas análises completamente opostas: não sabe se o filme representa a ideia de tortura ou de dança, de escravidão do homem pelas máquinas que precisa alimentar sem cessar ou de um baile de gestos com alguma ludicidade. Tendo seu aparato analítico posto em xeque, o autor quase entra em curto-circuito. É curioso e instigante, para a leitora habitual de Bernardet, sentir seus simultâneos

---

<sup>18</sup> Destacamos como exceção, nessa grande leva sobre filmes de greve e sobre operários, *Trabalhadoras metalúrgicas* (Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978), focado em personagens femininas. Feito por ocasião do I Congresso da Mulher Metalúrgica do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, que se reuniu para reivindicar direitos para a mulher trabalhadora, como melhores condições de trabalho, salários iguais aos dos homens e creches e escolas para seus filhos.



desestabilização e entusiasmo ao lidar com um objeto tão inesperado e diferente dentro do contexto do cinema operário. E esse é um forte motivo para a inclusão de *Chapeleiros* nesta série histórica: é um filme curto, pouco conhecido, mas que, dentro dessa temática, traz uma abordagem estética singular. Não deixa de ser um pequeno marco.

Não tenho dúvida de que *Chapeleiros* expressa um momento ideológico crucial, uma crise ideológica na filmografia brasileira sobre o tema do operário, na recusa de aceitar qualquer forma de interpretação convencionalizada. E a partir daí: aceitar qualquer interpretação aceita sobre qualquer assunto. É evidente que ficamos desamparados, só nos seguram a beleza, a sedução, a investigação do filme. E, se está tão presente nesse texto o uso da primeira pessoa do singular, é porque essa ausência de referência a um sistema de valor explícito me/nos deixa a só(s) com o filme (BERNARDET, 2003, p. 280).

Adrian Cooper busca oferecer uma imersão sensorial e plástica naquele universo fabril, mas sem com isso abandonar preocupações políticas, tendo em vista que as imagens comunicam a rigidez, a insalubridade, a aspereza, a sobrecarga da rotina dos operários. Não se trata de uma abertura total para interpretações – como às vezes leva a crer Bernardet –, pois certamente há ali uma inclinação pelo lado dos operários, uma empatia, uma tentativa de revelar uma rotina de opressão e degradação. As imagens da fábrica de chapéus, assim como as metalúrgicas, por mais que sejam dotadas de um sentido estético interessante e atraente, assemelham-se a uma visão do inferno na Terra.

Nossa próxima parada é *Peões* (Eduardo Coutinho), 2004. Às vésperas da eleição de Lula para presidente da república (no segundo turno do pleito de 2002, depois de três derrotas nas eleições de 1989, 1994 e 1998), Eduardo Coutinho mobiliza uma busca em torno dos operários anônimos que militaram nas grandes greves do fim dos anos 70 no ABC paulista. A partir de fotos e filmes da época, os personagens se reconhecem e se indicam uns aos outros. Nas entrevistas, Coutinho pergunta sobre o passado de sindicalismo, o significado de suas lembranças, mas também sobre o presente, a situação atual de cada um, suas atividades, seus afetos. A maioria deles já não trabalha como peão: ou se aposentaram ou mudaram de ramo devido às dificuldades do ofício. Em uma sociedade pós-industrial, de produção altamente automatizada (sobretudo no campo da indústria automobilística, caso dos metalúrgicos do ABC), o número de empregos na área caiu drasticamente – como na chegada de uma tão alardeada distopia futurista, grande parte da mão de obra foi mesmo substituída por robôs.

Assim, a fala dos ex-operários acaba por revelar a dispersão, a desmobilização e certa melancolia dos tempos atuais, em oposição a um tempo de união, preocupações coletivas e

efervescência que se veem nas imagens de arquivo daquele movimento. *Peões* cria um dispositivo para internalizar um processo histórico; elabora a passagem, que é ao mesmo tempo social e cinematográfica, entre tempos,

entre a experiência de participação em um movimento coletivo e a solidão em casa; entre o corpo agindo na rua e na massa e o fechamento na casa; entre o corpo-a-corpo com Lula (no palanque ou no sindicato) e o imaginário sobre o ex-líder sindical, hoje político de partido; entre o tempo de trabalhar e lutar, enfim, e o “tempo de lembrar” (MESQUITA, 2016, p. 61).

O filme de Coutinho produz, no interior da montagem, um contraste entre os planos gerais de multidões reunidas em assembleias na Vila Euclides e os primeiros planos individuais (com ocasional presença de um cônjuge ou um filho) captados no interior das casas dos ex-grevistas, já mais envelhecidos, no presente. Temos, portanto, a individualização dos personagens, filmados em sua própria residência, a indagação por sua trajetória pessoal, por seu passado, por seu presente, por suas opiniões, desejos, sentimentos. Nesse painel composto pelo diretor, 35 entrevistados testemunham.

Como boa parte da obra de Coutinho, *Peões* é ancorado na entrevista como forma dramática predominante, baseado no encontro e no testemunho. É um filme que se volta para o imaginário do operário: não se filma o trabalho. O trabalho em si está nas questões, no discurso, na memória, mas não nas imagens. Não pertence ao presente, afinal. Os corpos estão em repouso, em enquadramentos quase sempre focados no rosto, que fita a câmera e olha diretamente para o cineasta, interpelado por ele – tão diferente dos planos médios e gerais de *Viramundo*, *ABC* e *Chapeleiros*, cujos olhares se dão de esguelha ou movidos pelo estranhamento. Coutinho se mostra no filme, apresenta seu projeto aos ex-operários reunidos, faz perguntas audíveis, interage. Chegamos, portanto, ao documentário reflexivo – não apenas por pensar sua própria forma e expor seu processo, como por seu caráter metalinguístico ao dialogar com o cinema brasileiro (as imagens de *ABC da greve*, *Greve!* e *de Linha de montagem* são fontes de pesquisa para a busca dos personagens, material de arquivo exposto intra e extra diegeticamente).

Dos entrevistados, nem todos foram propriamente peões: havia também cantineiras, serventes; alguns se aposentaram, outros se tornaram taxistas, domésticas, abriram pequenos negócios. Poucos seguem operários: apenas Geraldo, que vive de contratos temporários e incertos, e a dupla formada por Antônio e seu filho George (as entrevistas não deixam claro se Antônio ainda atua, mas George nos ajuda a relatar o estado atual dos peões – menciona um robô, a permanência da insalubridade e as novas exigências de estudo técnico e superior para

que os peões mantenham seu emprego). Tudo isso indica a própria maleabilidade da categoria para Coutinho, que não a entende num sentido estrito, e se mostra mais interessado por trajetórias do que pela sondagem de uma condição de trabalho no presente. Uns voltaram para o Nordeste – como aquele personagem final de *Viramundo*, que desistiu da cidade grande e regressou para casa, representando um frequente movimento de retorno. *Peões*, aliás, começa com entrevistas em Várzea Alegre, no Ceará, uma pequena cidade que concentrou muitos migrantes metalúrgicos. Cerca de seis ex-operários desse município dão depoimentos a Coutinho nesse primeiro bloco do filme. Logo, são inseridos alguns letreiros explicativos sobre as greves nos anos 1979 e 1980 e depois o documentário se desenrola inteiramente na região de São Bernardo do Campo. *Peões* faz o caminho do retirante: começa no Nordeste e desce ao Sudeste. No entanto, no Nordeste, os entrevistados são “retornados” – o que traz para a narrativa e para a abordagem do tema a tônica de uma lembrança, de um retorno apenas em lembrança ao que já foi, e não de um verdadeiro movimento de “ida”. Assim, os temas da migração e da diáspora nordestinas, tão fortes no filme de Geraldo Sarno, aparecem aqui não só como temática, mas incorporados ao movimento do próprio documentário.

Coutinho desenvolve o seguinte diálogo com Joaquim, um dos personagens de Várzea Alegre:

*Joaquim: - Não, eu não moro aqui, Eu tô passando uns dias aqui. Porque é como eu lhe disse, eu nasci e me criei aqui, mas eu não posso deixar São Bernardo, onde tudo que passou de importante em minha vida foi em São Bernardo, então eu não troco São Bernardo por nada. (...)*

*Coutinho: - Chegou quando?*

*Joaquim: - Faz quatro anos.*

Enquanto Zacarias, um dos personagens anteriores, reclama do frio que sentiu quando chegou em São Paulo e, sobre os anos em que morou na cidade, diz “*eu acostumei e ao mesmo tempo não acostumei nunca*”, alegando que seus planos sempre foram os de voltar à terra natal, Joaquim sente um vínculo com São Bernardo que não se desfaz. Está há quatro anos no Ceará, mas considera que mora em São Bernardo. Assim como a identidade nordestina não se descola de alguns personagens migrantes, a identidade operária não se apaga, mesmo que ocupem hoje outras funções. Em 2002, João Chapéu era taxista há mais tempo do que havia sido metalúrgico, mas ainda assim, considera: “*não sou um verdadeiro taxista*”.

Como se pode notar, esta é a primeira vez, neste capítulo, que nos referimos a personagens específicos. Em *Viramundo*, *ABC da greve* e *Chapeleiros*, com a exceção de

Lula, que aparece na condição de líder, não conhecemos os nomes dos personagens. Os operários são uma massa quase indistinta, todos unidos pela mesma condição. O trabalho de *Peões* parece ser, aliás, o de identificar e nomear aquelas faces nas imagens de multidão, posteriormente buscando com elas contato individual. No filme de Coutinho, não por acaso os nomes estão estampados em letras sobre a tela, além das várias menções a eles.



*Peões*: personagens individualizados, com nomes gravados sobre a tela

A regra que guia o dispositivo de Eduardo Coutinho é a busca pelos anônimos. Seu interesse era por quem não fosse famoso nem figura pública, pois estes talvez tivessem seu testemunho comprometido por zelo com sua imagem e reputação (LINS, 2004). Com isso, poderíamos pensar que, em partes, a melancolia advinda do filme é engendrada por sua proposta de recorte, afinal, havia participantes das greves que se tornaram vereadores, deputados, adquiriram cargos políticos em governos do PT ou obtiveram algum tipo de destaque na carreira pública. Mas *Peões* não se interessa por eles e sim pelos que não vingaram na militância e se dispersaram. Talvez seja o caso da maioria mas, ainda assim, é preciso tornar claro que esse não foi o futuro “natural” dos operários do ABC e sim uma das consequências do recorte do documentário.

Por outro lado, ao mesmo tempo que revela uma certa predileção pelos operários dispersos, o próprio filme atua como sua junção, reconstituindo, em seu interior, fragmentos de uma comunidade. É como se funcionasse, ele mesmo, como o “local de reunião possível (de uma categoria colapsada)” (MESQUITA, 2016, p. 63), um réquiem para a classe operária. Quem sabe o cinema brasileiro estivesse ali empenhado em promover uma última reunião antes de se despedir dessa figura mítica.

A Geraldo, último entrevistado, Coutinho pergunta “*o que é um peão?*”. Não parte de saberes prévios, de diagnósticos, não toma nem a palavra e nem a classe como dadas. Diferente dos filmes do modelo sociológico que geralmente partiam de teses preconcebidas a

serem apenas comprovadas e ilustradas pela realidade, o cineasta investiga o sentido daquele termo, de uso tão corrente, para aquele personagem específico. Depois de um silêncio após momentos de conversa, Geraldo endereça a pergunta a Coutinho “*you já foi peão?*”. “*Não*”, ele responde, tornando evidente e incontornável a diferença entre esses dois homens, de classes sociais distintas. Um corte seco e o filme se encerra.

O final de *Peões*, deixando em aberto a problematização do lugar do diretor perante seus entrevistados, prepara-nos para uma importante passagem, uma virada nessa série histórica. Estamos agora diante de *Doméstica*, *Babás e Santiago*, filmes que agarram para si e tornam fundante o tema da diferença de classe entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados. Nos filmes que comentamos até agora, a diferença sempre existiu, a novidade é sua aberta tematização. Se antes víamos filmes sobre as classes (os operário da construção civil, os metalúrgicos, os chapeleiros), de maneira mais substantiva, agora o que está em jogo são as *relações de classe*. Os filmes contemporâneos atentam para a questão da perspectiva, do ponto de vista a partir do qual se filma – este sempre coincidindo com o da classe mais alta, a dos patrões.

De início, é importante ressaltar o próprio deslocamento nos grupos profissionais visados. *Peões* já apontava a falência da categoria que lhe batizava, quase extinta no cinema contemporâneo. Segundo Consuelo Lins, esta rarefação não se deu apenas no cinema. “A condição operária foi sendo gradualmente apagada do imaginário político, cultural e mediático em vários países do mundo ocidental” (LINS, 2004, p. 426). Para o sociólogo Adalberto Cardoso, em entrevista para *Um sonho intenso* (José Mariani, 2014),

A indústria automobilística ainda é simbólica da coisa de como é que o trabalho se organiza. Só que essa indústria automobilística hoje ela emprega 5% do que empregou há 30 anos atrás ou há 40 anos atrás. Você produz um automóvel hoje com 5% da presença humana que você tinha há 30 anos atrás<sup>19</sup>.

Depois de 2004, data de *Peões*, dificilmente se encontram documentários que tratem do operário de maneira central. Na verdade, essa ausência é anterior – *Peões* já é um filho temporão e nostálgico dessa produção. Depois de uma grande quantidade de filmes principiados pelas greves do fim dos anos 1970 ao início dos 1980, a partir da segunda metade da década de 1980 o personagem do operário foi desaparecendo paulatinamente das imagens documentais, dando lugar a outras temáticas. Nos anos 80 e 90, manifestações

---

<sup>19</sup> A coloquialidade se deve a uma fala oral, transcrita tal qual foi dita no documentário.

religiosas, culturais e questões ligadas a minorias e outras formas de exclusão social deram a tônica do cinema brasileiro (LINS, 2004, p. 425).

Nossa hipótese é que, nos anos 2000, os empregos domésticos aparecem como principal reduto das relações de classe no cinema brasileiro – e uma série de características e diferenças se desdobram daí. É o que acontece em *Santiago*, *Babás* e *Doméstica*, que serão retomados em outras coleções da tese.

*Santiago* é uma revisita de João Moreira Salles ao material bruto que havia filmado, treze anos antes, com seu ex-mordomo, um excêntrico senhor argentino que trabalhou por décadas na mansão de sua família. O documentário se utiliza predominantemente das imagens de entrevistas com Santiago Badariotti Merlo (1912-1994) e narração reflexiva com texto do diretor em primeira pessoa repensando a relação dos dois ao longo da vida e avaliando os encontros que deram origem ao filme. Momentos de bastidores são trazidos à tona e revelam a maneira autoritária como Santiago foi tratado por João, filho de seu antigo patrão, que por isso se vê às voltas com um sentimento de culpa. Trata-se de um documentário reflexivo ou mesmo um ensaio filmico que culmina na elaboração de um pensamento sobre as possíveis equivalências entre, de um lado, as relações de classe entre patrões e empregados e, de outros, as relações de poder no cinema entre diretores e personagens.

*Babás* é um curta que Consuelo Lins realiza sobre as profissionais que cuidaram de seu filho, dos filhos de seus amigos e dela mesma, quando criança. A diretora traça relações de continuidade entre as amas de leite do Brasil colonial e as babás de hoje, um trabalho realizado quase que exclusivamente pelo sexo feminino. Um texto em primeira pessoa tece uma narração reflexiva, a partir do ponto de vista dos patrões, sobre as explorações, os abusos e a invisibilidade a que são submetidas essas profissionais que abrem mão de cuidar dos próprios filhos para assistirem os filhos de outrem. A alienação marxista no trabalho, formulada em outro contexto, mostra-se pertinente também no trabalho doméstico.

*Doméstica* é um documentário em que sete adolescentes de variadas regiões do país recebem a tarefa de filmar as empregadas que trabalham em suas casas – o diretor Gabriel Mascaro, que não comparece à cena, edita o material posteriormente. Sem narração em *off*, complexas relações de afeto e de dominação emergem da montagem das entrevistas e imagens de observação do trabalho e da rotina das seis mulheres e um homem apresentados não em si mesmos, mas a partir do ponto de vista e da relação estabelecida com os jovens.

Ao contrário dos filmes anteriores, nesses três já não vemos imagens do trabalho dito pesado, de homens na construção civil, de linha de montagem, de fuligem, metal incandescente e labaredas. Em *Santiago* não há nenhuma imagem do mordomo (que já estava

aposentado) trabalhando, mas em *Babás e Doméstica* as cenas de trabalho agora são de outra natureza: envolvem o cuidado com as crianças, a limpeza, a culinária, a direção de um carro, a faxina e são realizadas no mesmo espaço em que vivem as famílias. Assim, o cenário do espaço público, da obra ou da fábrica é transferido para a casa. Em *Santiago, Babás e Doméstica*, predominam interiores. Residência de uns, local de trabalho de outros.

De alguma maneira essa domesticidade está em diálogo com o que acontece no mundo do trabalho contemporâneo, de uma maneira mais abrangente. Em um contexto pós-industrial, com a dissolução de muitas vagas, o enxugamento de setores dentro das empresas e a terceirização em marcha, muito do trabalho faz-se de casa. Assim, poderíamos dizer que paira no ar um “devir-doméstico”: alguns jornalistas, programadores, designers, pesquisadores, produtores, arquitetos, engenheiros, professores, entre outros, fazem trabalho doméstico, num sentido específico de que não o realizam num espaço público ou privado destinado a este fim, com a convivência de outros colegas, e sim dentro da própria residência – o dito *home office*, em inglês. Mas não é exatamente essa domesticidade que estamos discutindo e sim um tipo de trabalho que desde sempre se produz na casa, para a casa, por causa da casa – ligado à sua manutenção, funcionamento ou ao serviço dos que nela habitam, por exemplo.

Este giro em direção ao trabalho doméstico acaba por ser também um deslizamento entre gêneros: de profissões consideradas masculinas nos voltamos agora a ofícios predominantemente ocupados por mulheres. Nos casos de alguns filmes que abordamos anteriormente, pode ser que houvesse de fato menos mulheres em certas ocupações, em outros trata-se de conferir, quase automaticamente e sem questionamento, centralidade absoluta ao homem (os próprios filmes revelam brevemente a existência de muitas mulheres, mas lhes reservam pouco espaço). Em *ABC e Chapeleiros*, por exemplo, o filme não parece registrar com proporcionalidade a participação dos gêneros. *Peões* conta com um pouco mais de mulheres, mas ainda minoria. Já em *Babás* todas as profissionais são do sexo feminino. Em *Doméstica*, seis entre sete.

Pertinente questão coloca Cezar Migliorin (2013<sup>20</sup>): “não seria essa busca das presenças das classes nos ambientes em que há circulação afetiva uma marca que transcende os filmes que se passam em ambientes familiares, nos permitindo pensar uma dimensão mesma do capitalismo contemporâneo?”. O pesquisador, ao fazer essa pergunta, apontava para a “feminização do trabalho” discutida por Antonio Negri (1998), que não trata da inserção das mulheres no mercado de trabalho, mas das características femininas adquiridas e

---

<sup>20</sup> Em relato escrito ao meu trabalho na XXII Encontro Anual da Compós em Salvador, 2013, GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual.

solicitadas pela produção contemporânea em suas formas de organização.

A economia clássica, assim como o marxismo, adotavam uma distinção entre produção e reprodução, confiando às mulheres uma posição de simples reprodução (a gestão da família, a reprodução social da vida e a educação dos filhos, por exemplo), ou seja, excluindo de suas considerações o trabalho feminino por não produzir necessariamente valor econômico. No capitalismo fordista, os serviços eram considerados puramente consumo, e não produção. Já no capitalismo pós-fordista, o serviço é um trabalho produtivo que se torna cada vez mais imaterial e também “cada vez mais, ‘mulher’” (NEGRI, 1998). Atualmente, em um mundo que produz essencialmente mercadorias-serviços, os valores almejados no mundo do trabalho são aqueles ligados à produção de subjetividade, às habilidades da vida relacional e afetiva, às capacidades comunicativas e linguísticas, aos serviços da vida social, traços atribuídos tradicionalmente aos papéis de mulher ou mesmo de mãe.

Por mais que a contemporaneidade sinalize para um devir-doméstica e um devir-mulher no campo do trabalho em era pós-industrial, os filmes recentes de que falamos tratam de profissões antigas, enraizadas desde os primórdios da cultura brasileira. Talvez o ofício de empregada doméstica e de babá, ao menos deste tipo que mora no local de trabalho e se afasta da própria família, esteja caminhando para a extinção, reflexo de uma ascensão social das classes mais pobres e da ampliação de outras possibilidades de trabalho para as mulheres, promovida pelos últimos governos. Então, aparentemente tais filmes estão em sintonia com transformações em voga, mas a verdade é que tratam de problemas dos mais penosos, caducos e duradouros que temos. Aquilo que retratam está afinado com e ao mesmo tempo na contramão do progresso.

Se os filmes prévios se empenham em algum tipo de revelação ou denúncia das más condições da labuta, sobretudo a fabril, aqui não é diferente. Exploração do trabalho, jornada estendida, privação de vida pessoal, afetiva e familiar, falta de reconhecimento, invasão de privacidade, más condições de habitação e humilhações disfarçadas são algumas das dificuldades do trabalho doméstico revelados pelas três obras. Isto é, aqui estão em evidência problemas de cunho mais emocional, talvez de mais difícil percepção do que condições objetivas como baixa remuneração e ambiente insalubre. A aposta dos diretores é de que é preciso abordar a condição do empregado doméstico justamente porque o tipo de opressão envolvida é menos visível para uma sociedade muito habituada a esse tipo de serviço – em alguns casos, era invisível para eles mesmos no passado, de forma que o processo de sua conscientização é narrativizado pelo filme. Tornar tais mazelas claras e questionar seus privilégios enquanto padrões é uma função que atribuem a si como cineastas.



Em *Santiago, Babás e Doméstica* há uma coincidência entre diretor e patrão<sup>21</sup>, entre sujeito filmado e empregado, relações contratuais que não estavam presentes tão diretamente no cinema anterior. É possível dizer que diretores como Sarno, Hirszman, Cooper e Coutinho pertenciam à classe média e filmavam a classe trabalhadora, o que imprimia nos filmes um olhar distanciado, em alguma medida descolado da realidade observada, mas sensível a ela. No entanto, não havia entre eles e seus personagens relações empregatícias; filmavam empregados, mas não *seus* empregados, enquanto Consuelo Lins e João Salles estão na ambígua condição de documentaristas-empregadores<sup>22</sup>. Isso faz com que sejam também personagens do filme, tragados para o cerne da trama, sem possibilidade de isenção ou imparcialidade. As relações sociais que analisam são as relações em que estavam envolvidos pessoalmente. Com isso já podemos notar o afastamento desses filmes em relação ao modelo sociológico: não há distanciamento formal dos diretores, voz do saber, narrações generalizantes, diagnósticos sociais. Por outro lado, tampouco há um abandono das questões macrossociais ou de preocupações políticas que envolvem as estruturas sociais do país; elas estão ali, de alguma maneira, atravessando aquele universo reduzido. Não são filmes-diário, focados na biografia do diretor, autocentrados em sua personalidade, subjetividade e expressão (ainda que essas questões também possam neles estar presentes)<sup>23</sup>.

Em suma, a classe hoje é vista como relevante atravessamento da relação um a um, modulando o tête-à-tête, numa perspectiva de estudo de caso em que o diretor é parte constituinte. Eles se colocam pessoalmente, mas buscam uma relação – e mais do que isso, uma relação que seja representativa de um contexto mais amplo. Há uma atenção maior às singularidades dos sujeitos, que antes eram representados por categorias, e com isso uma amenização das determinações sociais (FELDMAN, 2012). Se continuássemos na analogia entre o método documental e as ciências sociais, diríamos que estão mais próximos de uma autoetnografia – algo entre a “etnografia discreta” da qual fala Ismail Xavier<sup>24</sup> (MENDES, 2009), a respeito do momento em que os cineastas sentiam que não mais detinham um

---

<sup>21</sup> No caso de *Doméstica*, a coincidência é entre jovem cinegrafista e patrão, já que Mascaro, o diretor, não produziu as imagens, ainda que seja da mesma classe que os adolescentes.

<sup>22</sup> Poderíamos citar, ainda o caso do filme *Do outro lado da cozinha* (2013), de Jeanne Dosse.

<sup>23</sup> Documentários narrados na primeira pessoa do singular, como *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), 33 (Kiko Goifman, 2002) e *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) têm sido recorrentes no cinema brasileiro dos anos 2000, com um pouco de atraso em relação às tendências internacionais, se lembrarmos da explosão desse tipo de narrativa nos anos 80 em outras partes do mundo (FELDMAN, 2012), em uma onda de intensificação do “performático”, na conhecida categorização de Bill Nichols (2007).

<sup>24</sup> Em entrevista a Mario Sérgio Conti publicada originalmente no jornal Folha de São Paulo, 03/12/2000, incluída em “Ressentimento e realismo ameno”: MENDES, Adilson (org.) *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

mandato popular para falar “em nome de”, e uma “alterbiografia”, nomenclatura que Ilana Feldman (2012) utilizou para se referir a filmes como *Santiago*, em que se passa uma problematização de si por meio do outro.

São documentários reflexivos, em que o processo de feitura é dado a ver. Em alguma medida, uma discussão sobre o próprio cinema é pano de fundo. Os diretores problematizam imagens de arquivo, questionam o tipo de representação imagética que recebem personagens ou grupos sociais, mostram-se na tela, mantêm sua voz audível nas entrevistas. Narrações íntimas conduzem *Babás* e *Santiago*, deixando clara uma má consciência de classe, o *mea culpa* diante do modo como patrões trataram seus empregados. No entanto, a voz, que conjuga em primeira pessoa, que flexiona no masculino ou no feminino, não é dos diretores, senão de alguém próximo – Fernando, o irmão de João, e Flávia Castro, a amiga também cineasta<sup>25</sup> de Consuelo. Trata-se, em ambos, de uma “primeira pessoa terceirizada”, como disse Ilana Feldman (2012) a respeito de *Santiago*. Vemos uma terceirização importante também em *Doméstica*, filme cujo diretor entrega a câmera para que terceiros filmem, delega a outrem o registro das imagens para retornar apenas na montagem. Em tempos de terceirização do trabalho, uma mediação também no cinema. Mascaro, diferente de Consuelo e João (mesmo que esses também busquem outras vozes para suas “primeiras pessoas”), opta pela não coincidência cineasta-patrão – mas entrega a câmera para jovens que, nalguma medida, encarnam em cena a sua própria posição de classe.

Ao longo de toda essa série histórica, temos filmes centrados em categorias profissionais a tal ponto que elas nomeiam as obras: *Chapeleiros*, *Peões*, *Babás*, *Domésticas* são todas designações de profissões. Contudo, se antes os filmes visavam o registro de uma *classe* de maneira mais substantiva, os mais recentes se erigem em torno da ideia das *relações de classe*. Por mais que representantes das classes altas aparecessem também nos documentários, geralmente em situações apartadas dos operários, aqui eles estão em cena junto com os trabalhadores. Até porque eles são os diretores. E isso torna o processo de *filmar o inimigo* (COMOLLI, 2008) controverso. Antes, tínhamos chefes, donos de fábricas, empresários representados de maneira vilanizada e odiosa, já que a simpatia dos diretores estava com a classe oprimida. Agora, “o inimigo sou eu”, que não dei a devida atenção, que tratei mal, que explorei. É um inimigo ambíguo, que erra e confessa sua culpa, mas que também busca despertar a identificação e a empatia do espectador, mostrando-se arrependido, evoluído e consciente, como se, talvez ingenuamente, pensasse ter superado o profundo

---

<sup>25</sup> Diretora de *Diário de uma busca* (2010), filme em primeira pessoa mencionado acima, no qual a diretora busca esclarecer as circunstâncias da morte de seu pai durante a ditadura militar.

problema da desigualdade nas relações de classe. Por mais que haja diferenças entre esses filmes separados por décadas, do p & b ao colorido, da película ao digital, mantém-se entre filmantes e filmados uma clássica relação de sujeito e objeto.

É revelador pensar no estatuto dos diretores e da equipe de cinema nessa constelação de filmes: com um tema mais ou menos comum, diferentes cinemas em diferentes momentos produzem relações muito distintas entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados. A relação de exterioridade da equipe se traduzia nos olhares para a câmera vistos em *Viramundo*, *ABC da greve* e *Chapeleiros*. Há momentos em que o olhar pode ser entendido como hostil, desafiador ou provocador (“quem é você, o que faz aqui, por que me filma?”), outros como disparador da má consciência do espectador, o que, por sua vez, deveria levar à mobilização. A respeito do olhar para a câmera (porém no filme *Maioria absoluta*, de 1964), Bernardet pontua:

Assim, o filme toca numa tecla particularmente sensível num setor da classe média e dos intelectuais: a culpabilidade. Eis os homens cujo trabalho você usurpa e que não têm nada, eles olham você nos olhos, você vai aguentar esse olhar, aí sentado na sua poltrona? A culpabilidade deverá nos levar a agir (BERNARDET, 2003, p. 42).

Se nesses filmes o olhar partia do figurante não dirigido (ora simpático, ora curioso, mas no mais das vezes desconfiado), nos mais recentes este olhar é demandado, numa conexão direta entre personagem e diretor/câmera. Já num modelo de entrevistas individuais, com poucos momentos de observação dos personagens em ação, *Peões*, *Santiago*, *Babás e Doméstica* mostram personagens que olham frontalmente para a câmera – ou ao menos para o diretor logo atrás ou ao lado dela. Afora *Peões*, nos outros três este olhar pode ser entendido como apaziguado, encurralado, posto que solicitado pelo poder do patrão, talvez uma demanda sentida como inescapável. Ainda assim, há personagens que desviam o olhar e outros que o sustentam, quase com postura de enfrentamento ou resistência.

Se nos primeiros filmes comentados víamos planos gerais, planos conjunto, tomadas aéreas, agora ficamos nos planos aproximados com poucas pessoas por vez (muitas vezes apenas uma ou duas). Se antes 140 mil operários, trinta e cinco peões, agora uma dúzia de babás, sete domésticas, um mordomo. Se antes não distinguíamos faces na multidão nem sabíamos os nomes dos personagens, agora os vemos em *close* e nos referimos a Gracinha, Santiago, João Chapéu, Vanuza, Lucimar, passando um certo tempo com cada um deles. Se antes a câmera se movia em planos panorâmicos para captar o tamanho da multidão, o número dos militantes, *travellings* acompanhando o Trem do Norte ou as filas dos operários, aqui imagens detidas, fixas, estacionadas, com a exceção de uma fila formada pelas babás

dirigidas por Consuelo Lins, em plano comentado em capítulo posterior. (Já o tema da imigração perdura em *Doméstica*, com algumas das empregadas relatando histórias de sua mudança do interior ou do sertão para a capital).

Portanto, se a classe retorna hoje, depois de alguns anos de vácuo nessa série histórica (não tivemos nenhum filme dos anos 90, talvez por desconhecimento nosso, talvez mesmo por diminuição da importância concedida às questões de classe nessa década), parece que não é sob a forma da totalização e do diagnóstico, mas numa atenção detida aos personagens, às relações entre indivíduos, frequentemente de forma intrincada à intimidade e ao afeto. Esse retorno, inserido num contexto de “virada subjetiva” (SARLO, 2007), de “particularização do enfoque” (MESQUITA, 2010), de maior permeabilidade nas fronteiras entre público e privado, sugere uma passagem à observação em escala reduzida, com profundidade de análise em microuniversos, atenção ao empírico e valorização do detalhe.

A perspectiva do cinema comparado nos proporciona a tessitura de uma narrativa, quase uma história ficcional que o cinema documentário conta a partir da montagem desses filmes numa sequência: nos relata o panorama da migração do trabalhador do campo e a formação do operariado urbano em *Viramundo*, faz-nos experimentar a rotina de trabalho pesado de determinada categoria industrial (os *Chapeleiros*), nos leva ao auge da organização de classe do operariado urbano no cinema que documentou as grandes greves (em *ABC da greve*), passa por sua decadência e nostalgia em *Peões*, confirmando o abismo que separa o cineasta dessas classes, para passar ao exame íntimo da implicação do diretor, que revê seu papel, reflete sobre sua participação e sua própria postura como empregador diante do outro de classe.

Nos anos 1960, Jean-Claude Bernardet (2007) chamava a atenção para a contradição de que o cinema brasileiro buscava uma alteridade, mas muitas vezes elaborava e expressava, ainda que de maneira recalcada, os dilemas e problemas da classe média, origem da maioria dos diretores; talvez esse quadro tenha se transformado. Não porque se tenha finalmente alcançado essa tal alteridade (longe disso), mas pela explicitação do lugar do qual se parte.

Mesmo que composta por peças do passado, a coleção, pensada benjaminianamente, depende de um reconhecimento pelo presente. Assim, ela se endereça ao presente e só é formada a partir desse olhar ordenador e significador do agora que faz buscar, outrora, as peças que parecem integrantes de uma mesma linhagem dos objetos contemporâneos, muitas vezes por retraçarem um caminho de origem e nos ajudarem a entender a historicidade das formas cinematográficas. A ponte entre tempos não configura uma ligação de causalidade

nem de progresso, mas uma espécie de “pacto secreto” (LÖWY, 2005, p. 140). Michael Löwy, ao comentar Benjamin, diz que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 61). Löwy aborda, também, a composição de “constelações críticas”, que atrelam fragmentos do passado a um momento presente, exemplificando com uma conexão entre a Revolução Russa de 1905 e a Comuna de Paris de 1871. Ao montar a série histórica, aproximamos a coleção da ideia de constelação, que lhe aporta uma forte dimensão de historicidade.

*Viramundo, ABC da greve, Chapeleiros, Peões, Santiago, Babás e Doméstica.* Se considerarmos que a coleção envolve um aspecto memorial e arquivístico, da preservação de algo do passado que já não permanece, é interessante pensar nesse conjunto de filmes como um inventário de gestos perdidos, de olhares que já se esvaneceram, de formações corporais e relações com o aparato fílmico que já não se encontram, de ofícios em desaparecimento.

Esta coleção de filmes põe luz sobre algo que os filmes inscreveram de maneira lateral (ou colateral), que não estava no centro de suas abordagens, de seu interesse manifesto, mas que hoje se oferece e que podemos reconhecer: são gestos fugidios, olhares para a câmera, figuras (como a da fila) que nos dizem da experiência passada – como se os filmes inscrevessem a história também à revelia, constituindo para nós um “arquivo” de algo que restou desse passado. Configura-se, assim, uma outra forma de ver o tempo nos filmes (que aqui trabalhamos visualmente), como se atenta aos fantasmas e acidentes que as imagens carregam. A coleção envolve a consciência de uma perda. Como se fosse este o nosso museu da classe.

## O trabalho

### *Viramundo*



### *ABC da greve*



*Chapeleiros*



*Doméstica*



**Olhares para a câmera**

*Viramundo*



*ABC da greve*





*ABC da greve*



*Chapeleiros*



*Babás*



O olhar demandado pela diretora em retratos posados

*Santiago*



Em *Doméstica*, a maioria dos olhares diretamente para a câmera é dos patrões. Os empregados olham, na maioria das vezes, para outros lugares ou para o antecampo onde está seu entrevistador.

## **Filas**

### *Viramundo*



*ABC da greve*



A fila como organização policial



A passeata como fila?

*Babás*

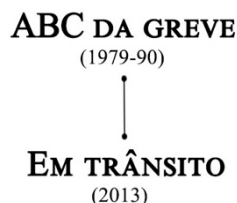


*Babás – Viramundo*



*Segunda classe e Operários (Tarsila do Amaral, 1933)*

## 2.2 O operário e o carro



Dessa série histórica, brota uma bifurcação que conecta uma dupla de filmes inusitada, para não dizer esdrúxula: *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979/90) e *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013). De partida, faz-se necessário ressaltar as diferenças abundantes entre eles<sup>26</sup>, a começar pelo fato de um ser um documentário e o outro uma ficção; um curta-metragem, outro longa. São filmes absolutamente diferentes, cuja aproximação não é óbvia. Não nos parece haver citações nem influências muito diretas de Hirszman a Pedroso. Retomando Aumont em *Pour un cinéma comparé*, há vezes em que “a atividade crítica é que opera a relação entre as obras” (AUMONT, 1996, p. 9). Este é o caso de uma aproximação mais arriscada, que será realizada com boa dose de prudência.

Interessa-nos fazer a ponte entre o passado e o contemporâneo, buscando entender como as relações de classe, as relações entre homem e máquina, a relação com o inimigo se dão e se davam, nesta e naquela época. Os pivôs dessa comparação são tanto temáticos quanto imagéticos. Há alguns planos semelhantes em ambos os filmes que foram fundamentais para que a memória da analista os conectasse – daí participa o elemento intuitivo mencionado por Ismail Xavier na montagem das séries. Central em ambos os filmes está a relação homem-máquina particularmente cifrada na figura do *carro* e, em consequência, da indústria automobilística. O carro era figura recorrente nos filmes de décadas passadas, nos numerosos curtas e longas sobre as grandes greves no ABC paulista (*Linha de montagem*, *Braços cruzados máquinas paradas*, *Greve!*, entre outros), coração da indústria automobilística, dita Detroit brasileira. Em *ABC da greve*, víamos o carro e o progresso trazendo efeitos colaterais para o trabalho, as péssimas condições materiais e salariais dos operários – que culminaram nos movimentos grevistas organizados pelos sindicatos, centro do filme de Hirszman.

---

<sup>26</sup> Pode não ser lisonjeiro para *Em trânsito*, um curta-metragem de 2013, ser comparado com *ABC da greve*, um longa de peso, obra-prima do cinema nacional e que levou mais de dez anos para ser finalizado, mas obviamente nossa questão aqui não é fazer juízos de valor.

No filme de Pedroso as consequências do projeto desenvolvimentista mais visíveis são, não exatamente para o trabalho ou para o trabalhador, mas para o trânsito, a mobilidade urbana e, sobretudo, para o que diz respeito ao consumo. *Em trânsito* traz cenas em concessionárias, com famílias comprando automóveis, locação impensável e insondada nos tempos de *ABC*. Nos dois, uma imagem recorrente: planos aéreos de um parque industrial lotado de carrinhos iguais. Hoje, diante dessa visão, não se consegue evitar de pensar na saturação, nas ruas cheias, no trânsito estanque, isto é, na impossibilidade de escoamento dessa produção ou no acúmulo de um estado caótico de mobilidade urbana que ela faz aumentar, dia após dia. Quase não se pensa mais nos que produziram os veículos – a figura do trabalhador.

Embora focalizem a produção fabril dos carros, os protagonistas de ambos são aqueles que não usufruem desse bem material, tão simbólico, tão carregado de *status*. Em *ABC da Greve*, uma coletividade, uma massa de operários unidos em estado de insurgência, protestando juntos por melhores condições de trabalho. Em *Em trânsito*, um indivíduo solitário, homem ordinário, andarilho. É sintomática do caminhar dos tempos essa passagem do coletivo ao um, da classe ao sujeito. Os planos de *ABC* são preenchidos por multidões, e mesmo nos enquadramentos fechados, múltiplas faces. Os de *Em trânsito* dão destaque ao rosto só de Elias, sem pares.

Sintomas do caminhar do tempo também são vistos em *Dias de greve* (Adirley Queirós, 2009), que narra a história de um grupo reduzido de metalúrgicos de uma pequena fábrica na Ceilândia-DF, em paralisação do trabalho. Os operários aproveitam os últimos dias de greve desfrutando de um ócio melancólico, como um jogo de futebol em um árido campo de terra ou um passeio em um carro velho ao som de uma música romântica. Paira uma consciência não dita de que inevitavelmente serão derrotados e que retornarão em breve à condição de explorados.

Os operários se mobilizam em prol de uma pauta coletiva, há uma cumplicidade entre os amigos, mas vemos uma mobilização extremamente diferente daquela de *ABC* e dos filmes das grandes greves, tanto por suas proporções (no filme de Adirley são cerca de seis trabalhadores) como por seus valores e motivações. A manifestação se distancia do ideal comunista, de seu vocabulário, dos grandes discursos; eles parecem ter uma relação crítica e distante com as lideranças e os movimentos institucionalizados. Zé Tonho, líder do movimento, representante do sindicato, é construído como um personagem mal quisto, desprezados pelos companheiros – e evangélico. O filme, de alguma maneira, associa o

marxismo a uma religião, a um dogma ultrapassado. “*Ele fica lendo essas biblias aí, esse tal de Marx...*”, diz um dos personagens a seu respeito.

*Dias de greve* parece também um filme deslocado, fora de época, tratando de uma questão remanescente. A despedida dos operários de seus dias de greve é, como em *Peões*, também uma despedida da condição operária. Se notamos muitas diferenças entre os filmes dos anos 1970 e 80 e este, por outro lado permanece a representação maligna e um pouco caricata do patrão (que se aproxima de um vilão de telenovela) e a ausência das mulheres, poucas e coadjuvantes (as parceiras de dança numa cena de forró e a esposa de um personagem que pergunta, de braços cruzados, como foi a reunião e se eles voltarão ao trabalho).

De volta após esse pequeno desvio pelo curta de Adirley Queirós e retomando as características marxistas do cinema prévio: ainda que *ABC* já esteja distante do dito modelo sociológico, há no filme um certo método marxista de fundo guiando a realização, as reflexões. Temos uma montagem dialética opondo operários e patrões ou tecendo analogias entre as figuras de Lula e Jesus Cristo. *Em trânsito* já é marcado por um modelo de investigação (embora estejamos no campo da ficção, claro) que passa pelo personagem único e pela observação da experiência. Trata-se de um *flâneur*, de um operário desgarrado, de um pedestre que experimenta o mundo a pé – o que faz sentido se pensarmos na crítica do filme aos excessos da indústria automobilística. Talvez, nesse contexto, o andar a pé constitua um ato de resistência. Mas ele deseja um carro, ele fantasia com o ar condicionado, ele deseja pegar a estrada com o veículo – o que revela um pouco das contradições dessa situação.

Elias é uma testemunha, sobretudo ocular (mas também tátil). Logo nas primeiras sequências do filme, uma ligação com gravação automática do então governador de Pernambuco, Eduardo Campos<sup>27</sup>, o desperta da cama: “Meu telefonema é para conversar com você sobre o futuro do Recife. Sei que você é *testemunha* do crescimento de Pernambuco” (grifo nosso). Elias passeia pelas ruas, mira o ambiente, recebe estímulos, com expressão facial ora pensativa, ora perplexa: é uma testemunha e um receptáculo do seu entorno.

Se a série histórica, que vinha se constituindo com filmes do contexto fabril, desembocou no trabalho doméstico, como se houvesse um declive do primeiro e uma ascensão do segundo, aqui temos uma relação fabril novamente, exceção no contexto contemporâneo pós-industrial. No entanto, ela ressurgue de maneira um tanto distinta, pautada por outras tônicas. Em oposição às multidões de *ABC da Greve*, o filme de Pedroso é

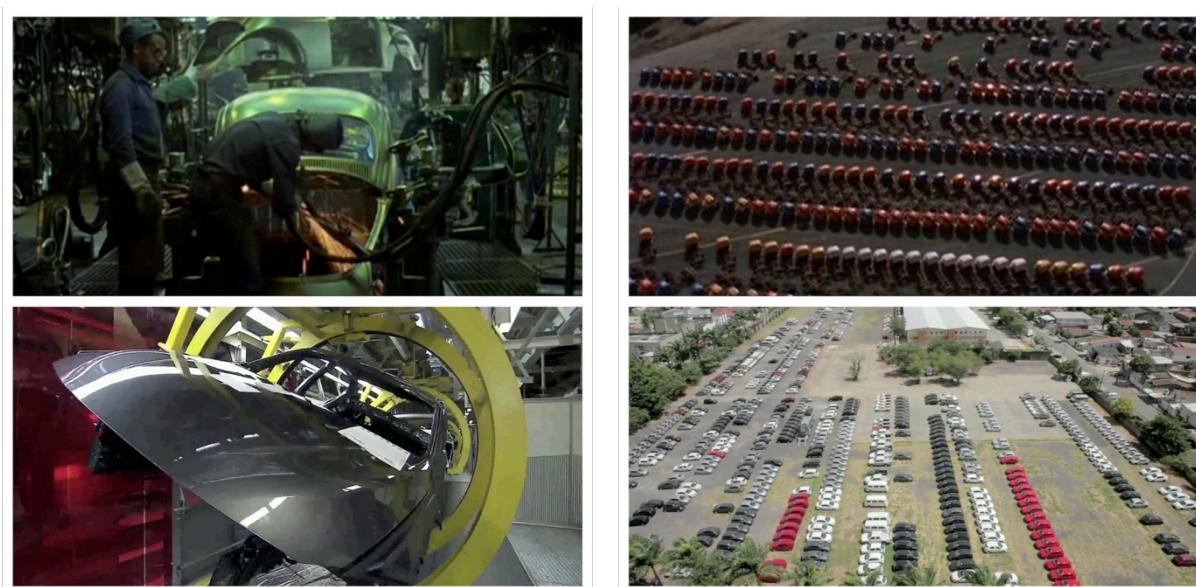
---

<sup>27</sup> O filme foi feito e lançado antes do falecimento de Eduardo Campos em um acidente de avião e antes mesmo de que se tornasse candidato à presidência da república.



completamente esvaziado – de presença humana, de objetos cênicos, de voz. Em oposição aos longos discursos sindicalistas, um personagem mudo (curioso observar que não há diálogos no curta, os que falam são apenas os políticos, mas ainda assim em gravações, nunca ao vivo). Em oposição à fala, as sensações.

Em *ABC*, as imagens internas das fábricas têm algo de pesadelo. As imagens de *Em trânsito* são limpas, claras, assépticas, com máquinas automatizadas, ausência de humanos, um quê futurista. Essas imagens do interior da fábrica, aliás, são possivelmente apropriadas de vídeos publicitários – Elias é lá colocado por computação gráfica, um irônico efeito de *chroma key* ao fundo.



À esquerda: Imagens do interior das fábricas automobilísticas. *ABC da greve* (acima) e *Em trânsito*  
À direita: Pátios industriais em *ABC da Greve* (acima) e *Em trânsito*

Em *Em trânsito*, há um balé entre homem e máquina<sup>28</sup>, entre a figura frágil e franzina do personagem com a robustez e a imponência da escavadeira (a vilã que destruiu o barraco onde ele morava, no início do filme), que têm seus movimentos sintonizados, fundidos. Uma telepatia em que não se sabe quem comanda quem, em que os gestos se dão no mesmo tempo, mesmo ritmo – irmãos. Mas Elias, pedestre, vira um maestro. Em determinado plano, o fundo de seu rosto é um céu azul com nuvens brancas; ele parece Deus, tem poder divino. É a fantasia de comando do homem sobre a máquina, o carro – inversão da relação já invertida de exploração e submissão do criador à sua criatura. Aqui, o homem sonha com a retomada do

<sup>28</sup> Muitas das características e ideias de *Em trânsito* são retomadas no filme posterior de Marcelo Pedroso, o longa-metragem *Brasil S/A* (2014).

controle sobre a máquina, na fuga de um lugar de sujeição, da opressão tão vista em *ABC da greve*. Pedestre/operário agora orquestra carros.

Em ambos, uma tentativa de relação com o inimigo, uma atualização da luta de classes (os dois filmes claramente simpatizantes pela perspectiva da ponta oprimida) – dirigentes, governantes, políticos, patrões. *ABC* tem diversos momentos de entrevistas com donos de fábricas, mas nos instiga a imagem de Murilo Macedo, apelidado “o ministro do capital”, ministro do trabalho à época das greves, um dos vilões do filme. Ele tem sua fala congelada na TV, aparece como um boneco animado pela montagem, de maneira artificial.

*Em trânsito* nos apresenta Eduardo Campos e Dilma Rouseff. Deles, ouvimos só as vozes gravadas (seja a de Campos no telefonema propagandístico, essa praga da publicidade eleitoral, seja a reprodução do discurso de Dilma no Salão do Automóvel) ou o *display* em papelão, réplica da figura de Campos em tamanho real<sup>29</sup>. Jamais temos a presença do inimigo em carne e osso. Só traços, representações, ecos. A interação é sempre mediada. O boneco e a gravação dizem da ausência, da inacessibilidade desse inimigo, da indisponibilidade para o povo, da falta de diálogo direto, mas também da blindagem, da construção dessas figuras pela propaganda – quase que da substituição progressiva do homem político por esses ícones midiáticos –, acentuada em tempos contemporâneos.



---

<sup>29</sup> Posteriormente, uma brincadeira surgiu nas redes sociais com a figura do político Aécio Neves também em papelão: <https://www.facebook.com/AecioPapelao>.

Os inimigos de expressão sinistra e maquiavélica. Murilo Macedo em imagem congelada na TV em *ABC da Greve* e Eduardo Campos em *display* tamanho real em *Em trânsito*.

O inimigo, em *Em trânsito* mas também nos filmes terroristas<sup>30</sup> (*Vista Mar, Câmara escura*), é um fantasma, um fantoche, uma sombra, um boneco de vodu, com o qual se encena uma interação fantasiosa. A imagem do personagem degolando um governante não deixa de possuir uma força, uma ira, ao mesmo tempo um gesto antigovernista ou até anarquista: cortar a cabeça de um líder, cortar *o* cabeça.

Eduardo Campos, naquele totem, sorridente, bem penteado, em terno alinhado, é filmado de maneira a se revelar, aos poucos, um caráter sinistro. O sorriso extra-branco se torna maligno, maquiavélico, assim como a fisionomia diabólica de Murilo Macedo em *ABC* (um fantoche na TV). Mas em *ABC* há outros encontros e confrontos com as figuras da inimizade, face a face, em entrevistas. As relações de classe ali se colocam, sobretudo, entre patrões e empregados da indústria. Em *Em trânsito*, a oposição não é tão direta. Há uma questão de classe entre Elias e as pessoas que compram carros na concessionária. Entre Elias e os governantes. Mas entre eles o abismo é tão grande que se torna até difícil falar em relação de classe – e talvez seja isso, em parte, o que o filme dê a ver.

Por fim, vale ressaltar a trilha sonora dos filmes. *ABC* conjuga imagens de repressão policial aos grevistas com um samba de Paulinho da Viola (“Pode guardar as panelas”). Ainda que a letra da canção guarde relações com os acontecimentos (a falta de dinheiro, ao menos), o samba com sua melodia alegre, festiva, provoca um conflito com as imagens. Em *Em trânsito*, temos um reggae também de teor festivo, cujo refrão fala de “*fun on the beach*” durante a destruição do barraco do personagem. Trata-se, em ambos os casos, de um uso contrapontístico do som, do qual falam Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov no manifesto *Sobre o futuro do cinema sonoro* (1929), ecos de um trabalho de fundo marxista, dialético, possível gesto irônico dos cineastas, muitas vezes afinados com uma posição de esquerda.

As comparações tecidas não possibilitam conclusões generalizantes a respeito de todos os períodos históricos, mas nos fornecem algumas pistas importantes. Se nossa coleção reforça em partes o conhecimento consensual das diferenças entre o cinema moderno e o contemporâneo, talvez tenha o mérito de tornar visível a história a partir de um eixo concreto, embasada em filmes escolhidos como representativos de questões temáticas e estéticas de cada época. Ao abordar o cinema que trata das relações de classe, contamos um pouco da história do cinema brasileiro, entrelaçados que são.

---

<sup>30</sup> Ideia trabalhada no capítulo 5 desta tese.

Nesses cerca de 50 anos de história, mudanças significativas se fizeram notar. Assistimos à transformação de uma sociedade industrial para uma que caminha para a produção imaterial e abstrata, da linha de montagem para os serviços, de um capitalismo clássico para um capitalismo de consumo. O curioso é que o cinema brasileiro, ao invés de sair da fábrica e se deslocar para as grandes corporações ou para locais em que pudesse investigar as formas de opressão no capitalismo contemporâneo, acabou se voltando para o que temos de mais arraigado, na verdade promovendo uma memória de processos que talvez caminhem para a extinção. Trata-se de um cinema que documenta aquilo que temos de mais perene, que prolonga a escravidão e a servidão colonial, à revelia de tantas transformações. Quem sabe ainda surjam obras que se despeçam do ofício da empregada doméstica, como foi o caso de *Peões* com os operários. Se muda a forma do trabalho se organizar, mudam as relações sociais, como diria Marx. Mas para nós o caminho é de mão dupla: se mudam as relações sociais, muda também o trabalho.

## [Capítulo 3]

### Relações de poder em casa e em cena

SANTIAGO —•—• BABÁS  
(2007) (2010)

No cinema documentário, além dos temas e sujeitos tornados imagem, imprimem-se também as marcas da relação entre documentaristas e documentados, relação esta permeada por ingredientes de poder. Muitas vezes, entre essas duas pontas da câmera se interpõe um importante elemento: a diferença de classe social. Esse modulador das relações pode ser encontrado em diversos cinemas – desde *A saída dos operários da fábrica* (Louis Lumière, 1895), feito pelos donos da indústria Lumière registrando seus próprios empregados, o cinema se funda nessa relação em que quem detém a câmera geralmente também detém um poder econômico e social – mas se faz especialmente relevante no Brasil, país de acentuada desigualdade de renda e conflitos, ora agudos ora velados, entre as diferentes classes.

Por mais que se busquem formas mais horizontalizadas, a relação entre cineasta e sujeito filmado é geralmente assimétrica, posto que a apenas uma das partes é reservada certa autoridade ao dirigir, posicionar, questionar, filmar, editar. Embora os sujeitos filmados possam encontrar brechas, reverter expectativas e desconcertar a *mise-en-scène*, suas possibilidades são limitadas. Contudo, se por um lado há subordinação, por outro essa é também uma relação de dependência, já que sem a anuência e a participação dos sujeitos não há filme. Jean-Louis Comolli discorre sobre essa relação no âmbito do documentário:

Para entender as coordenadas de um plano ou de uma fotografia, parece-me que é preciso levar em conta não somente suas condições espaço-temporais e político-históricas, mas também o que acontece entre filmadores e filmados. Eu diria que, se algo é documentado, é essa relação (COMOLLI, 2010, p. 339).

Aqui questionamos: o que acontece quando a essa relação cinematográfica de poder se justapõe uma relação social de poder? Ou, mais precisamente, o que acontece quando a uma relação social de poder preexistente se soma uma relação cinematográfica de poder?

Essas questões são despertadas quando da aproximação de dois filmes, aqui montados numa pequena série: *Babás* (2010), curta-metragem de Consuelo Lins, é nomeado pelas profissionais que cuidaram da cineasta, de seus filhos e amigos, enquanto *Santiago* (2007),

longa de João Moreira Salles, recebe o nome do ex-mordomo da família do diretor. Apesar de muitas diferenças, são ambos filmes ensaísticos, de forte inflexão subjetiva sobre empregados domésticos vistos pelo olhar dos patrões<sup>31</sup>. Busca-se investigar em que medida relações de classe extra-fílmicas informam e modulam tais obras documentais.

### 3.1 Patrões e empregados, filmantes e filmados

Muitos dos filmes que colecionamos abordam relações entre patrões e empregados domésticos, o que, como constatado em capítulo anterior, parece ter se constituído como principal reduto das relações de classe no cinema brasileiro hoje. Se os documentários atuais tratam em menor proporção de operários de chão de fábrica, sindicalistas ou grevistas em relação aos burgueses capitalistas, ou de imigrantes nordestinos, sertanejos miseráveis e analfabetos em relação a fazendeiros ou empregadores da construção civil em cidades grandes (como em *Viramundo*, *Maioria absoluta*, *ABC da greve*, *Greve!*, *Linha de montagem*, *Braços cruzados*, *máquinas paradas*, entre outros), as profissões domésticas têm sido especialmente presentes. *Babás*, *Santiago*, *Doméstica*, mas também *Vigias* (os ofícios nomeiam quase todos os filmes, com a exceção do de João Moreira Salles, que faz referência ao nome próprio do ex-mordomo) abordam funcionários que trabalham dentro dos apartamentos, casas ou prédios de patrões de classes médias e altas, configurando relações que embaçam as fronteiras entre espaço público e privado, vida profissional e pessoal, formalidade e intimidade. Se, como aponta Carla Barros, “a intimidade age, de certo modo, ‘diluindo’ a aridez das relações de poder” (BARROS, 2007, p. 123), de outro é capaz de embaralhar expectativas, deixando os sujeitos em lugares instáveis, confusos a respeito de direitos e deveres – “ela é quase da família”, diz a velha frase, que não é apenas um mascaramento, mas se confunde com a própria construção da ambiguidade e com a perniciosidade dessas relações, que se fundam numa estranha mútua dependência, recheadas, por vezes, de desentendimentos e acusações. Ao mesmo tempo em que dissolve a sobriedade e amacia ordens, a proximidade afetiva mascara hierarquias e disfarça abusos de autoridade. Em ficções como *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?*, relações entre patrões e empregados domésticos também são problematizadas, em relações de alteridade que figuram um intenso sentimento de desconforto, medo ou paranoia – a ameaça do *outro de classe* dentro de casa.

---

<sup>31</sup> *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) será convidado a interagir com esta coleção em diversos momentos. Guarda algumas diferenças com *Santiago* e *Babás* (não traz uma coincidência entre patrão e diretor, não há uma postura confessional do cineasta, não tem narração em primeira pessoa nem tom ensaístico), mas compartilha muitas questões com essa dupla.

*Babás e Santiago* partem de imagens de arquivo, tanto próprias como alheias (sejam fotografias de crianças e suas amas de leite, filmagens caseiras ou o material bruto de um documentário filmado há treze anos) para tecer um ensaio, uma investigação errante, povoada de incertezas e derivas (BRASIL, 2010). Nos dois filmes, os cineastas espreitam, investigam e analisam, por meio das vivências pessoais, relações de poder que os extrapolam. Na verdade, não se trata somente de espreitar o passado, mas de narrativizar um gesto de responsabilidade pelo outro, algo do âmbito da ética, como se eles sentissem a necessidade de reconhecer a existência dos empregados como relevante, merecedora de um lugar para além de uma afetividade mínima ou de uma gratidão contida.

Observamos, assim, no trato de histórias íntimas, a possibilidade de mobilização dos contrastes, distâncias e proximidades entre, de um lado, elites e camadas médias e, de outro, as classes baixas. Os filmes, que assumem uma visão em “*plongée*” da pirâmide social brasileira, trazem a marca da má consciência de classe. Nesse sentido, talvez sejam obras mobilizadas por um desejo de indenização de uma dívida histórica. Não podemos deixar de notar que eles figuram como certa novidade no cinema brasileiro não exatamente por se calcarem nas perspectivas da elite, mas por sua explicitação – a desigualdade é confessa e a dívida, dramatizada.

Tanto Consuelo Lins quanto João Salles buscam compensar uma invisibilidade prévia produzindo retratos de seus entrevistados, dedicando-lhes uma escuta, ao mesmo tempo em que revisitam seus próprios enganos e limites. Na narração, Salles expressa um *mea culpa* ao dizer que, no momento da feitura das imagens, tratou Santiago de maneira autoritária, não lhe deu atenção quando este quis compartilhar um segredo. Sobre uma antiga babá de seu filho, Lins discorre: “*Eu não podia imaginar um trabalho que me obrigasse a ficar seis dias longe do meu filho. Preferi não pensar na situação dela nessa época*”.

Vemos que, no trabalho com imagens de arquivo, a retomada evoca o momento da tomada (LINDEPERG; COMOLLI, 2010), tornando nítida uma distância entre os dois tempos que aqui se pauta por uma espécie de evolução (EDUARDO, 2007). Antes não escutei, agora ouço. Antes neguei, agora vejo. Ainda assim, certas tentativas de reparo carregam uma ambiguidade. Questionamos: até que ponto as posições de patrão/empregado se aproximam ou se distanciam das de documentarista/documentado? Em que medida a relação de trabalho e a pertença a classes opostas se imprimem nos filmes? Ainda que os empregados sejam os protagonistas e até mesmo batizem as obras, qual é sua verdadeira possibilidade de expressão?

Nesse sentido, interessa-nos investigar, em *Babás* e *Santiago*, as relações entre sujeitos filmantes e filmados sobretudo por meio da observação da *mise-en-scène*, o momento crucial de interação entre as partes mediada pela câmera, por meio da montagem, visto que esta tem um papel decisivo nos filmes, que se valem de imagens de outras épocas, articulando passado (seja o pessoal ou o nacional) e presente e ainda adicionando a camada do comentário em voz *off* – recordemos que Didi-Huberman (2003) nos diz que uma imagem de arquivo é desprovida de sentido enquanto não for montada, isto é, enquanto não estiver em relação com outros elementos. Buscamos considerar, ainda, as singularidades da forma ensaística/reflexiva no cinema documental.

*Babás* e *Santiago*, na condição de documentários reflexivos, que pensam sua própria forma e expõem traços de sua feitura, acabam por convocar para a análise elementos do *fora de quadro*, daquilo que participa do processo de produção do filme, mas que geralmente não é visível e nem se faz presente na cena. Jacques Aumont assim define o fora de quadro: “esse espaço da produção do filme, onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de *escrita*” (AUMONT, 1995, p. 29, grifo do autor). Esse conceito é diferenciado do de fora de campo, que embora não seja visto, prolonga o campo, estando integrado ao imaginário do filme, ainda imerso em sua ilusão. O fora de quadro, por sua parte, aponta para uma dimensão de artefato, do fazer cinematográfico. Geralmente não é exposto ao espectador; nos casos analisados, entretanto, algumas de suas marcas se imprimem nos filmes. E não pensamos o fora de quadro apenas, em concordância com Aumont, no sentido mais prático dos bastidores, como tudo aquilo que se coloca no *set* e acaba por constranger a filmagem, mas também, de modo ampliado, como os atravessamentos, na imagem, de macrodimensões como as relações de poder extra-filmicas, o modo capitalista de produção, as relações materiais que guiam todo o processo.

É hora de uma aproximação mais detida a *Babás* e *Santiago*, um por vez, para que suas peculiaridades não nos escapem. Logo mais, entrelaçaremos os comentários sobre eles.

### **3.2 *Babás***

Em 2010, Consuelo Lins, cineasta e pesquisadora, realiza um documentário em curta-metragem sobre as profissionais que cuidam dos bebês e crianças de outras famílias – *Babás*. Ao longo do filme, Lins observa, descreve, especula e constata a invisibilidade histórica das babás no contexto brasileiro, analisando algumas de suas poucas aparições. Para essa análise,



transita entre dados de macro e microdimensões, investigando tanto arquivos nacionais como sua própria vida e a de seus próximos. Esse ponteador entre o individual e o social é característica do ensaio filmico que, como situa Ilana Feldman, atua “mobilizando as passagens entre eu e o mundo, entre o discurso confessional e a intimidade desprovida de discurso, entre a subjetividade e sua historicidade” (FELDMAN, 2009, p. 1). Nesse caso, a cineasta passa de suas experiências pessoais – tanto como criança cuidada por babás no passado como atual patroa que tem o filho assistido por elas – a entrevistas com babás de amigos, observação das profissionais em atividade, análise de anúncios de jornais, fotos e filmes de arquivo espalhados ao longo do século XX. Observações e entrevistas com uma variedade de mulheres no presente são vinculadas ao ofício da ama de leite em tempos coloniais, fazendo emergir dessa conexão a perenidade das estruturas sociais no Brasil, com sua imensa desigualdade e os abusos no trato de um segmento social sobre outro.

Uma voz, em tom doce, reflexivo e confessional, organiza e costura esse material extremamente heterogêneo. É interessante notar que, tanto em *Babás* como em *Santiago*, a narração fala em primeira pessoa, mas não é do próprio diretor: *Babás* é narrado por Flávia Castro, cineasta<sup>32</sup> amiga da diretora, ao passo que a voz emprestada ao filme de João Salles é de Fernando, seu irmão. Trata-se de uma “primeira pessoa terceirizada”, conforme apontamento de Ilana Feldman (2013) a respeito de *Santiago*, mas que vale também para *Babás*.

Ainda que variado, todo o material utilizado no filme caminha no sentido de atestar a invisibilidade das babás na produção de imagens familiares. E o documentário parece ter sua existência motivada pelo desejo de compensar essa falha histórica, desejo esse que parece impulsionado por um sentimento de culpa e pela tentativa de ressarcimento de um prejuízo infringido.

Consuelo Lins lê anúncios, descreve relações de maneira interessante, interpreta imagens com perspicácia. Com a força de todo o seu método, confirma uma injustiça; nesse sentido, envolve-se na tentativa de minimizá-la. Em sua reflexão, no entanto, pouco notamos uma busca pelos motivos da dita invisibilidade. Sabemos apenas tratar-se de um fenômeno de raízes antigas, históricas, que se repete até a contemporaneidade, embora com atualizações e transformações. Mas por que as babás são tratadas com pouco apreço e recebem pouco destaque nas recordações familiares? Seria uma questão social? Racial? De gênero?

---

<sup>32</sup> Diretora de *Diário de uma busca* (2010).

Afetiva/emocional (talvez embebida em ciúme, competição, medo da substituição por parte das mães, arrogância, egoísmo)?

Diante dessa complexa relação, Consuelo Lins mais lamenta do que interroga em profundidade – reveladas as anomalias de um *status quo*, agora podemos fazer algumas compensações e proporcionar homenagens. Parte de uma preocupação em reposicionar as babás em lugares mais justos, mas há questões que permanecem encobertas, talvez por serem delicadas e dolorosas demais. Há momentos, inclusive, em que a diretora expõe, de maneira franca, suas limitações, suas recusas, como no relato sobre Denise, que ficava seis dias sem ver a filha para cuidar do filho da diretora.

Constatado um desnível entre o tratamento que as babás deveriam receber e aquele que de fato têm recebido, Consuelo Lins parece mobilizada em produzir, ela mesma, os retratos (em movimento) que essas mulheres possivelmente nunca tiveram. Em determinada sequência, a diretora filma cinco babás que trabalharam com ela ao longo dos anos. Elas são colocadas lado a lado, viradas de frente para a câmera, em enquadramento que as toma de corpo inteiro, enquanto narra-se em *off*: “*Vera Lúcia, Denise, Vera, Creuza, Andrea. Não conseguiria dizer aqui o quanto essas moças me ajudaram em muitos momentos da minha vida*”. Após essa frase, há um corte. As babás, que estavam em roupas próprias, coloridas e diferentes entre si, agora vestem branco, ocupando ainda a mesma disposição no espaço. A voz continua: “*Com meu filho e meus sobrinhos, com a casa, com a comida, com as compras, com as idas e vindas das crianças*”. Essa passagem significativa de certa forma mimetiza o processo de transformação de *moças*, que têm nomes próprios, subjetividades, individualidades e preferências pessoais, em *babás* uniformizadas (não apenas no vestuário), que têm funções e responsabilidades quando ingressam nas casas dos patrões.

Por mais que Consuelo Lins tenha tentado dar atenção e gratidão às moças que foram excluídas das imagens da família em anos anteriores, buscando assim restabelecer um equilíbrio nas desiguais relações de poder, seus retratos no presente filme talvez prolonguem uma *mise-en-scène* pautada pela relação de obediência, a designação de um corpo a um determinado espaço, um pedido de imobilidade, de uma vestimenta, de um olhar. A posição de patroa aqui parece se confundir com a de diretora. Em dado momento, a narração profere: “*Não me senti à vontade para entrevistar quem ainda trabalha comigo. Achei que essas conversas poderiam ser comprometidas pela situação patroa-empregada. Mas conversei com as babás dos amigos e conhecidos*”. É certo que as entrevistas com os próprios contratados poderiam ser comprometidas pelos papéis sociais, mas a conversa com as babás de amigos não está isenta de atravessamentos semelhantes. A diretora não é patroa apenas de sua babá,

mas porta uma espécie de condição social de patroa, carregando consigo as marcas de uma classe social em vantagem sobre outra.

Esse processo de “branqueamento” das roupas, de homogeneização e “aspetização” das funcionárias muitas vezes é acompanhado de um apagamento dos traços de personalidade, das diferenças, da esfera das relações pessoais exteriores ao ambiente de trabalho, sobretudo para as que dormem no serviço. É como se essas mulheres existissem apenas em função do emprego, tendo usurpadas algumas esferas de sua vida, como a possibilidade de uma relação amorosa ou o desenvolvimento de uma família própria. Nos anúncios, são procuradas babás “sem compromisso”; algumas relatam os protestos das patroas quando se inteiram dos seus planos de casamento.

As escolhas, limites e dificuldades que determinados pontos encontram em emergir são, a bem da verdade, sintomáticos de um filme inserido na cultura brasileira e que, de mergulhado que está nesse universo, por mais que procure se aproximar da alteridade, nem sempre consegue se descolar inteiramente de seu ponto de vista de classe. Se, de um lado o envolvimento direto no assunto do documentário traz uma riqueza de reflexões, uma autêntica visão de dentro, por outro, pode também atuar como dificultador na problematização de certas questões. Embora seja corajoso o fato de que a culpa e a má consciência se tornem manifestas, elas, de algum modo, acabam por comprometer um enfrentamento de causas e de incômodos. Sem uma reflexão mais interrogativa, mais propensa a deslocar sujeitos e saberes de seus lugares, alguns traços culturais, de tão arraigados, acabam se repetindo talvez de maneira inconsciente, mantendo hierarquias e distâncias quando o propósito era justamente rompê-las.

### **3.3 *Santiago***

Em 1992, João Moreira Salles filmou Santiago, o mordomo que trabalhou muitos anos na mansão de sua família no Rio de Janeiro. Excêntrico, com uma memória extraordinária e um gosto pela aristocracia, Santiago era um senhor argentino, aposentado, que tinha cerca de 80 anos de idade. À época, Salles ficou insatisfeito com a montagem e abandonou o projeto sem finalizá-lo. Treze anos depois, revisitou o material e repensou todo o processo, debruçando-se especialmente sobre a maneira pela qual tratou o mordomo e sobre a confusão entre os papéis de patrão/documentarista e personagem/empregado. Lançou, em 2007, *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto*.

*Santiago* é, portanto, um filme em dois tempos. A montagem parte de uma visão perspectivada do presente para perscrutar o passado. As imagens de treze anos atrás são questionadas, examinadas, analisadas em si e em seus bastidores, já que tempos mortos, silêncios, instruções, equívocos e repetições do primeiro são dados a conhecer nesse segundo filme. Em determinado momento, o narrador discorre:

*Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece. Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação e que seria para sempre o segredo do filme.*

Sua decisão, portanto, é a de revelar o “segredo do filme”, aquilo que permaneceria oculto, escondido do juízo do espectador, que teria acesso só ao “produto bem acabado”, com arestas aparadas. O espectador de *Santiago* tem a sensação de ver desnudados os mecanismos subjacentes (e às vezes sub-reptícios) à performance documental no cinema, como o público impactado pela revelação dos truques e traquitanas de um mágico. Os fios invisíveis da direção de atores, que o espectador comum muitas vezes considera como inexistente no gênero do documentário, são trazidos à baila por essa opção de Salles. Na narração: “*Minha mãe dizia: ‘Santiago faz os mais lindos arranjos de flor que conheço’. Hoje já não sei por que, mas pedi a Santiago que me falasse de flores de pé e olhando para a parede*”. Ao personagem real foram solicitados uma postura corporal, um discurso, um olhar. Em outro momento: “*Fica nessa posição, pensa um pouco na sua avó, na minha mãe... agora volta àquela posição*”. Mais uma solicitação muito direta, dessa vez incluindo um pedido de interiorização, como se a introspecção e a lembrança da mãe e da avó facilitassem a chegada de um sentimento esperado para aquela cena, efeito de uma técnica de interpretação ficcional.

Na revisão do material bruto, ficam nítidos as escolhas calculadas e o forte controle do diretor sobre a atuação do retratado, deixando pouca margem à espontânea expressão do personagem. Não houve espaço para descobertas, para um encontro real e aberto com o ex-mordomo. Na confluência entre relações de classe e relações de cinema, o narrar a si mesmo orientado, dirigido, enquadrado, tolhido, interrompido pode ter privado o ex-empregado do gesto de revelar-se para lançar luz sobre um recorte estrito delimitado pelo ex-patrão; manifesta-se para a câmera quase que somente aquilo que ele já conhecia – e que considerava interessante. Subsiste uma sensação de que as imagens não renderam em 1992 porque João Salles, talvez, considerou que o personagem não seria suficiente pra sustentar um filme. Em

sua visão, foi preciso que o filme fosse também sobre si mesmo (João) e sobre o próprio cinema para que se garantisse o interesse e se justificasse um documentário. A obra, afinal, recebeu o título de *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* – não uma reflexão sobre a pessoa.

Logo no princípio, o narrador diz: “*Santiago morreu poucos anos depois dessa filmagem. Dele restaram 30 mil páginas e 9 horas de material filmado, além de minha memória e da memória de meus irmãos*”. Esta é uma narração feita no presente, tempo que é apresentado como se toda a negligência e o menosprezo que pesaram sobre Santiago tivessem sido superados. Contudo, a formulação sugere a existência de Santiago em função da família Moreira Salles, como se sua vida pudesse ser apreendida quantitativamente, em páginas, horas e nas memórias dos contratantes. Santiago não teria restado também na memória de outras pessoas? Não teria deixado outras marcas que o diretor nem cogitou procurar?

Como apontado na citação a Herzog, o filme encontra sua beleza na investigação daquilo que é considerado resto, fortuito, não intencional. As bordas do filme de 1992, os fragmentos que seriam dispensados na montagem, transmutam-se no mote do filme de 2007. Acontece uma espécie de inversão em que a atenção de João Salles se volta agora para os bastidores, para o fora de quadro, deixando o próprio personagem e suas histórias, antes centrais, quase que relegados à margem; o centro vira margem, a margem vai para o centro. Não deixa de ser uma contradição na qual, para atribuir a devida importância a Santiago, seja preciso tirar um pouco da importância de Santiago. Essa acaba sendo a contrapartida para que se possa desvelar um engano, expor uma injustiça, fazer uma retratação.

Um dos restos da imagem, que não é tematizado diretamente por João Salles, mas que se mantém nos dois filmes, é a melancolia de Santiago. Por duas vezes o ex-mordomo diz, ao comentar momentos de grande satisfação pessoal, que não poderia afirmar que estava feliz, “*pero muy contento*”. Suas expressões faciais, sua solidão, o segredo que guardava, tudo isso nos leva a pensar em sua infelicidade, que não foi investigada pelo cineasta na filmagem (mas parcialmente na montagem, quando ele se detém sobre os poemas, por exemplo).

Em uma cena, relata que foi chamado a um brinde pelo seu aniversário, em meio a uma festa dos patrões: “*isso foi para mim o prêmio mais grande. Festejei meu aniversário com champanhe francês*”, sendo que estava ali trabalhando durante suas férias, convocado pela patroa. Santiago demonstra um enorme orgulho ao ser cumprimentado por pessoas importantes, frequentadores da mansão dos Moreira Salles. Esses momentos nos remetem à alegria e à realização de Dilma, em *Doméstica*, ao receber um convite para se juntar aos patrões numa refeição. Por mais que os personagens expressem contentamento, fica claro ali o

caráter de exceção desses “pequenos reconhecimentos”, o que revela o tamanho da desigualdade. Ver alguém radiante por poder sentar-se à mesa de jantar ou ter como uma das melhores lembranças um brinde de aniversário na festa alheia confere conotações melancólicas aos relatos.

Santiago tem certo fascínio pela nobreza. Aprecia a cultura erudita, as belas artes, a cerimônia, o luxo e a pompa. Escreve páginas infundáveis narrando a história da aristocracia universal, focando-se na biografia de reis, príncipes, marqueses, condes. Mas mesmo em suas fantasias e delírios de grandeza, ainda se vê como empregado – de gente rica, mas empregado. Tem todo um interesse pelos serviços de outrora, aqueles que serviram a grandes figuras e personalidades. Foi criado pela avó, que havia sido “dama de companhia de uma marquesa piemontesa”, revelando uma linhagem que o precedeu, explicitando as permanências históricas da divisão entre senhores e criados.

Próximo ao fim, João apresenta uma reflexão crucial que provoca o espectador a reler o filme sob outra chave. Diz o narrador, em primeira pessoa:

*Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.*

Essa reflexão é adiada pelo filme, atrasada para os últimos momentos como que para coroá-lo. Há, nela, um teor de *insight*, de revelação final – a descoberta de algo que tem o poder da explicação retroativa. Salles condensa um pensamento sobre as relações de poder extra-filmicas e a maneira como atravessam a linguagem cinematográfica, modulando enquadramentos, por exemplo. Mais do que isso não é esmiuçado, mas podemos perceber que as composições que envolvem Santiago de fato o colocam à distância, sempre com diversos objetos como obstáculos entre ele e a câmera. Isso somado ao fato de que o filme é em preto e branco, gerando assim uma uniformização maior nas imagens, tem-se a impressão de que ele está como que camuflado dentre os demais objetos, quase como se se misturasse ao cenário e fosse mais um dos apetrechos da cozinha. Instigante é a própria escolha da locação da cozinha como espaço principal do filme. Se fosse na casa dos patrões isso faria mais sentido, mas dentro de sua própria casa? Em breves momentos, o filme o registra em sua sala, mas aí

também à distância, com elementos interpostos em primeiro plano e o personagem afastado. Distâncias sociais, distâncias do cinema.

### 3.4 Os antepassados

A rede que conecta *Babás a Santiago* vem de longe. Quiçá tenha começado com os operários filmados pelos patrões Lumière, no que é considerado o primeiro filme projetado na história do cinema. *A saída dos operários da fábrica* funciona, aqui, como uma referência quase arquetípica, presente nos fundos do nosso imaginário, como essa imagem primordial que vimos muitas vezes. Recorremos a ela como se numa visita ao inconsciente imagético pudéssemos descobrir algumas pistas; apesar de ser um filme de menos de um minuto, ele é dotado de certa potência de reverberação no futuro. Ainda que muito breve, é uma peça possível de ser destrinchada, decomposta e esmiuçada. Imaginamos que os três fazem parte de uma constelação de filmes, que atravessam épocas e países, em que patrões filmam empregados, apresentando imagens cindidas por relações de poder.

*A saída dos operários da fábrica* foi filmado em 1895, num plano sequência de 50 segundos, que correspondia à duração máxima da película: 17 metros. Foram feitas três versões desse filme, que podem ser vistas em *Os primeiros filmes dos irmãos Lumière* (1996). Na que foi de fato a primeira, embora descoberta apenas em 1985, vemos os operários (em sua maioria, mulheres), vestindo roupas escuras e inverniais, seguidos por uma charrete puxada por um cavalo, onde supostamente estão os chefes; os portões não chegam a se fechar. Na segunda, os operários trajam roupas mais leves, o que indica um outro tempo, possivelmente uma outra estação. O plano termina com uma charrete puxada por dois cavalos e o portão tampouco se fecha. Na terceira, que foi a projetada na sessão no Grand Café em Paris em 18 de dezembro de 1895, e que ficou conhecida até hoje, os operários saem com roupas leves, não há cavalos e o plano termina com o portão sendo fechado. Por conta dessa repetição de planos, da mudança inserida com o fechamento do portão, da coreografia dos personagens que saem harmoniosamente para a direita e para a esquerda, e também pelos poucos olhares para a câmera, entendemos que se trata de uma ação ensaiada, até certo ponto dirigida, que não foi totalmente espontânea. Houve a tentativa de que a ação fosse completa (tivesse início, meio e fim, arrematada pelo fechamento dos portões) dentro dos limites da duração desse plano, isto é, provavelmente os operários foram apressados ou instruídos a saírem rapidamente. A concentração de fatores referentes ao que entendemos por fora de

quadro é emblematizada pelas operárias da fábrica Lumière que precisam correr para “caber” em um só rolo de película.

O primeiro curta da história é analisado, junto com vários outros filmes, em uma obra de Harun Farocki, de 1995, intitulada *Operários saindo da fábrica*<sup>33</sup>. Ali, Farocki examina um conjunto de imagens de arquivo de diversas origens – de longas ficcionais a peças institucionais – que trazem imagens de trabalhadores deixando a indústria. Na narração, sua voz compara, comenta e perscruta esse motivo visual tão repetido na iconografia. Sobre as imagens do filme dos Lumière, Farocki comenta: “*Desta primeira projeção, fica na memória a pressa dos trabalhadores à saída, como se algo os puxasse. Ninguém fica no recinto da fábrica*”. Logo avança para três outros contextos de imagens, dizendo:

*1975 em Emden, à saída da Volkswagen. Os trabalhadores correm como se algo os puxasse dali para fora.*

*1926 em Detroit: trabalhadores correm como se já tivessem perdido muito tempo.*

*De novo em Lyon, 1957. Correm como se soubessem onde tudo é melhor.*

A velocidade pode ser entendida em dois sentidos: seja a infligida pelo patrão em busca de uma maior produtividade em menos tempo, seja a que vem do próprio operário, ansioso pela liberdade e pela compensação do tempo perdido dedicado à geração de uma riqueza que não será sua. Terminadas as longas horas de trabalho, é preciso correr para aproveitar o curto tempo próprio.

Um século depois dos Lumière e a pressa é também um ponto recorrente na filmagem do mordomo Santiago. João Salles e sua equipe, nos idos de 1992, constantemente apressavam o personagem, faziam-no contar suas histórias e memórias com velocidade, quando não era interrompido sem cerimônia alguma. Em uma cena, Santiago precisa recitar uma oração em latim em disparada, por força do tempo corrido da equipe e da economia da filmagem, posto que rodavam em película, material caro. Em outra, recebe a seguinte instrução de João Salles: “*Fala aquela história dos quadros, que você fechava os olhos e o Monet virava Piero della Francesca... mas conta isso rápido pra gente*”. Mais adiante, quando, em meio ao seu discurso, Santiago faz uma menção a João “*Joãozinho, maravilhoso, João Moreira Salles*”, o diretor o interrompe e diz, retificando: “*Fala de novo sem citar meu nome, vai! Vai lá. Conta a história logo que a gente tá com um pouco de pressa. Não não, pode ir, vai!*”. Santiago conta com tanta velocidade que quase tropeça nas palavras. Com certa

---

<sup>33</sup> Além desse filme, também consultamos Rittaud-Hutinet (1994), Gubern (1995), Monterde (1997) e Caparrós (2003).



frequência, escutamos as vozes dos dois sobrepostas, como se João não esperasse Santiago terminar de falar e desse ordens por cima de seus depoimentos, cortando e “corrigindo” sua fala enquanto ela transcorria, para conformá-la aos seus desígnios.

Interrupções e o menosprezo ao tempo do empregado são vistos também em *Doméstica*: em meio a uma entrevista delicada em que Dilma compartilha episódios dolorosos de sua vida pessoal e conjugal, o telefone toca e a garota Perla sai para atender, interrompendo o momento e deixando a entrevistada solitária a esperar. As interrupções e a pressão que o cineasta exerce pelo encurtamento dos tempos de fala e de ação dos personagens poderiam ser tributadas à especificidade do encontro entre diretores e personagens unidos por relações de trabalho prévias à realização do filme, ou em outras palavras, por relações de hierarquia? O relacionamento, o trato entre as partes, seria diferente se não houvesse esse vínculo?

Tanto o espectador como o próprio personagem são levados a imaginar que o preço/duração da película ou a agenda do cineasta são mais importantes do que a fala do personagem, ainda que este seja o protagonista. Numa demonstração clássica do modo de operação do capitalismo – e que aqui se mescla com a operação do dispositivo cinematográfico –, o tempo do patrão vale mais do que o tempo do trabalhador.

Consta que a primeira versão de *A saída da fábrica* foi filmada numa terça-feira, 19 de março. Das outras, para além da suposição do verão europeu, não se sabe a data. Pelas vestimentas dos operários, possivelmente mais formais do que as usadas no trabalho, e por outras informações, supõe-se que eles foram chamados à fábrica (para não dizer nem “convidados” nem “convocados”) em um dia de junho, no domingo depois da missa<sup>34</sup>. Se foram remunerados por essa “atividade” ou mesmo se tinham a escolha de não comparecer, apenas podemos especular. Na narração em tom livre e inventivo de *Os primeiros filmes dos irmãos Lumière*, o historiador e cineasta Bertrand Tavernier comenta sobre as imagens: “Lumière coloca sua câmera em frente à sua fábrica e pede, implora, ordena que seus empregados saiam<sup>35</sup>” (ressaltamos a repetição tripla do pronome possessivo: *sua* câmera, *sua* fábrica, *seus* empregados).

Os irmãos Lumière eram burgueses, industriais, empreendedores e inventores. Louis e Auguste eram filhos de Antoine Lumière, fundador da fábrica Lumière, que chegou a ser a maior fábrica de material fotográfico da Europa, com seus 300 funcionários. Ao filmar na

---

<sup>34</sup> <http://lecinedarkelios.canalblog.com/archives/2011/05/06/21070995.html>

<sup>35</sup> A narração acontece em inglês: “Lumière puts his camera in front of his factory and asks, begs, orders his workers to go out”.

fábrica da família é como se usassem o próprio quintal, seu espaço particular de experimentação: uma solução de facilidade. Concebem os empregados como uma extensão de sua propriedade, força de trabalho à sua disposição mesmo fora da fábrica ou fora do horário de trabalho – cobaias do cinematógrafo, da imagem em movimento.

Em seu filme de 1995, Harun Farocki fala do “átrio da fábrica” como um cenário dramático, um lugar de transição entre a vida profissional e a pessoal. Afinal, não se trata do interior da fábrica, não vemos os operários em ação (como ocorre, por exemplo, na tradição dos filmes de greve do cinema brasileiro); também não estão na rua nem em casa. Não estão dentro nem fora, mas no vestíbulo, local de passagem. Segundo Farocki, a maioria dos filmes narrativos começaria a partir dali, finda a jornada de trabalho.

Em *Santiago e Babás* (mas também em *Doméstica*), temos relações de classe não mais num ambiente fabril, mas doméstico – o que é mesmo sintomático de uma passagem histórica, do foco das relações de trabalho do contexto industrial para um pós-industrial. Mudam os cenários, no entanto permanece algo da indefinição dos limites e fronteiras nas relações de classe, uma apropriação da mais-valia pelo capitalista que extrapola o tempo e o espaço devido ao trabalho.

Em *Santiago*, muitas das cenas são realizadas na cozinha do ex-mordomo. Em *Doméstica*, praticamente todas as cenas têm lugar nas casas dos patrões, sendo que cozinha e as áreas de serviço são locais privilegiados. Ou seja, não conhecemos as empregadas domésticas em seu próprio ambiente, em suas casas, com suas famílias, espaços de lazer ou de trânsito. Ao modo de expressões como “cinema de garagem<sup>36</sup>” ou “filmes de quintal<sup>37</sup>”, que remetem a um lugar físico para dizer de um certo espírito do fazer fílmico, poderíamos descrever os filmes aqui em questão como um “cinema da área de serviço” – aquele em que se busca um diálogo com uma alteridade, mas que se realiza geralmente no conforto da própria casa, em seu próprio território. Talvez se localize aí uma importante diferença em relação ao que chamaremos de “documentários terroristas”, aqueles que buscam um contato com a alteridade por meio de uma invasão de território alheio.

Nos filmes de patrões com empregados, embora se busque uma alteridade, e se situe esse outro no lugar de protagonista, muito é revelado do próprio realizador. Os Lumière, ao

---

<sup>36</sup> Esta expressão alude a uma certa cena contemporânea de jovens realizadores que filmam com suas próprias câmeras, entre amigos, editando em casa num formato mais artesanal. Batiza um livro e uma mostra de cinema ocorrida na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2012. IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. Cinema de garagem: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI. WSET Multimídia: Rio de Janeiro, 2011.

<sup>37</sup> Nome de uma associação de realizadores e pesquisadores localizada em Belo Horizonte, responsável pelo festival forumdoc.bh.

filmar seus operários, mostraram ao mundo sua própria fábrica – e por isso há quem o considere o primeiro filme publicitário da história. Nos demais, os personagens não se expressam como pessoas inteiras, constituídas por diversas dimensões; quase nunca são apartados da condição de empregados, ou seja, são vistos sempre em relação a seus patrões. Suas outras facetas não são dadas a conhecer. Não apreendemos as domésticas de Mascaró em outros contextos que não o do próprio local de trabalho. Santiago, no filme sobre si mesmo, não teve contemplada uma dimensão que considerava importante de sua vida e que sugeriu ao diretor abordar (supõe-se que queria revelar sua homossexualidade, mas aquilo não caberia no recorte do diretor, que queria construir seu próprio personagem, e não deixar que o personagem se imprimisse no filme conforme sua vontade). Se essa impressão for levada ao extremo, poderíamos pensar que o interesse pelo próprio empregado muitas vezes se confunde com o desejo de falar de si mesmo. No caso de *Santiago*, se o ponto de partida não é explicitamente o desejo de falar de si, a reflexividade e o “cinema do eu” vêm com a retomada do material, treze anos depois, em outro momento da história do cinema (povoado por biografias e autobiografias, filmes-diário, etc). Até que ponto há um desejo real e efetivo de conhecer uma alteridade para além de uma faceta já relativamente vista?

Um dado instigante é que tanto *Saida dos operários* quanto *Santiago e Doméstica* (e *Babás* em partes) são realizados não exatamente pelo patrão, mas pelo filho do patrão, o “sinhozinho”, o “herdeiro”, uma figura emblemática. Ao personagem do “filho do dono”, no imaginário popular, geralmente se atribui a pecha de caprichoso, aquele que nasce em berço de ouro, não trabalha e a quem os empregados devem obediência e satisfação das vontades. Ao mesmo tempo, pode ser uma figura simpática, por vezes criado mais pelos empregados do que pelos próprios pais e com quem os empregados tecem relações mais afetuosas e menos distantes do que com os senhores, contratadores de fato. Na ficção *Que horas ela volta?*, é notório que Fabinho, o filho dos patrões, tem maior proximidade com Val, a empregada, do que com os pais.

Poderia advir daí um entendimento, por parte dos empregados, do próprio filme como capricho do filho do dono a que se deve ceder e obedecer. A questão da anuência do personagem, um tema importante do âmbito da ética do documentário, coloca-se em relevo nos filmes de empregadores sobre empregados, possivelmente de maneira mais nítida do que em outras situações em que algum desnível também poderia atravessar as relações.

É bastante provável que os personagens/empregados não se sintam livres para negar a participação nos filmes, entendendo essa atividade como mais uma dentre suas atribuições por contrato, uma hora extra não remunerada. Seu corpo é do patrão, sua imagem não lhe

pertence. Se o filme é um encargo, atuar é mais um trabalho. Em *Doméstica*, Gabriel Mascaro expõe na montagem o momento em que um dos adolescentes aborda a empregada Lucimar, pergunta se pode filmá-la, ao que a moça simplesmente responde que sim e assina o termo de cessão de imagem sem sequer ler, com as mãos ainda molhadas da louça.

Contudo, algumas brechas revelam possibilidades de resistência diante desse poder que soa inescapável: imagens dos personagens com expressões de enfado, cansaço ou constrangimento povoam esses filmes, assim como respostas esquivas ou silêncios, o que denuncia ao espectador uma condição de insatisfação ou contragosto. E resta ao espectador o mal-estar, quem sabe uma sensação inquietante de convivência, por ser o destinatário de um filme sobre um personagem que talvez não quisesse ser filmado, em primeiro lugar. É o caso, por exemplo, do empregado Sérgio<sup>38</sup>, em *Doméstica*, claramente incomodado com a filmagem, que parece sentir como invasão. Santiago diversas vezes expressa aborrecimento e tristeza diante das negativas às suas perguntas e sugestões, das ordens duras e dos cortes súbitos de João Salles. Há uma diferença significativa entre eles: no caso de Santiago, foi opção de Salles manter essas “resistências” na montagem – e é só por essa decisão que essa discussão é possível; no caso de *Doméstica*, é Mascaro quem as trabalha, à revelia dos padrões-adolescentes. É uma instância de distanciamento que permite que o desagrado dos empregados seja visto e tematizado no filme acabado: no caso de João Salles, um tempo de maturação após as filmagens, no caso de *Doméstica*, a intervenção de Mascaro sobre as imagens filmadas pelos adolescentes. Caso contrário, tudo seria facilmente ocultado e não chegaria ao espectador. É a má consciência dos diretores que permite sua emersão.

São filmes marcados por uma grande contradição. De um lado, parecem ter a própria existência motivada pela culpa, pela tentativa de compensação de uma falha histórica, pela má consciência de classe – e os diretores, sensíveis ao tema, pretendem alçar os protagonistas, empregados, à condição de homenageados. Ainda que não seja intencional, de alguma maneira os operários da fábrica Lumière foram imortalizados pelo cinema. Santiago foi, nesse caso intencionalmente, “embalsamado” por João Salles, termo usado pelo próprio filme; teve sua existência celebrada pelo documentário. Consuelo Lins aponta um estado de invisibilidade histórica sofrido pelas babás e busca, ela mesma, promover retratos, gerar imagens dessas mulheres tão ignoradas ao longo de séculos. Os cineastas se sentem impelidos a retrabalhar o vínculo com seus empregados. De um lado, portanto, a homenagem, o

---

<sup>38</sup> Sérgio e Santiago representam uma exceção no Brasil: empregados domésticos do sexo masculino.

interesse, a reverência aos personagens, supostamente salvos – pelo cinema – de uma injustiça social e do apagamento (no caso de Santiago, morto antes da conclusão do filme).

De outro lado, a despeito das primeiras intenções, são obras em que se prolonga uma situação de dominação, que repetem no cinema uma *mise-en-scène* social pautada pela relação de obediência, a designação de um corpo a um determinado espaço, um pedido de imobilidade, de uma pose, de um figurino. A posição de cineasta diante desses sujeitos filmados parece não ser tão diferente da de patrão, afinal. Alguns traços culturais, de tão arraigados, acabam se repetindo talvez de maneira inconsciente, mantendo hierarquias e distâncias ao invés de quebrá-las. Os quadros sociais de sentido, que conduzem interações e comportamentos sociais, espalham seus vestígios nas imagens. O cinema viria a continuar uma relação desigual, explicitando o mecanismo, às vezes cruel, que atrela uma vida a outra.

Assim, tais filmes não são apenas sobre os operários da fábrica Lumière, sobre Santiago, as sete domésticas ou sobre as babás. São documentos, registros de relações de poder, da submissão de seres por outros, de diferentes formas de exploração, de violências mascaradas. Nesse sentido, ver tantos pontos se repetindo nessa trajetória de mais de um século do cinema, desde o cinematógrafo dos Lumière até os filmes-dispositivo em digital, ajuda a entrever a complexidade da questão e a entender um pouco mais as formas pelas quais o cinema é atravessado pelas relações de classe. Merece atenção o fato de que, em todos esses casos, mesmo com a câmera em mãos do polo que detém mais poder (o cinema nasce com burgueses filmando pobres, por razões de detenção dos meios de produção), os filmes possibilitam que se inscrevam assimetrias e hierarquias, às vezes até mesmo a despeito de sua tematização e de seu reconhecimento pelos participantes.

### **3.5 O outro de classe?**

Em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet alude ao “outro de classe” para se referir ao tipo de alteridade tratada nos filmes dos anos 1960 que ali aborda. Proletários e camponeses constituíam “o outro” em relação a cineastas e público, que compartilhavam raízes nos estratos médios. Não um outro qualquer, portanto; a diferença de classe era o principal atravessamento em questão. Nesse contexto e sendo uma alteridade dessa natureza, acomodava-se a um formato de relação de inspiração sociológica, que tinha no outro um objeto de estudo. É curioso que Bernardet, em seu livro, vinha falando em modelo sociológico, analisando os filmes *Maioria absoluta* e *Viramundo*, mas a expressão “outro de classe” se encontra justamente no capítulo em que fala de *A opinião pública* (Arnaldo Jabor,

1967), um filme sobre a classe média, mas para se referir aos filmes anteriores. É desse choque entre obras que parece surgir mais concretamente um termo para nomear o que antes observava; passando a um filme que eliminava essa diferença de classe, volta-se aos anteriores dizendo que ali constituía-se um “outro de classe”.

Para Bernardet, a passagem para os filmes que visavam a classe média dificultava a constituição desse outro porque a ela pertenciam cineasta e público. Não havia mais a mesma distância, a mesma possibilidade de objetividade. “Esse voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica, que institui o outro, e a identificação. Olhar no espelho perturba o método” (BERNARDET, 2003, p. 60). Daí que, em momento bastante posterior, nos deparamos com *Babás*, *Santiago* e *Doméstica*, filmes que miram um outro de classe no âmbito doméstico. De alguma forma, também há ali algum espelho a perturbar o processo. Não porque se filme um igual, mas porque esse outro vincula diretamente quem filma. Ao registrar o empregado num filme que de alguma maneira aborda o trabalho, o patrão é inevitavelmente convocado, para não dizer sugado para dentro. Seu lugar acaba sendo também questionado e problematizado, abrindo-se um campo propício para a autorreflexão e a tomada de posição. Na conclusão de *Cineastas e imagens do povo*, cuja primeira publicação data de 1985, Bernardet fala dos desdobramentos do modelo sociológico, sua crise e a transição para outras formas. Surgem filmes que posicionam mais centralmente o intelectual, suas angústias e interrogações. A esse respeito, pontua:

Esse movimento apresenta dois efeitos, pois, por um lado, contribui para relativizar o discurso do documentarista e, por outro, o coloca em primeiro plano. Esse primeiro plano, que pode passar por vontade de narcisismo e que é narcisismo em muitos casos (acredito que se possa dizer, tanto de *Indústria* ou de *Congo* como de *Migrantes*, que são filmes narcisistas), é ao mesmo tempo a indicação dos limites desse discurso. Trabalhando sobre seu discurso, o documentarista coloca-se no palco, sob os refletores, em vez de puxar os barbantes nos bastidores, e por isso mesmo nos convida a perceber e a refletir sobre sua posição de classe (BERNARDET, 2003, p. 219).

Claro que Bernardet não tinha em mente os filmes que aqui discutimos, produzidos posteriormente, mas é interessante ver como sua fala adquire o tom de uma predição, atento a alguns dos encaminhamentos que o cinema vinha paulatinamente tomando. Em meados dos anos 1970, passa-se de filmes mais expositivos, de linguagem mais formatada e rigorosa, para obras mais fragmentadas, ambíguas, reflexivas. Por outro lado, em sua opinião, alguns deles não tinham o caráter radical, o espírito de pesquisa e de busca que apresentavam os filmes de sua análise. Se os primeiros davam pouca voz ao outro, encaixando-o em um discurso já previamente estabelecido, os segundos tampouco garantiam seu aparecimento. A linguagem

mais livre acabava por cair também numa fórmula, numa rotina que pouca coisa revelava. Em nenhum caso o outro tomava a palavra, que lhe era apenas emprestada. Embora surgissem filmes menos ancorados em um saber unívoco, menos centralizadores, com possibilidade de fazer aparecer um pluricentrismo, Bernardet nota, categórico: “Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Respondo: não” (BERNARDET, 2003, p. 217).

Para além desses motivos, Bernardet acredita que esse outro tipo de linguagem, de menor inspiração sociológica, não era uma solução para a emersão da alteridade porque não afetava a posse dos meios de produção. Até os dias de hoje, aliás, dificilmente isso acontece. Talvez possamos citar como exceções *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), com parte de suas filmagens comandadas pelo baiano Deutrades Carlos da Rocha, *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), também assinado por um diretor de classe média que se utiliza parcialmente de imagens realizadas por detentos e *5x favela, agora por nós mesmos* (Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Luciano Vidigal, 2010), mas de resultados controversos. *Doméstica* efetiva um gesto de oferecer a câmera ao outro, mas a empresta aos filhos dos patrões e não às empregadas. Os meios de produção, na imensa maioria das vezes, infelizmente continuam em mãos dos privilegiados, o que nos impede de confirmar se a solução para o problema da real expressão do outro estaria mesmo aí<sup>39</sup>. De todo modo, essa hegemonia, ou quase monopólio, começa a ser desconstruída e contestada.

Ainda sobre os filmes posteriores ao modelo sociológico, de tendências diversas, Bernardet pontua que “a valorização do discurso do documentarista é tanto reflexão sobre si e até narcisismo, quanto a expressão de um relativismo que propicia o aparecimento das relações de classe que atuam nos filmes” (BERNARDET, 2003, p. 220). Como dissemos no segundo capítulo, os filmes sobre essa alteridade específica que é o empregado doméstico, à diferença dos que tratam do “outro popular” de maneira mais ampla, lançam luz sobre as *relações* de classe, interpelando mais diretamente o cineasta.

Mas trata-se de um “outro de classe” muito específico, este que lava a louça e a roupa do cineasta. Como lidar com essa alteridade fílmica que faxina sua casa, cuida de seu filho e

---

<sup>39</sup> Ademais, essa comparação fugiria às possibilidades desta pesquisa. Contudo, podemos destacar alguns projetos de formação nas periferias, escolas públicas ou em comunidades indígenas como as Oficinas Kinoforum, o Inventar com a diferença e o Vídeo nas aldeias, entre outros, que nem sempre lidam com “outros de classe”, mas com outros étnicos, por exemplo. Nota-se seu crescimento e progressiva conquista de espaços, mas essa produção ainda tem inserção limitada nos circuitos e pequena distribuição. Dos poucos realizadores situados nas periferias com boa circulação, mencionamos Adirley Queirós, com *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014) e os diretores da produtora Filmes de plástico.

com quem às vezes se divide o teto? As prévias relações de trabalho doméstico muitas vezes dificultam a constituição dos sujeitos filmados como interlocutores de fato. Se entendemos o “outro” como par, é difícil aceitar sem incômodo a expressão “outro de classe” para esses casos. Cerceados em sua expressão, interrompidos, com frequência eles não chegam a se constituir como um outro dotado de fala, numa relação de reciprocidade. Não há o estabelecimento de igualdade nem paridade. Não há um diálogo em mesmo patamar.

Nos estudos sobre alteridade, seja no bojo da antropologia ou da comunicação (ancorada num paradigma relacional), o outro aparece como aquele a partir do qual eu me defino, aquele de quem preciso para saber quem sou. O outro é um elemento constitutivo do eu, posto que identidade e alteridade são pares indissociáveis. As relações de alteridade são marcadas pelo reconhecimento de si no outro, pelo reconhecimento do outro em si. É na relação que os sujeitos se forjam e adquirem sentido, construindo-se permanentemente nessa dupla relatividade (AUGÉ, 1999; FRANÇA, 2002; LANDOWSKI, 2002).

Alteridade e identidade, portanto, caminham juntas, forjando-se relacionalmente. Trata-se de dinâmica imbricada, calcada na interação, a partir da qual sujeitos se constituem, erguem demarcações, marcam lugares. Identidades e alteridades estão permanentemente em construção, uma vez que fronteiras e categorizações nem sempre existem, necessariamente, *a priori*, mas são bricoladas, feitas e refeitas nas relações. Não se trata de processo simples e harmonioso; a maneira como nos relacionamos com o outro não passa inteiramente pela consciência. Perpassam, aí, afetos ocultos, reações mistas entre assimilação e exclusão, identificações, projeções. Um e outro se interconstituem e, muitas vezes, possuem mais proximidade do que se costuma admitir: “o *outro*, ainda que calado, à sombra, ou em seu reverso, habita a figura do *um*” (DIONIZIO, 2011, p. 17). Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva (1994) descreve os entrelaçamentos de amor e ódio com a alteridade, acrescentando que as dinâmicas de vivência com o outro são atravessadas pela atração, mas também pela rejeição.

Vera França indica que o espaço partilhado de construção de formas simbólicas e produção discursiva é instância central de ordenação de processos identitários, de estabelecimento das relações de identidade e diferença. De acordo com Eric Landowski, autor que se debruça sobre o processo de constituição da alteridade em texto, para dizer o outro é preciso presentificá-lo, situá-lo num espaço-tempo. A alteridade não está dada no mundo, mas se erige por meio de uma operação semântica. Assim, devemos analisar o “*modo de aparecer* dos elementos que constituímos como objetos de sentido inscrevendo-os na dimensão da ‘espacialidade’ ou da ‘temporalidade’” (LANDOWSKI, 2002, p. 69), isto é, deve-se observar



os modos de construção, os procedimentos de *especialização* e *temporalização* que condicionam as formas de apreensão dos sujeitos em seu estar no mundo. Somamos a isso a observação dos elementos de fora de quadro que se imprimem nos filmes, apostando que, nessas condições de coincidência patrão/diretor, empregado/filmado, traços da relação exterior (e prévia) seriam capazes de se fazer ver, de alguma maneira, também dentro do quadro.

Considerando as especificidades do cinema no trato com a alteridade, recordamos, junto com Bernardet (2003), que documentários não são *sobre* os outros, mas sobre a forma com que documentaristas veem e mostram os outros: “O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo” (ROUCH *apud* SALLES, 2005, p. 67). Jean-Louis Comolli, ao dizer que o cinema é a paixão da figura humana, de um outro que tanto vem à câmera quanto ela vem a ele, acredita que “o cinema nada faz além de abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à presença luminosa do outro” (COMOLLI, 2008, p. 13).

Como acolher o outro na imagem? Eis uma questão complexa, de teor ético, que atravessa o documentário. A representação alheia é ponto delicado, já que enraizada em uma relação assimétrica na qual, de saída, quem filma e edita detém grande poder de instituir sentidos. Vimos que, embora nem sempre pacíficas, as relações de alteridade são entendidas frequentemente como positivadas e edificantes, concebidas de maneira romantizada, como parte de um processo de paridade em que as duas pontas se beneficiam de uma troca recíproca. Nem sempre é o caso. Como pensar o outro em *Babás* e *Santiago*? Será que há interlocução de fato? Há mútua afetação? Na esteira de Landowski (2002), questionamos: como é situado esse outro no tempo e no espaço? Que tempo tem de fala? Que espaços ocupa? Lembremos de Santiago sendo interrompido, apressado, respondendo a demandas muito rígidas e específicas, cerceado em sua espontaneidade e naquilo que realmente queria dizer, visto sempre à distância, no fundo do enquadramento, atrás de objetos diversos, confundido com a cozinha. Lembremos das babás que pouco falam, mas posam de acordo com a *mise-en-scène* da cineasta, colocam-se em determinados lugares, vestem certas roupas, atendem a chamados e posturas, posicionam-se em regiões predeterminadas do enquadramento.

O próprio João Moreira Salles (2001), em texto à Folha de São Paulo<sup>40</sup> anterior a *Santiago*, ao falar da delicada situação do documentarista brasileiro de “alguém favorecido filmando quem não é”, entende que algum grau de culpa social acaba por se fazer ingrediente da relação: “o resultado é que, na maioria das vezes, o documentarista já parte para gostar, o que significa ser condescendente, ou para ter pena, o que é pior, porque transforma as pessoas em vítimas” e, ainda segundo o diretor, vítimas dificilmente são interlocutores. Uma grande disparidade na relação muitas vezes faz com que as figurações desse outro de classe sejam atravessadas por elementos diversos: má consciência, paternalismo, comiseração, autoritarismo, rispidez, negligência.

Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Spivak alerta para a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro, mas que, afinal, reproduz estruturas de poder e opressão ao mantê-lo silenciado. Sem lhe ter sido oferecida uma posição de fala, um espaço de onde possa falar e no qual possa ser ouvido, o outro acaba sendo apenas objeto de conhecimento de um intelectual que deseja falar por ele. A posição da autora fica explícita no prefácio de Sandra Almeida:

o processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, conclui afirmando que esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar (ALMEIDA, 2010, p. 16).

“Fala”, aqui, não deve ser tomada em sua literalidade, pois a questão que se coloca é da possibilidade real de interlocução, de alternância de escutas, de uma fala que vem por livre expressão e desejo, e não inteiramente submetida a uma demanda de outrem.

Essa não é uma defesa do abandono da expressão “outro de classe”, que dispõe tanto de pertinência quanto potência analítica, mas um desejo por nuançá-la e tensioná-la, demonstrando como ela, a depender de como for balizada, às vezes não alcança a descrição do que se passa. O outro de classe no filme em que padrões filmam seus empregados domésticos é dotado de algumas singularidades, ora marcado por certo silenciamento, ora pelo prolongamento da relação de obediência. Animados por sentimentos de justiça, gratidão e reconhecimento mesclados a um pouco de narcisismo, mas também pela possibilidade de elaboração e reinvenção da linguagem documental, são filmes que têm sua força, o mérito de

---

<sup>40</sup> “3 questões sobre o documentário”. Folha de S. Paulo, 04/03/2001. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0403200102.htm>.

abordar questões pouco ditas e uma capacidade de sedução cinematográfica (em especial *Santiago*, que pode ser considerado um dos maiores filmes brasileiros do pós-retomada) mas que aqui são alvo de nossa desconfiança – suspeitos no que tange à real interlocução, à situação de paridade e à construção da verdadeira escuta.

## [Capítulo 4]

### Dispositivos de infiltração

PACIFIC —•— DOMÉSTICA  
(2009) (2012)

*Era uma vez uma ilha, em que moravam  
o amor, a alegria e outros sentimentos*

Animadas pela investigação do modo como o cinema brasileiro apreende, constitui e forja relações de classe, até aqui delineamos um traçado partindo do modelo sociológico, em que cineastas frequentemente filmavam operários em documentários de linguagem expositiva, aos documentários reflexivos em que cineastas-patrões filmam seus empregados domésticos. Prosseguindo nosso percurso, deparamo-nos com outro aspecto do cenário recente: o dos filmes-dispositivo em que personagens filmam outros personagens. Trata-se de uma nova forma de lidar com a alteridade social que reconfigura alguns pressupostos a respeito da relação entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados.

Esta coleção é composta por *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012). O primeiro foi montado a partir da reunião de imagens amadoras feitas por turistas em um cruzeiro a Fernando de Noronha, cedidas para a produção do filme. Em três cartelas iniciais, o projeto é explicado:

Em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do Cruzeiro Pacific / No navio, a produção identificou passageiros que estavam filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles / Ao fim do percurso, eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário.

Já em *Doméstica*, Gabriel Mascaro fornece câmeras a adolescentes de várias cidades do país para que filmem as empregadas domésticas de suas famílias. Se em *Pacific* as imagens alheias foram *coletadas*, depois de terem sido produzidas livremente em situação de férias, com equipamento pessoal dos viajantes, e sem qualquer intervenção direta de uma equipe cinematográfica, em *Doméstica*, as imagens não teriam existência se não fosse por iniciativa do filme – elas foram *encomendadas*, provocadas, desejadas.

Em ambos, a relação com o outro não se dá diretamente entre diretor e personagens, mas recebe nova camada de mediações. Temos, agora, uma terceira figura se juntando à equação que até então vínhamos pensando como linear, binária: os cinegrafistas, pessoas que filmam (embora não sejam parte da equipe do cineasta, isto é, não são *cameramen* profissionais) e que são também personagens. As imagens do filme correspondem aos registros desses personagens, e não mais à definição de um diretor cinematográfico que escolhe onde posicionar a câmera, como enquadrar, de que maneira filmar e que perguntas fazer. Os cinegrafistas (ou filmadores) são múltiplos a cada filme; não se trata apenas de uma pessoa fazendo as vezes do cineasta, como um procurador que age em seu nome, mas de várias e que, ademais, oscilam entre as posições de filmar e de ser filmado, revezando-se, saindo de cena e não acompanhando toda a duração do filme. Diversos olhares e diversos pontos de vista conformam os filmes, portanto, unificados posteriormente pela montagem.

O cineasta propriamente não está presente na cena e muitas vezes sequer conhece os personagens – algo radicalmente diferente da coleção anterior (*Babás e Santiago*), em que ele era peça essencial da construção fílmica, envolvido pessoalmente nas relações, que muitas vezes já contavam anos de proximidade. Constrói-se uma indissociação entre relações e filme, algo também distinto do modelo sociológico, que pretendia capturar os fenômenos com pretensa objetividade. Com esse movimento, a intenção parece ser a de apanhar o frescor de relações em curso, mas sem delas participar, podendo o cineasta resguardar uma espécie de posição de analista, mais ou menos distanciado, *a posteriori*. Porém, não participar da cena não implica, necessariamente, distanciamento ou neutralidade em relação ao universo retratado. Mesmo com montagens discretas, nota-se uma tomada de posição e a alternância entre momentos de crítica e de cumplicidade entre cineastas e os personagens que vêm a conhecer na ilha de edição.

No caso de *Doméstica*, temos mais claramente uma relação entre classes sociais: jovens patrões filmam as empregadas domésticas que trabalham em suas casas. Filmadores são de uma classe, sujeitos filmados de outra. A câmera é colocada no meio da relação, entre as duas pontas; operada por uma delas, apontada para a outra. Já *Pacific* problematiza nosso entendimento sobre as classes e nos coloca algumas dúvidas e questões. O filme de Pedrosa trata mais especialmente de uma classe (a classe média, origem do diretor), mas há ali relações de alteridade importantes, ainda que sutis. A relação dos viajantes do cruzeiro com a tripulação, com aqueles que mantêm o navio, que servem, que oferecem atividades é significativa. Os funcionários têm pouquíssimo destaque, circulam por outras áreas, outros corredores. Já o comandante do navio, com quem os personagens vão jantar, é visto com

admiração e glamour, em um evento de gala. Mas a relação de classe mais contundente do filme é outra.

A inclusão de *Pacific*, imantado por *Doméstica*, desestabiliza nosso recorte ao questionar: as relações de classe devem ser entendidas entre personagens (tendo em conta que, nos filmes da coleção anterior, o diretor era também um personagem)? Ou elas podem se dar também entre os personagens e o diretor enquanto instância enunciativa (mesmo que não haja encontro presencial)? Elas se dão apenas entre classes diferentes ou um atravessamento relacionado à classe pode se dar entre pessoas de um mesmo segmento social?

Pois, no caso de *Pacific*, não há uma relação entre classes no sentido mais clássico, como entre João Moreira Salles, elite, e Santiago, trabalhador, mas *intraclasse* – uma relação que luta entre a identificação e o distanciamento, entre a adesão e a crítica. Este não é exatamente o recorte desta pesquisa (que, se assim fosse, tornaria-se ampla demais), mas apostamos que esse ingresso, que é pontual para o cotejo com *Doméstica*, já que *Pacific* não retorna em outras coleções, acrescenta em nuances. O debate que suscita nos ajuda a ver a variedade interna a uma classe, que jamais é homogênea, assim como os modos de relação entre alteridades próximas – que não necessariamente são menos complexas dos que as relações de alteridade radical. *Pacific* se configura como esse ponto um pouco fora do percurso e que traz, para a discussão, o *mesmo de classe*. Ele, por sua vez, imanta *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), filme incontornável no que toca às questões de classe no cinema brasileiro e que aqui também vem nos visitar.

O filme de Arnaldo Jabor, de modo pioneiro, é deflagrador de uma tematização de classe no cinema brasileiro (a partir da própria classe do cineasta), deflagrador inclusive da noção de “outro de classe” para Bernardet, como dito no capítulo 3. *A opinião pública* tem como palco um importante reduto das camadas médias cariocas – Copacabana. Trata-se de uma obra vinculada ao Cinema Novo e marcada pelo modelo sociológico, mas com alguma influência do cinema direto, em seus primeiros passos no Brasil à época<sup>41</sup>. Neste documentário, o argumento-ponto de partida, que não se modifica ao longo do filme, parece ser o de que “a classe média não presta”. A narração onipotente condena toda aquela classe, que considera homogênea (LINS, 2003). Os sujeitos são apresentados ora como grotescos, patéticos, ora como solitários e amedrontados. Há, no filme, uma postura que oscila entre aproximação e rejeição. De acordo com Bernardet, o autor do filme aceita o “nós” de uma

---

<sup>41</sup> O cinema direto foi assimilado tardiamente no Brasil de maneira peculiar e contraditória: a abertura para o mundo e para o encontro se misturam com recursos mais rígidos do documentário de estilo clássico – “em Hirszman, Jabor, Sarno e Capovilla, o direto bate e volta no degrau da alteridade” (RAMOS, 2008, p. 331).

citação de Carlos Drummond de Andrade (“Somos todos herdeiros do medo”), o dos belos momentos de solidão, mas nas cenas de ridículo e futilidade, migra para uma conveniente terceira pessoa. Fitar a classe média dificulta a constituição do outro – Bernardet nomeia o capítulo de *Cineastas e imagens do povo* em que trata dessa obra como “O espelho perturba o método”.

A classe média é, aqui, inimigo ambíguo, origem execrada daquele que filma – não é aquela que se deve combater, mas sim ironizar, ou talvez despertar de um coma de alienação. É o mesmo de classe, alteridade próxima, mas muitas vezes vista sob um olhar desidentificado. No *off* de *A opinião pública*, uma frase reveladora: “São multidões de indivíduos solitários, indivíduos iguais e que, misteriosamente, se julgam diferentes”. Parece que a afirmação, empregada para os sujeitos inscritos no filme, acaba por servir também aos realizadores, que se colocavam num patamar distinto do grupo em foco.

Essa relação ambivalente com o mundo da classe média emerge também na fala de Marcelo Pedroso<sup>42</sup>, ao comentar seu olhar para os personagens de *Pacific*:

... é um olhar que cultiva o afeto e ao mesmo tempo pretende problematizar algumas questões. Eu me reconheço no *Pacific*, de alguma maneira, eu estou ali tomando caipirinhas na festa tropical ou tirando fotos das tartaruguinhas em Noronha. Isso faz parte de minhas referências de mundo, eu cresci nesse meio, em bailes de debutantes e festas de formaturas orquestradas pelas mesmas músicas que estão no filme, as mesmas pessoas, meus vizinhos, meus parentes, eu mesmo... E esse pertencimento me coloca numa situação delicada para olhar para aquela realidade” (PEDROSO, 2011).

Além das questões de classe, *Pacific* e *Doméstica* colocam fortemente em discussão, no âmbito da teorização cinematográfica brasileira, outras tão amplas e diversas quanto as potências do cinema direto, o uso de imagens de arquivo, o filme-dispositivo, a produção amadora, a montagem de registros feitos por outrem, a ética no documentário. Neste capítulo, ressaltaremos as formas singulares com que os dois filmes amalgamam e reconfiguram algumas dessas questões, produzindo combinações inusitadas entre elas. Por serem de certa forma primos, *Pacific* e *Doméstica* serão comentados e analisados a um só tempo, cotejados em suas semelhanças e diferenças<sup>43</sup>, como interessa a uma perspectiva comparativa.

---

<sup>42</sup> Em troca de e-mail com Jean-Claude Bernardet, publicada no blog deste último: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br>.

<sup>43</sup> Esclarecemos que, como algumas discussões convocam mais um filme do que o outro, nem sempre eles receberão atenção proporcional.

## 4.1 O dispositivo de infiltração

Defendemos que os diretores de *Doméstica* e *Pacific* desenham um *dispositivo* que integra uma estratégia de aproximação a um universo de intimidade ao qual não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença de um diretor externo àquele ambiente, uma equipe, uma parafernália de equipamentos). Entendemos dispositivo como o método dos filmes, a forma escolhida de aproximação de determinado objeto, a criação de regras para lidar com a realidade (LINS; MESQUITA, 2008). O dispositivo, nesse sentido, é “um procedimento produtor, ativo, criador – de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele” (LINS, 2007, p. 46). Cezar Migliorin pensa o dispositivo como estratégia narrativa que produz acontecimento na imagem e no mundo:

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões (MIGLIORIN, 2005, s/p).

Trata-se de uma forma de planejamento filmico que não envolve a redação de um roteiro minucioso – com descrições, orientações, rubricas, falas de personagens, como ocorre corriqueiramente no regime da ficção –, mas que também não se pauta pela imersão imprevista em determinado universo, inteiramente aberta e ao sabor do acaso. Falamos aqui, portanto, do dispositivo como método, mas também de uma tendência mais específica do cinema documentário contemporâneo – a do filme-dispositivo. Grande parte da produção documental brasileira recente contém uma rígida dimensão propositiva, tornando visíveis seus caminhos de atuação/operação no mundo traçados previamente às filmagens. Trata-se do “cinema de escritura forte”, como postula Roberta Veiga (2008). Podem ser contabilizados nessa tendência documental 33 (Kiko Goifman, 2002), *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), *Filme-fobia* (Kiko Goiffman, 2008), entre outros.

*Pacific* e *Doméstica* podem ser aí incluídos, por explicitarem seus marcados dispositivos, seguirem determinado protocolo de limitação temporal e/ou espacial, inventarem um jogo, planejarem um experimento. Configura-se, em ambos, um *dispositivo de infiltração*, um plano de inserção e entrada sorrateira em determinado universo, uma estratégia de



ingresso que permite uma observação com o mínimo de impacto, que se difere enormemente de uma observação participante, método recorrente nas ciências sociais que encontra paralelos no “documentário participativo”, descrito por Bill Nichols (2007). Neste par de filmes, a presença da equipe se resume a uma câmera, como se esse objeto carregasse e condensasse toda uma ideia de relação, toda uma proposta de filme, inserido em determinado terreno por controle remoto, à distância; depois de toda a aventura, ele volta a seus “donos”<sup>44</sup>. A câmera, assim, num abandono dirigido, far-se-ia portadora de vestígios daqueles que a manipulam. Se o humano desvirtuaria por demais a paisagem observada, que ao menos o não-humano adentre, como aqueles pequenos espelhos erguidos sobre os muros para mirar território inimigo ou mesmo como um oco cavalo de Tróia. Gesto semelhante é visto em *Câmara escura*, comentado no capítulo seguinte, curta do mesmo Marcelo Pedrosa, mas em proposta ainda mais radical.

Busca-se, em *Pacific e Doméstica*, capturar determinado contexto ou determinadas relações sem interferências exteriores, como se alcançados *in natura*. Certamente a presença de Gabriel Mascaro ou de Marcelo Pedrosa nas residências ou no navio produziria filmes inteiramente diferentes, incentivaria alguns comportamentos dos participantes, ao passo que inibiria outros. O dispositivo de ambos já foi formulado de maneira a fazer emergir (ou ao menos não afugentar) um importante elemento: a intimidade. Essa que só pode existir entre velhos conhecidos, entre os que compartilham algum tipo de laço ou de história.

Evidente que o cinema pode inventar e inaugurar intimidades – e Eduardo Coutinho é prova disso na maneira como interage, promove abertura e desperta confissões de seus entrevistados. Mas trata-se, ainda assim, de uma intimidade criada entre entrevistado e entrevistador. Já nos filmes em questão, afloram a intimidade familiar, conjugal, entre amigos, entre patrões e domésticas, longe das vistas de quem não pertence àqueles círculos. Não podemos nos esquecer, no entanto, de que as regras, hábitos e balizas sociais não são simplesmente externos à vida doméstica – eles a regulam por dentro. Mas de alguma forma, esse afeto, esse conhecimento prévio (filhos de patrões que foram criados por empregadas domésticas desde que nasceram, esposas que filmam maridos, pais que filmam filhos) se imprime nas imagens. Vemos em *Pacific*, por exemplo, uma câmera subjetiva do marido desejosa pelo corpo da esposa, aproximando-se com um *zoom* da tatuagem em suas costas, olhando, de cima a baixo, seu corpo envolto em um vestido branco. Mais adiante,

---

<sup>44</sup> A ideia da câmera como emissário se aplica menos a *Pacific*, cuja noção de presença da equipe é quase que retroativa e virtual.

outro marido observa a esposa deitar ao sofá com as pernas cruzadas, colocar os braços atrás da cabeça, como uma musa que posa e se deixa pintar.

Não se pode pretender ingenuamente, portanto, que as imagens sejam o puro registro de situações que aconteceriam independente da presença da câmera, como se captadas em sua “essência”. Os cenários dos filmes são, de algum modo, modificados pela inserção do aparato que filma, o que, sobretudo no caso de *Doméstica*, pode significar um acréscimo de poder nas relações, uma cisão entre aqueles que recebem a câmera e aqueles que são por ela observados, ao mesmo tempo um gesto de invasão e uma demonstração de interesse. Se a presença humana externa certamente afetaria a cena, não se pode dizer o contrário da presença maquínica – componente que não pode ser subtraído. No caso de *Doméstica*, o dispositivo não é apenas uma forma de acesso a determinado universo encasulado, mas também um elemento produtivo. Se em *Pacific* a intervenção da equipe só ocorreu posteriormente e o que vemos são as relações como elas teriam mesmo acontecido (mas não independentemente da presença de câmeras, em geral), em *Doméstica* as relações são produzidas pelo filme, já que os laços entre empregadas e patrões adolescentes recebem a mediação, imprevista, de uma câmera e de uma tarefa. Há, no filme de Mascaro, para além de um registro, certa vontade de intervenção no mundo, talvez o desejo de despertar nesses jovens a curiosidade – e um novo olhar – sobre as vidas pessoais e sobre o trabalho das mulheres (e homem<sup>45</sup>) que servem suas casas.

Portanto, a dimensão propositiva do dispositivo, por mais que afete os participantes em suas vidas, visa o próprio documentário, funcionando como um atizador de cenas, um catalisador de acontecimentos. O dispositivo, na concepção de Michel Foucault (2008), está diretamente relacionado a questões de poder, o que aqui nos concerne, sobretudo em *Doméstica*, que aborda as relações entre patrões e empregados, mas também, ainda que em menor medida, em *Pacific*, já que as relações de intimidade que não passam por contratos de trabalho também são atravessadas por constrangimentos e hierarquias de diferentes ordens. Segundo Roberta Veiga, pode-se observar o dispositivo quando “a preocupação é detectar um agenciamento de relações de forças que se dá em função do uso de uma tecnologia específica” (VEIGA, 2008, p. 50). Para Foucault, ele tem natureza essencialmente técnica e estratégica, pressupõe certa intervenção racional e manipulação das relações de força. “O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder” (FOUCAULT, 2008, p. 246).

---

<sup>45</sup> *Doméstica* é composto por 7 segmentos: 6 empregadas (Vanuza, Dilma, Gracinha, Lena, Flávia, Lucimar) e um empregado (Sérgio), o penúltimo personagem.

Embora *Doméstica* se situe no seio das relações de classe entre aqueles que pagam por um serviço e aqueles que oferecem sua força de trabalho, as contribuições de Foucault aqui nos são úteis para aguçar nossa percepção de que o poder não é unilateral, mas processual, uma teia que se espraia difusamente e pode se exercer em direções não esperadas. Mais do que isso: se há poder, há também possibilidades de resistência. É interessante que a escolha de Mascaro, ainda no que toca ao desenho do dispositivo, tenha sido pelos adolescentes, e não simplesmente pelos patrões adultos, isto é, os contratadores de fato. Uma hipótese seria a de que entre os jovens e as domésticas há um abismo menor no que respeita ao poder – talvez se os pais ou mães, os “chefes” de família, portassem a câmera, o desnível seria por demais acentuado, com menores possibilidades de abertura e resistência para as empregadas. Igualmente, pode ter pesado na decisão o fato de que os adolescentes, por terem sido criados por aquelas pessoas, possuem com elas relações de afeto e intimidade mais pronunciadas, o que torna as relações de poder ainda mais ambíguas, nuançadas e complexas. Por serem mais jovens, menores de idade, são patrões, mas de certa forma também são “filhos”. Podem mandar, mas também devem obedecer.

#### **4.2 Dispositivos e limitação espacial**

Tanto *Pacific* quanto *Doméstica* erigem seus dispositivos em torno de espaços restritos e protegidos, o que justifica o objetivo da infiltração: enquanto o primeiro se passa quase inteiramente dentro de um cruzeiro, o segundo transcorre quase inteiramente dentro das casas das famílias. Interessa pensar o dispositivo não somente como estratégia narrativa, mas como método de investigação documental. Cada um dos procedimentos adotados, muito diferentes entre si, diz da relação do documentarista com os documentados, assim como do contexto temporal e social em que se concretizam – “as maneiras de fazer são formas de pensamento” (COMOLLI, 2008, p. 26).

Tais filmes apontam fortemente para uma delimitação espacial que nos parece prenhe de significados. Como aponta a cientista social e geógrafa Doreen Massey, “os lugares colocam, de forma particular, a questão de nosso viver juntos” (MASSEY, 2008, p. 216). Reciprocamente, “qualquer noção de sociabilidade em sua forma mais frugal, simples multiplicidade, subentende uma dimensão da espacialidade” (MASSEY, 2008, p. 266).

A partir da restrição espacial, *Pacific* e *Doméstica* dão relevo à sociabilidade, às formas de relação – a união e a esquivia, a comunhão e a solidão – das pessoas que povoam determinado universo social. Isso pode ser dito tanto dos habitantes entre si, como entre

diretor/equipe e sujeitos filmados. Afinal, a escolha por esse dispositivo muito revela da forma de aproximação dos cineastas com o universo em questão. Em *Pacific*, uma restrição espacial imposta pelo dispositivo – o filme todo se passaria dentro do navio. Já em *Doméstica*, todo filmado nas casas onde moram os adolescentes e trabalham as domésticas e, assim, com menor unidade em relação ao filme de Pedroso, não se sabe se essa foi uma orientação explícita do diretor e, portanto, prévia à encomenda de imagens. Restrições espaciais que não se equivalem nos dois filmes, é preciso notar.

Um tipo de restrição espacial acontece também em *A opinião pública*, todo rodado no bairro de Copacabana, região centro-sul do Rio de Janeiro. Mas dentro dele, onde se procura a classe média? Que lugares o filme considera que lhe são próprios? O filme de Jabor busca a classe nas ruas e prédios, numa escola particular, na praia, em bares e boates, numa festa, na igreja, em estúdios de programa de televisão. Apenas um ambiente de trabalho: uma repartição pública, lugar do trabalho burocrático.

Um ambiente de escolha expressiva é a praia carioca. Ao som de uma trilha pomposa, de efeito irônico, o narrador anuncia: “*seis dias úteis, depois descanso. Perguntamos na praia: o que significa o domingo para vocês?*”. Dois homens discursam sobre as maravilhas e os encantos do domingo por quase três minutos – um episódio de esgarçamento do tempo utilizado justamente nos assuntos mais prosaicos. A praia, lugar de descontração e lazer, assim como bares, boates, festas e shows de música, acabam por situar um contexto de diversão e informalidade, que decerto influencia a fala dos sujeitos filmados e suas respostas às entrevistas. Suas opiniões tendem à superficialidade em parte porque os lugares sociais em que se encontram convocam ao bate-papo, à conversa pequena. Há certo desencontro nesse pacto relacional, que talvez pudéssemos chamar mesmo de uma armadilha, já que essas situações e falas são esperadas naqueles contextos, mas ao figurarem como parte de um documentário e serem escrutinadas numa tela de cinema acabam sofrendo um deslocamento bastante prejudicial, ressaltadas a futilidade e a alienação.

*Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2000), alguns anos depois, também se concentra em Copacabana, mas em espaço ainda mais circunscrito: um único prédio de apartamentos. O filme de Coutinho parece fazer um estudo de classe com procedimento semelhante aos filmes cá analisados. Todavia, ressaltamos a instalação da equipe de Coutinho em um dos apartamentos do Master e o embarque da equipe de Pedroso no cruzeiro para localizar turistas que produziam imagens. Os primeiros pagaram aluguel, os segundos, passagem. Não eram somente observadores isentos, mas também locatários e viajantes. A diferenciação entre os que filmam e os que são filmados, no caso desses filmes, é traçada com limites mais brandos

e móveis, de visão dificultada, em alguns momentos, pela interposição de espelho, como diz Bernardet (2003) a respeito de *A opinião pública*. Continuando no terreno das metáforas, diríamos que, nesse universo de classe média, documentaristas às vezes são dotados de condição anfíbia, o que tem diversas consequências e ressonâncias na construção narrativa de seus filmes.

Parece que o dispositivo de delimitação de um espaço pode funcionar como um instigante método de investigação documental no sentido de tornar administrável, em termos de duração de filme e viabilidade de projeto, o que não é: a realização de um filme sobre algo de enormes dimensões, tal como classes e suas relações. Por que os filmes em questão não tratam de múltiplos espaços ou uma profusão de entrevistados, no que poderia ser um procedimento mais ambicioso e talvez mais em compasso com as proporções de seu objeto, num possível esforço para se alcançar uma amostra abrangente e significativa? Pelo contrário: no que intuímos, diante daquilo que é muito grande, busca-se o muito pequeno; diante de um mapa extenso, que oferece inúmeras possibilidades metodológicas e estatísticas de maior porte, circula-se uma área diminuta e estuda-se o que ocorre dentro dos limites daquela circunferência.

Mascaro e Pedroso abordam o micro e ali se mantêm, com o cuidado de evitar generalizações e totalizações explícitas. Ao mesmo tempo, sabemos que há, ali, comentários, conjecturas, reflexões a respeito de segmentos sociais de uma forma mais ampla. Toda a produção bibliográfica, tanto de autoria de acadêmicos quanto de críticos de cinema, que encontramos a respeito dos filmes, faz referência, em maior ou menor medida, ao fato de serem documentários que se debruçam sobre as relações de classe brasileiras, com especial foco na classe média.

De pronto, chama atenção a escolha do navio como *locus* de investigação de Marcelo Pedroso em *Pacific*. Ao comentar texto de Michel Foucault sobre as heterotopias, André Brasil traz uma bela citação: o navio “é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que se fecha sobre si e ao mesmo tempo se lança ao infinito do mar” (FOUCAULT, 2001, p. 1581 *apud* BRASIL, 2011, p. 60). Ainda segundo Brasil, em nossa civilização o navio é simultaneamente um instrumento de desenvolvimento econômico e uma reserva de imaginação. Diversos filmes ao longo das décadas tomaram-no como palco: *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925), *E la Nave Va* (Federico Fellini, 1983), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Um Filme Falado* (Manoel de Oliveira, 2003) e *A Vida Marinha com Steve Zissou* (Wes Anderson, 2004) são alguns exemplos.

O navio, que nos é revelado aos poucos pelos próprios viajantes-cinegrafistas, é composto de diversos ambientes, fechados ou abertos, submersos ou elevados, espaçosos ou estreitos: piscina, salão de jantar, palco para shows, salas de ginástica, bares, convés, corredores, restaurantes, loja de revelação de fotos, cabines, entre outros. Atividades múltiplas são oferecidas aos viajantes, entretidos dia e noite por tripulantes, garçons, animadores, guias turísticos. Pacific é uma estrutura ampla e complexa, com diferentes andares, em que os funcionários, aqueles que mantêm o funcionamento da embarcação, tornam-se invisíveis quando do não exercício de suas funções, circulando por outros corredores, repousando em ocultos recônditos. Enquanto representantes dos trabalhadores se retiram das vistas, sobre outros se lançam holofotes – o jantar com o comandante é evento de gala, para o qual os convidados se vestem com seus melhores trajes.

Potencialmente utilizado como espaço cênico, o navio promove uma espécie de suspensão, não somente pelo óbvio fato de ser uma estrutura flutuante, mas pelo estado de exceção, unidade autossustentável em alto-mar, com regras e lógicas próprias, distante das normas da sociedade em terra firme. Ali embarcam os viajantes para as férias, celebração do ano novo, apartados do mundo do trabalho que exercem durante os outros onze meses. Deslumbra os personagens o fato do cardápio não assinalar preços. A bordo do cruzeiro, comidas, bebidas e programação turística estão à disposição sem custo. Ali, tudo é livre – “na restrição do espaço confinado do navio, todo o excesso é liberado, estimulado e administrado” (FELDMAN, 2012, p. 6). As preocupações com dinheiro e as obrigações profissionais foram deixadas no porto.

Contudo, a situação de exceção acaba, por contraste, revelando muito da vida diária daquelas pessoas no continente. Afinal, é justamente pelo destaque que recebe o cardápio sem preço, filmado pelos personagens em plano próximo, que se imagina a situação financeira deles. É justamente pelo enorme fascínio que demonstram diante das atividades de lazer, da fartura das refeições, da opulência dos shows, que se imagina seu cotidiano. Os viajantes estão ali por entretenimento, desfrutando as férias pagas em muitas parcelas, mas não há possibilidade de descanso. A ordem do dia, repleta de atividades, horários, passeios, festas, talvez não seja tão diferente daquela do trabalho. Não há ócio: é preciso estar em movimento, participar dos jogos, produzir imagens, divertir-se (BRASIL, 2011). Um corte abrupto encerra o filme na festa de *réveillon*, onde se entoam cantos de “*adeus ano velho, feliz ano tudo / que tudo se realize no ano que vai nascer / muito dinheiro no bolso, saúde pra dar e vender*”. Ilana Feldman comenta: “A promessa da bonança vindoura é abortada. A classe média abandonará o paraíso do consumo sem limites e se preparará para as futuras prestações do

cartão de crédito. Mas eles não voltarão ao trabalho, pois nunca deixaram de trabalhar” (FELDMAN, 2012, p. 13).

Ainda que o navio seja rodeado por um intenso mar azul e uma bela vista, os espaços que ocupam os viajantes, emparedados em cubículos com cama e televisão, também dão margem para supormos uma proximidade com a habitação do dia-a-dia. Se, historicamente na sociedade brasileira, a classe média era predominantemente rural e proprietária de terra, há algumas décadas sua maior fatia é urbana e assalariada (GUERRA, 2006), moradora de apartamentos que cada vez mais crescem em quantidade e diminuem em área. Por todos esses aspectos, a situação de exceção, além de iluminar a regra, talvez não seja tão excepcional assim.

Se viagens em transatlânticos outrora foram sinônimo de luxo e *status*, realizadas pela alta aristocracia, num imaginário romantizado em obras literárias e cinematográficas, o navio Pacific nos mostra a passagem dos tempos. Por alguns indícios nas falas e nas imagens, pode-se supor que os turistas filmados se aproximam do que vem sendo chamado de *nova classe média* – trabalhadores que ascenderam socialmente e tiveram, nos últimos anos, aumentado seu poder de consumo. Trata-se de grupo que geralmente não teve o mesmo acesso ao capital cultural e à escolarização da classe média tradicional, mas que, por meio de trabalho árduo, intensas jornadas (Jessé Souza os chama de “batalhadores” ou “nova classe trabalhadora”), somado ao crédito e às demais vantagens oferecidas pelos governos do Partido dos Trabalhadores, encontrou oportunidade para crescer em qualidade de vida e poder aquisitivo, passando também a contratar serviços e a frequentar locais antigamente reservados a estratos sociais mais abonados (SOUZA, 2010). Como diz Pablo Holmes, “*Pacific* deixa nosso olhar transitar para esse novo Brasil, em que os velhos diagnósticos da sociologia parecem necessitar, senão de reformulação, de alguma forma de atualização” (HOLMES, 2011, p. 31).

Mar e terra. Casas e navio. É significativo que sejam espaços privados, emoldurados por paredes que promovem a sensação de confinamento. Não são filmes passados em praça, em praia, em parque. Apesar de privados, com circunscrições íntimas, são territórios muito visados, observados, filmados, seja pelo circuito interno de segurança ou pelos próprios ocupantes. Porém, nenhum dos filmes adere ou critica de maneira simples a onipresença das câmeras nos tempos contemporâneos ou a invasão da privacidade alheia, já que registrar e montar imagens de momentos pessoais é também um gesto dos próprios filmes que, no entanto, fazem isso ao seu modo, distanciando-se tanto dos dispositivos de vigilância quanto dos *shows* de intimidade na televisão.

Em *Pacífic* e *Doméstica*, espaço físico, espaço cênico e espaço social se misturam. Casas, prédios e navio são, a um só tempo, palco e coxia de personagens que performam dia e noite, tanto nas áreas comuns quanto nos lugares privados. É curioso que o recorte que circunda o espaço promova uma espécie de suspensão e fechamento, isolando os moradores e viajantes do restante do mundo. No que toca especialmente às relações da classe média, mesmo no universo da ficção, não é raro que vejamos filmes com mínima variação de locação. Arnaldo Jabor fez uma trilogia de filmes – *Tudo Bem* (1978), *Eu te amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986) – que se passavam inteiramente em apartamentos. Domingos de Oliveira filma seus personagens predominantemente em apartamentos ou nas ruas e bares entre Baixo Leblon e Baixo Gávea. Muitas das produções da Globo Filmes, com a influência da linguagem televisiva, desenvolvem-se em casas e apartamentos montados em estúdios. O confinamento e a classe média andam juntos em diversas obras do cinema brasileiro, que muitas vezes acabam denotando a baixa permeabilidade desse grupo a universos de outras classes – uma espécie de fechamento em si. As relações desse estrato social com outras classes costuma se dar dentro de seu próprio ambiente, de seus lares, e muito raramente em espaços públicos ou nos espaços de outras classes.

No caso dos dois filmes analisados, o fechamento em internas ou espaços delimitados é radical. Em *Doméstica*, quase não se vê rua ou cidade – talvez uma exceção na breve passagem em que Vanuza dirige um carro, sítio que não deixa de ser, de certa forma, interno. Apesar disso, críticos, acadêmicos e espectadores veem neles a abordagem de questões de classe. Por quê? A respeito de *Edifício Master*, Consuelo Lins discorre:

O diretor não queria fazer um filme ‘sobre a classe média’ em geral, mas com indivíduos concretos, e por isso o interesse em abordar moradores de um único prédio. Ele pressentia, no entanto – como acabou acontecendo –, que o espectador teria possibilidades de sobra para estabelecer ligações entre a vida que iria encontrar ali e a condição geral das camadas médias mais modestas da população brasileira (LINS, 2004, p. 140).

A concentração espacial, presente nos dois filmes, acaba por chamar atenção ao que está fora das delimitações do filme. Se em *Pacífic* são a vida cotidiana e o trabalho que estão fora de campo (essa parece ser uma recorrência em filmes que tratam mais centralmente da classe média e um recurso que sublinha alienação e futilidade, se lembrarmos que *A opinião pública* também destaca os momentos de lazer), em *Doméstica* o fora de campo abriga a vida privada das trabalhadoras. Com a família e a própria casa sempre fora de campo, convivem mais com os filhos dos patrões do que com seus próprios. Seus dramas pessoais são, por



vezes, narrados por elas, rememorados – mas as interações com a família e na própria casa permanecem fora de campo.

No filme de Mascaro, com frequência encontramos planos dos empregados posando com um olhar que mira o fora de campo, sendo que em alguns segmentos (Dilma, Sérgio), este é o plano final: trata-se de um encerramento marcante, que deixa o personagem em aberto, insondável. É como se o filme nos indicasse que não se pode conhecer aquelas pessoas por completo, que algo ali extravasa os limites do enquadramento – e do próprio dispositivo arquitetado. No segmento de Dilma, após a confissão das dificuldades conjugais, a personagem é abandonada pela adolescente, que sai de cena mas deixa a câmera ligada, registrando Dilma imersa em seus pensamentos. Ela olha para o fora de campo enquanto o espectador fica a conjecturar sobre suas lembranças, seus sentimentos e reflexões, a aridez de sua vida pessoal, o grave abuso nas relações de gênero – um lembrete dos problemas de um Brasil profundo que ora, de dentro de uma residência de classe alta numa capital, julgam-se tão distantes ou superados. Já Sérgio, ao tentar escapar de uma cinegrafista onipresente e invasiva (que o desperta em seu quarto, que filma sua habitação antes que ele tenha terminado de se vestir, que tece um discurso sobre ele como se não estivesse presente, como se não tivesse voz ou desejos próprios), afasta-se e se dirige à garagem. Desvencilhando-se da câmera colada ao seu rosto enquanto comia, vai olhar a rua, voltando-se para o fora de campo, convocando a vida além das grades da casa.

O fora de campo se estabelece, em *Doméstica*, como uma “reserva” de experiência, que acolhe os dramas privados, universos familiares e histórias de vida. Alguns problemas recorrem nessas histórias – abusos de companheiros, relações familiares conturbadas (filho viciado, marido alcoólatra, abandono), episódios trágicos, trabalho infantil, migração do meio rural – e são acionados pelos relatos e pelo olhar dos personagens ao horizonte, expandindo a cena para além dos limites das casas dos patrões, convidando a imaginação para um passeio por outros espaços.

### **4.3 O direto interno, o arquivo em direto**

Tanto *Pacific* quanto *Doméstica* foram filmados por leigos em câmeras digitais leves, de fácil manuseio, com captação de áudio acoplada, som sincrônico, em situações corriqueiras, seja em viagem ou em casa. São obras de pouca ou inexistente intervenção sobre as imagens – não há comentários em *off*, narrações, dublagens, alteração de velocidade, trilha sonora extra-diegética, legendas ou cartelas (excetuando-se as breves inserções iniciais de

*Pacific*). Diríamos, portanto, que se trata de filmes que, de certo modo, pretendem-se *crus*, em que a montagem se torna primordial, embora mais circunscrita a funções de seleção, ordenação e duração, evitando incidências mais explícitas. No entanto, recordemos os apontamentos de André Brasil: “uma montagem imanente – próxima à matéria sensível do mundo – não significa, sejamos enfáticos nisso, ausência de *mediação*” (BRASIL, 2011, p. 9).

Ambos os filmes poderiam, assim, ser remetidos ao cinema direto. Pautado por elementos como “prioridade da palavra sincrônica, papel mais importante da montagem, estrutura mais solta das partes e dos modos de exposição” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 81), o direto renovou a escritura dos documentários, produzindo filmes que buscavam se aproximar da duração real dos acontecimentos, privilegiando as interações espontâneas de atores sociais entre si, mais do que com um diretor-entrevistador. A respeito do direto, Jean-Louis Comolli pontua: “com a câmera na mão e os microfones mais leves, a ferramenta se adapta ao corpo, a técnica se torna roupa, a máquina tende a se tornar prótese. (...) Filmar torna-se o possível de cada um” (COMOLLI, 2008, p. 109).

Apesar da aparente transparência, o direto é marcado por um princípio produtivo: desenvolve-se um fenômeno de interprodução entre acontecimento e filme. Mesmo que se queira apenas registrar e resguardar determinada situação, não se pode evitar de fabricá-la: um “fragmento, a partir do momento em que uma câmera o designa para filmá-lo, não é mais igual a si próprio mas igual a ele mais a câmera” (COMOLLI, 2010, p. 9).

O que, nos casos expostos, configura-se como novidade é que, nesse cinema direto, o cineasta não faz parte da cena; o direto é aqui filmado não por quem é profissional, mas por alguém comum que tem envolvimento pessoal com o universo filmado. Trata-se de um direto filmado *de dentro* das relações, por pessoas nelas apanhadas por outros motivos que não somente a decisão de filmar. Se o direto já permitia maior proximidade ao ambiente pelo documentarista que vinha de fora registrá-lo, instiga-nos o que aconteceria com o direto “interno”, filmado por aqueles que não são alheios ao contexto, mas participantes da ação. A propósito do direto, mais uma vez Comolli comenta:

Com o cinema direto, temos o próprio corpo do operador que carrega a câmera, temos essa pressão física constante no ato de filmar, uma respiração, um corpo, uma presença. Isso significa dizer que, por essa física dos corpos, a atenção se dirige cada vez mais para a relação constituída na filmagem. De cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito. Essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo (COMOLLI, 2008, p. 110).

Se é próprio ao direto certa promoção da intimidade, um “direto interno”, preservado de presenças exteriores, em que a câmera medeia relações entre pessoas que já são habituais, poderia acentuar esse processo e torná-lo quase uma fusão. Teoricamente. Para a pesquisadora Ilana Feldman (2013), em um artigo que examina as dinâmicas de apropriação do olhar do outro nos novos regimes de visibilidade, nestas obras<sup>46</sup> se observa um “recolhimento da enunciação filmica”. Tal recurso favorece a inclusão dos enunciados dos personagens. Porém, de acordo com Feldman, as dinâmicas de inclusão não necessariamente promovem uma proximidade; pelo contrário, esse gesto, com a intervenção da montagem, muitas vezes significa uma *reposição da distância* e da noção de *separação*.

O direto, aqui, ainda se conjuga com o filme de família, o filme de arquivo, o que traz consigo toda uma série de características. Em *Doméstica e Pacífic*, ingredientes importantes como relações de poder ainda serão adicionados, o que desestabiliza a possível conclusão de que a intimidade que o direto proporciona somada à preservação da intimidade entre filmados já íntimos geraria simplesmente um acúmulo de intimidade. A soma aqui não é exata, configurando-se como operação mais tortuosa, que pode se desviar, inclusive, para a subtração e a divisão. O “direto de dentro” não significa, *a priori*, um acréscimo de liberdade ou proximidade – coerções, convenções e constrangimentos também se fazem presentes em universos íntimos e nas relações de trabalho doméstico. Filmar é sempre, além disso, “tomar alguma distância”, colocar-se em posição minimamente exterior.

Se no direto dos anos 1960 e 1970, usava-se a expressão da “mosca na parede” (NICHOLS, 2007) como metáfora para dizer dos diretores em sua intenção de observação distanciada e tentativa de presença imperceptível nos ambientes, agora nem na forma de inseto sua visita acontece. Constitui-se assim um cinema em que o trabalho da equipe acontece inteiramente em reuniões de planejamento e, posteriormente, na ilha de edição. Com isso, o cineasta perde a aventura de estar em *set*, de presenciar algo acontecendo não só diante de sua câmera, mas perante seus olhos, ouvidos e pele. E isso tem implicações profundas para toda uma concepção de cinema presencial e do *encontro*, tão em voga no documentário brasileiro contemporâneo, cuja força por vezes se extrai das complexas e ricas relações entre um diretor, sua equipe e determinado universo de filmados (*O Fim e o princípio*, *A falta que me faz*, *Terra deu terra come*, entre tantos outros). Reverberações acontecem também para questões de autoria, democratização dos meios, assim como uma reorganização do que se entende pelos ofícios de diretor e montador.

---

<sup>46</sup> Além dos filmes aqui trabalhados, a autora cita *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), entre outros.

Trata-se de filmes, portanto, que trabalham com arquivos, mas de forma absolutamente singular. Para começar, porque são arquivos de um passado recente ou mesmo de um presente, diferentemente do que ocorre com a maioria dos filmes que recorrem a imagens de anos ou décadas atrás, que tematizam questões de memória, de história individual e coletiva. Mas, além disso, por serem arquivos (no caso de *Doméstica*) produzidos sob encomenda para o filme e não simplesmente encontrados em cinematecas ou baús de família. Os filmes de Pedroso e Mascaro colocam uma forte diferença em relação aos de Jonas Mekas, Peter Forgács ou Harun Farocki. Estes buscam arquivos de outras épocas, manipulam – congelam, aceleram, inserem cartelas, comentários – as imagens, adentram o universo íntimo de uma família como documento da história de um povo, ordenam memórias, ressignificam o cotidiano, revelam novas dimensões de um vivido não consciente do futuro (ou da proximidade da beira do abismo, no caso dos filmes pré-guerra).

Já *Pacific* e *Doméstica* não investem na busca de uma memória perdida em algum lugar recôndito do passado, mas na produção de uma. Atuam, de maneira enviesada, como testemunha de uma história, produzindo memórias de um tempo presente, da tônica de determinadas relações situadas no Brasil, da vivência de certas classes, que poderão ser acessadas no futuro. É importante enfatizar que a aposta dos diretores neste “direto interno” está na captura das *relações* e não do registro de personagens ou classes objetivados, observáveis em si. Com a recente formalização do trabalho doméstico, cada vez mais a figura da “empregada fixa”, de contrato mensal, que em alguns casos dorme no trabalho e habita o mínimo quartinho, rareia-se na classe média, tendendo para a substituição pelas diaristas ou faxineiras ocasionais. *Doméstica* produz, assim, uma memória de algo que está possivelmente em vias de desaparecimento. Já *Pacific* preserva o retrato de uma classe média em ascensão, eufórica, provavelmente resultado das políticas dos governos recentes.

São arquivos “frescos”, com impressão de pequena mediação, filmados de dentro – *um direto de arquivo, um arquivo em direto*. Pode ser arquivo, mas não é *found footage*. Pode ser direto, mas não há encontro entre cineastas e sujeitos filmados. Pode ser filme de família, mas não é registro das datas festivas, dos primeiros passos do bebê, do aniversário do avô. Pode ser produção amadora, mas direcionada e orientada por uma equipe profissional. Assim, a bibliografia sobre imagens de arquivo, cinema direto, produção do amador, filmes domésticos nos serve somente até certo ponto porque os filmes embaralham, de maneira bastante intrincada, todas essas fronteiras. *Pacific* e *Doméstica* trazem em si uma medida de invenção que desconcerta espectadores e pesquisadores.

#### 4.4 A *mise-en-scène* do amador

Uma vez desenhado o dispositivo, voltemo-nos para sua efetivação e desdobramento na *mise-en-scène*. Tanto em *Pacific* como em *Doméstica*, a organização da cena, a escolha da disposição dos corpos no espaço, a dimensão dos enquadramentos, os movimentos de câmera ficam a cargo de sujeitos comuns. Ao contrário do primeiro, em que os turistas utilizaram seu equipamento pessoal e filmaram livremente, no segundo os jovens receberam câmeras, tripés e algumas orientações da equipe que, no entanto, não são explicitadas no filme – o espectador fica curioso a respeito das instruções que os cinegrafistas receberam, indeciso sobre até que ponto algumas noções fílmicas (registro de silêncios, tempos mortos, perguntas abertas, por exemplo) foram inclinações espontâneas ou solicitações de Mascaro e equipe.

Ainda que sejam leigos filmando, indagamos até que ponto se pode falar em ingenuidade na produção amadora nos dias atuais. Como aponta Nogueira,

podemos então questionar se o espectador comum não ganhou ele igualmente uma consciência do meio que lhe inibe qualquer ingenuidade. A ser assim, esta perda da ingenuidade teria como uma das consequências que o auto-retrato deixaria de ser, muitas vezes, um gesto de autenticidade para se revelar uma voluntária auto-estetização (NOGUEIRA, 2008, p. 22).

Por mais que *Doméstica* e *Pacific* possam compartilhar características com os filmes familiares de arquivo, sendo filmes gravados por pessoas nos anos 2010, todo um novo contexto de mediatização se coloca. No entanto, o gesto de filmar, ainda que se tenha banalizado, não é sempre anódino. Como indica Comolli, trata-se de “tecer sua própria linha na tapeçaria labiríntica das representações, o que de modo algum seria desprezível” (COMOLLI, 2008, p. 110). Michèle Garneau comenta as imagens realizadas a partir da modernidade em sua relação com as comunidades filmadas: “É uma ‘comunidade que vem’, retomando o título de uma obra do filósofo Giorgio Agamben, mas é também – e esse ponto é crucial – uma comunidade mediatizada pelos aparelhos, uma comunidade *aparelhada*” (GARNEAU, 2012, p. 85).

Em qualquer tempo, participar do ambiente que se filma implica um tipo de interação com a câmera e entre os filmados muito singular, que se traduz na estética do registro. Consuelo Lins e Thais Blank discorrem sobre o filme de família:

Ao contrário da câmera invisível dos filmes de ficção, reconhecemos o aparato, que é tratado como sujeito da ação tanto quanto os personagens filmados. Há um verdadeiro diálogo entre aqueles que se encontram diante e atrás do equipamento. Pelo fato de ser um integrante da família, o cinegrafista compartilha a experiência

vivida e recebe olhares, sorrisos, acenos que se dirigem diretamente para a lente (LINS; BLANK, 2012, p. 62-63).

Nos filmes amadores, a câmera dificilmente é presença neutra ou distante. Por sua maior estabilidade (se comparada ao navio cambaleante e aos turistas ansiosos de *Pacific*), em alguns planos de *Doméstica*, é a inserção de uma voz que nos lembra de que a câmera corresponde ao olhar de alguém, presença e personagem em cena – nós, que estamos tão acostumados a ver cinema como uma visão em terceira pessoa e a eclipsar das imagens seu operador. Muitas tomadas aparentemente objetivas para olhos tão acostumados a esse modo predominante, como a observação das empregadas em atividades diversas, revelam-se subjetivas num susto, devido a algum elemento de quebra: a voz dos jovens oriunda do fora de campo, um olhar dos filmados para a câmera, um comentário, uma solicitação. Tendo as câmeras em mãos, eles não resistem em filmar a si próprios e a se colocar nas imagens, ainda que esta não tenha sido a tarefa. Vaidade e exibicionismo provocados pela presença da câmera perpassam tanto os sujeitos que filmam quanto os filmados, como no momento em que Flávia (a empregada da empregada) dá um giro com o corpo, desfilando e dançando na frente das lentes ou quando Felipe filma a si próprio sozinho tocando violão em seu quarto<sup>47</sup>. De um lado, os personagens não resistem à atuação e à performance para as filmadoras; de outro, Mascaro não resiste em manter as imagens na montagem. Elas fazem parte do jogo.

Observa-se, tanto em *Pacific* quanto em *Doméstica*, uma função da câmera que não se percebia nas imagens amadoras de outros períodos históricos. As câmeras digitais, ao contrário das Super 8 ou das de vídeo, possuem um visor ou *video assist* que permite o retorno imediato da imagem gravada. Filma-se monitorando uma pequena tela que já antecipa os resultados que, anteriormente, só eram acessíveis após a revelação ou com o auxílio de um videocassete. A câmera dos filmes de Pedroso e Mascaro não apenas grava, mas funciona também como uma espécie de espelho por retribuir a imagem que se posiciona à sua frente. Assim, nos vídeos contemporâneos, *a câmera aponta para os dois lados*: de um, capta a imagem, de outro, a oferece.

Essa característica da câmera digital tem implicações decisivas para o conteúdo e a forma dos filmes. Algumas delas são a exacerbação do gesto de vaidade, o estímulo ao narcisismo e a constante autoconsciência, mas aqui destacamos a maior possibilidade de integração, nas imagens, daquele que filma, já que desobrigado da necessidade de olhar pelo *viewfinder*. A câmera, por vezes, torna-se apêndice não do olho e do rosto, mas da mão – o

---

<sup>47</sup> Nesse sentido, a cessão de tripés para os jovens não nos parece ingênua e talvez já antecipasse (e incentivasse) momentos como esse.

que permite, com maior facilidade (pois a monitoração dos limites do enquadramento ocorre a certa distância) que o próprio rosto de quem filma seja posto em quadro, diminuindo a separação e a polarização entre aqueles que ficam atrás e aqueles que ficam à frente da câmera. Sobre filmes de família de outros tempos, Lins e Blank comentam que o cinegrafista amador precisa “se retirar da família para produzir imagens dela” (LINS; BLANK, 2012, p. 60). Se antes, o operador da câmera era apenas voz, hoje pode ser voz e imagem. O corpo do cinegrafista se tornou mais livre e pode passar de trás para frente da câmera com um grande incremento de mobilidade. A respeito do direto, Comolli pontua que “aquele que carrega a câmera adere a ela” (COMOLLI, 2008, p. 110). Talvez isso já não se dê com tanta intensidade: a adesão pode ser relativa. A câmera pode mudar de mãos, passar de uns a outros (como no plano em que, na cabine do cruzeiro, a filha começa filmando e entrega a câmera para o pai, que lhe ensina a usar o *zoom* para observar os pés do avô, no quarto conjugado), de braços que sustentam a superfícies que amparam.

Em *Doméstica*, a jovem Perla é registrada enquanto se arruma, usando a câmera quase como espelho, supervisionando sua própria aparência – indecisa, prende o cabelo com um elástico, tira um pedaço da franja, solta-o novamente. Claudomiro Neto insere seu rosto diante da câmera repetidas vezes, testa sorrisos e caretas, levanta as sobrancelhas. Em dado momento de *Pacific*, uma esposa pergunta para o marido se está bonita e ele, para avaliar, a observa através de um movimento de câmera vertical. Em tempos de democratização dos meios de produção de imagens, um dos enquadramentos recorrentes nas fotos postadas em fotologs, Orkut, Facebook, Instagram e afins, já há alguns anos, é a da pessoa que clica a si mesma afastando a câmera de seu corpo por meio do gesto do braço estendido: o *selfie*. Essas imagens – e toda uma estética do corpo inclinado, da pose contorcida, dos ombros e bíceps que preenchem parte do quadro – que já vinham se proliferando em registros fotográficos nas redes sociais, têm agora suas correspondências nas imagens em movimento. Constitui-se, assim, toda uma nova possibilidade de autorretrato, além de uma transformação da composição (com uma leve rotação) do *close-up*. Um casal em *Pacific* gira ao som da música, numa festa no convés do navio, num momento filmado pelo rapaz, que comanda a câmera com um dos braços esticado. Outro casal, durante o *réveillon*, registra o próprio beijo, em câmera elevada também por um braço descompensado.

Também recorrente é a imagem produzida pela câmera amparada sobre uma superfície de altura mediana, como uma mesa. Em *Pacific*, um casal de senhoras toma *drinks* sentadas no bar observadas por uma câmera, sobre a mesa, disparada por uma delas, que no entanto se mantém afastada durante o tempo do plano, lançando às lentes olhares fugidios. Em outra

cena, uma esposa filma o marido enquanto este simula cantar ao microfone; ela repousa a câmera no piano e entra em quadro, para se situar ao lado dele e ambos posarem para o aparato – no mesmo plano, de subjetiva a câmera se torna objetiva. Em *Doméstica*, temos um plano em que a câmera se encontra dentro de um armário, observando Dilma abaixar-se para pegar uma panela – uma subjetiva de ninguém, talvez apenas a experimentação de um ponto de vista inesperado, uma brincadeira com a câmera. No mesmo filme, após deixar Claudomiro Neto e sua irmã na escola, Vanuza retira a câmera ligada do banco do passageiro e a posiciona no painel do carro, de frente para si. Sozinha no carro, ela canta uma música romântica no rádio, chorando e fazendo comentários como “*é muito difícil amar alguém e não ser correspondido*” – numa cena de atordoante auto-*mise-en-scène*.

Percebe-se, pela análise desses pequenos trechos de ambos os filmes, uma *mise-en-scène* complexa, que, embora desenhada por amadores, dificilmente se poderia chamar de ingênua ou simplória. Câmeras que traçam movimentos vertiginosos, que variam quanto à perspectiva, longos planos-sequência, personagens que entram e saem de quadro, vozes que remetem ao fora de campo, passagens de interna à externa, uso de espelhos e reflexos que revelam o cinegrafista são apenas algumas das possibilidades exploradas nos filmes. Já o áudio parece ser utilizado com menor consciência e baixo nível de experimentação. Os personagens de *Pacific* não raras vezes comentam as imagens que fazem, como se narrassem uma história que se desenrola em tempo real, porém de maneira bastante descritiva e ilustrativa: “*hoje, dia 31 de dezembro de 2008, estamos no aeroporto internacional de Porto Alegre*” ou “*veja o mar, a pedra, o navio lá ao fundo, dá um close no navio*”. A voz não adiciona informações, interpreta ou acrescenta nuances às imagens, restringindo-se a comentar de maneira bastante imediata cada etapa dos acontecimentos, talvez com o objetivo de conduzir a viagem para possíveis espectadores familiares ou de identificar cada detalhe para os espectadores esquecidos que serão, eles mesmos, no futuro. A narração dos guias turísticos que explicam os procedimentos da viagem e as instalações do navio acaba por ser aproveitada na montagem do filme de maneira arguta por Marcelo Pedroso, que assim se vê livre da necessidade de intervenções ou cartelas explicativas para o espectador, utilizando um recurso de transmitir informações de modo diegético – mantendo-se assim, um filme sempre em direto. É diegética (e direta) também a utilização freqüente das músicas populares nos rádios e dos programas de televisão em *Doméstica*, que formam uma trilha sempre espontânea, que brota do próprio ambiente.

Assim, tanto os turistas de *Pacific* quanto os jovens de *Doméstica* parecem unir um modo mirabolante e sofisticado de apreender imagens com uma maneira convencional de



produzir o som. Mesclam a virtuosidade de um cinema maneirista com o áudio do telejornalismo e da locução esportiva mais convencional – há que se reconhecer, contudo, que o jornalismo surge como paródia, em diversos momentos, em que os personagens fazem troça dos formatos conhecidos de entrevista.

Em tempos de “comunidade aparelhada”, vale notar que as câmeras não mais saem do armário apenas em ocasiões especiais. Se antes o registro doméstico acompanhava, sobretudo (mas não apenas), episódios extraordinários da rotina familiar – festas, aniversários, casamentos –, hoje os momentos gravados não necessariamente seguem critérios de relevância ou destaque em relação ao dia a dia. Para André Brasil, que discute o papel que a produção de imagens exerce hoje na vida dos sujeitos, é “como se a viagem só existisse ao se transformar em imagem e como se os processos de subjetivação ali se efetuassem – não antes – mas *juntamente* ao ato de sua *exposição* para a câmera” (BRASIL, 2010, p. 7).

Diferente de *A opinião pública*, em que a classe média era apenas observada pelo cineasta, aqui ela se exprime também nos modos como produz as imagens de si e dos outros. Os turistas do navio e os jovens documentaristas se revelam não apenas enquanto pessoas ou atores sociais, como também se expõem na condição de portadores de um olhar. O espectador tem acesso ao que lhes chama a atenção, à maneira como observam, por quanto tempo olham, como se dispersam, com o que se encantam, como manuseiam o aparato; assim é criada uma possibilidade única de encontro com sua perspectiva, seu ponto de vista.

#### **4.5 O amor, a alegria e outros sentimentos**

Logo após os créditos iniciais, *Doméstica* nos apresenta, a partir de um *fade in*, a uma imponente mansão branca, de dois andares, ladeada por gramados e palmeiras tropicais. No áudio, ressona a voz grave e ao mesmo tempo suave de um narrador: “*Era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos*”. As expectativas (ficcionalis?) criadas nesse primeiro plano são, em seguida, quebradas. Vemos Vanuza, uma empregada uniformizada no que imaginamos ser o interior daquela residência, ouvindo no rádio o desenrolar da história conduzida pelo locutor. Mais uma vez, Mascaro se aproveita de recursos diegéticos – e de artifícios de montagem, certamente – para informar, brincar com expectativas e, nesse caso, produzir efeitos irônicos, sem, no entanto se afastar da imanência do filme e das premissas do cinema direto. O diretor tece um comentário sutil, que diz tanto do isolamento de uma elite social como antecipa questões seminais que surgirão ao longo do

filme, usando apenas de elementos internos à cena, aparentando uma não-interferência exterior.

O amor, a alegria e outros sentimentos menos nobres – os afetos que habitam a ilha. Pairem, na *mise-en-scène* de *Doméstica*, elementos tão ambíguos e complexos quanto o carinho, a gratidão, o exibicionismo, a falta de lugar, o sacrifício, o sentimento de posse, a obediência, o constrangimento, o erotismo. Já o navio Pacific, também cercado de água por todos os lados, talvez dê a ver relações menos complexas entre partes, mas algumas variações de sentimentos se fazem notar: euforia, solidão, fascínio, paixão, cansaço.

Importa ver, na *mise-en-scène* dos filmes, como a encenação se constrói temperada por afetos e por relações de poder. Em *Doméstica*, são os adolescentes que recebem a câmera e a tarefa de filmar suas empregadas, mas nem por isso podemos considerá-los como os diretores absolutos da cena; o poder social não coincide completamente com o poder cinematográfico. Se a câmera lhes dá autoridade, a condição de objeto de interesse confere uma certa reverência às empregadas. O dispositivo não produz, portanto, uma simples cisão entre uns que recebem um poder e outros que devem a ele se sujeitar. Em muitos momentos, vemos a *mise-en-scène* sendo construída de maneira conjunta, a partir de sugestões das observadas – Dilma propõe a Perla “*se quiser, eu vou te contar depois a história de como cheguei a São Paulo*”.

*Doméstica* parece centrado em um projeto que busca desvelar as relações de classe entre patrões e empregados no interior da intimidade das residências brasileiras e, nesse sentido, é importante que busque um certo número de personagens, num intuito de apreender uma mínima multiplicidade de modos de interação. Assim, as *mises-en-scène* são tão variadas quanto seus personagens, oscilando ainda de acordo com questões de gênero, raça, região do país e a proporção na desigualdade de renda. Para Comolli, “o cinema faz com que as representações sociais passem pelas grades da escritura” (COMOLLI, 2008, p. 99), o que nos leva a indagar pelas clivagens internas à cena, pela maneira como o documentário dá conta das relações sociais de um mundo vivido.

Vemos, entre a dupla Flávia e Bia (cujas mães também são empregadas), uma relação mais horizontal, em que Flávia recebe espaço para se expressar e toma a cena para si, dançando e desfilando diante do menino que cuida, mas também da câmera. Flávia é observada em atividade, mas também concede entrevista, responde as perguntas de Bia, narra suas histórias e traumas – é, de fato, uma protagonista. É interessante a maneira como se apropria de uma inversão proposta pelo projeto/dispositivo: “*eu que sou a empregada, eu tenho que me aparecer*”. Já a composição das cenas no fragmento da empregada Lena é

inteiramente diferente. Trata-se de uma *mise-en-scène* que oculta Lena o tempo todo, nega-lhe a fala, nega-lhe a imagem. Juana opta por filmar seu próprio depoimento e uma entrevista com sua mãe, mas o filme não revela nenhuma fala de Lena (não se sabe se ela jamais foi ouvida ou se o material não foi incluído na montagem de Mascaro). *Santiago* reverbera, aqui, na falta de *closes* e primeiros planos da empregada, desvelando uma distância cinematográfica que poderia equivaler também a uma distância relacional. No entanto, em *Santiago* as imagens que testemunham a cisão de dois universos são acompanhadas de uma reflexão em *voz over*, em que João Moreira Salles examina, critica e toma consciência dos componentes sociais que informavam aquelas imagens; já no segmento Lena/Juana vemos a família imersa nas contradições quase em estado bruto, sem tematizá-las enquanto tais.

O segmento de Lena e Juana talvez seja aquele que mais revele as profundas diferenças entre uma relação e sua reflexão, entre o que se faz e o que se diz. Ali onde parece haver mais amenidade é onde se sedimentam mais agudamente as diferenças de classe. Se Juana diz “*A nossa relação é muito boa. Não é uma relação de patrão-empregada. É mais do que isso. Ela mora aqui, ajuda em casa, é da família*”, o que a câmera acaba por registrar é, de fato, uma relação de patrão-empregada. A exploração e a negligência, que são veladas e abafadas por um discurso que nega qualquer desigualdade calcada na relação de trabalho, irrompem na própria *mise-en-scène*. Num movimento de câmera que funciona como síntese de toda a situação, Juana faz uma panorâmica que parte da cozinha, encontrando Lena em seus afazeres, curvando-se para limpar armários, e se dirige para a direita, passando por uma parede, até chegar na sala, onde Lúcia se deita ao sofá com Fernandinha (a bebê de Lena) no colo. Uma divisória de concreto evidencia o abismo entre a condição das duas mulheres.

Lena, embora seja a retratada, aparece quase sempre como coadjuvante ou figurante, um vulto nas imagens. A profundidade de campo, explorada por Juana, acaba por servir a um posicionamento de Lena quase sempre em segundo plano, enquanto outras personagens e ações se passam mais próximas da câmera. O segmento se inicia com uma imagem belamente composta em que vemos Fernandinha em primeiro plano num carrinho, fitando a câmera, e Lena ao fundo, de costas, no tanque. Nos momentos em que não está afastada, distante ou com o rosto oculto, Lena cruza o espaço da cena fugazmente como um fantasma. Quando fala, sua voz não se faz audível. Na marcante foto depois do parto no hospital, vemos Lúcia com o bebê em primeiro plano e Lena sentada na cama ao longe, num espaço em que o *flash* sequer a alcança, observando aquela situação. “*Fui a primeira a dar o primeiro banho nela*”, diz Lúcia, praticamente usurpando a condição de mãe de Lena.

Assim, a violência apaziguada e reprimida pelo discurso encontra, na força das imagens – que parecem se construir à revelia das intenções manifestas da cinegrafista –, lugar para se instalar. É justamente porque essa representação de Lena é feita não por um diretor alheio ao contexto, mas pela filha de sua patroa, que seu olhar, conformador da encenação, organiza os elementos e personagens no espaço de maneira tão significativa. Notável é a capacidade daquelas imagens – tanto as fotos montadas em murais quanto os vídeos realizados para o filme – de cifrar, condensar e dar voz a traços não ditos de uma relação.

Já na sequência de Gracinha e Alana, a *mise-en-scène* mais compartilhada (entre filmadora e filmada) possibilita a emergência das ambiguidades da relação entre patrões e empregados domésticos de maneira mais direta do que no segmento de Lena e Juana. Numa mesma cena, Gracinha comemora os presentes dados pela patroa, espremida num quarto claustrofóbico, e revela sua ausência nos últimos momentos de vida de seu único filho, assassinado, ao emendar meses de trabalho sem folga, cuidando da avó de Alana. Em pouco tempo, a montagem constrói o arco dramático de uma personagem cômica, que há poucos minutos dançava com a toalha na cabeça e fazia faxinas notívagas, e paulatinamente se revela trágica.

Enquanto algumas performam ativamente para a câmera, dançam, cantam o hino de seu time, mostram os livros preferidos, narram episódios pessoais, outras tentam se esconder, resguardar algo de sua privacidade e revelam todo o seu constrangimento com a situação de filmagem. Felipe aborda Lucimar com uma folha de papel em mãos: “*eu ‘tô’ gravando um documentário, tudo bem se eu te filmar durante uma semana, mais ou menos, gravar seu cotidiano, sua vida?*”. Ao que a moça responde simplesmente: “*tudo bem*” e assina o documento de autorização sem sequer ler. Ali toda uma questão complexa é evidenciada e o espectador pode tomar consciência de alguns elementos controversos que subjazem à própria concretização da filmagem. Patrões e empregados possuem relações de poder e autoridade anteriores à realização do filme e, assim, a proposta do filme pode ter soado, para alguns, como uma continuação dessa relação de dominação/obediência. A partir dessa sequência, desconfiamos da real possibilidade de livre arbítrio no ato de concordância e na cessão do direito de imagem. As prévias relações de poder não simplesmente se interrompem quando da realização do documentário; elas valem durante, modulam o filme e se estendem depois dele ter se encerrado, conforme tratamos no capítulo 3. Diz Comolli: “as linhas de força das relações de poder são ativas, e por isso legíveis nos sistemas de representação. Pois é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os seus sujeitos” (COMOLLI, 2008, p. 99). Acreditamos que isso valha sobretudo para o “direto

interno”, com as imagens realizadas com e pelos próprios atores sociais, peças de complexas relações, interagindo e se filmando.

Os constrangimentos da vida social certamente passam pelas grades de escritura do documentário e isso não envolve apenas a anuência das empregadas e sua própria presença nas filmagens, como as especificidades, tensões e possibilidades da cena propriamente dita. Sérgio, o empregado, mostra-se absolutamente constrangido e reticente diante da fala de sua patroa, recheada de ambigüidades, da exposição de uma dívida, da manifestação de uma suposta generosidade que vem acoplada a uma cobrança : “*ele tem o canto dele, ele come da minha comida, ele senta na mesa com a minha família, ele convive comigo como se fosse um avô pras minhas filhas*”. Após a comemoração de Natal, Sérgio sai com seu prato para o portão da casa, distanciando-se de todos ali, inclusive da câmera.

Comportamentos como esse, hesitantes e reservados, percorrem todo o filme, talvez como exercício de uma possibilidade de resistência diante do poder do outro – se não é sentida liberdade para negar ou interromper a realização do filme, pelo menos há formas de resguardo, fuga, manutenção de privacidade e integridade nas filmagens e entrevistas. As empregadas do filme sabem colocar certos limites; facilitam a entrada dos jovens em determinados caminhos, interceptam outros. Lucimar responde às perguntas de Felipe de maneira cifrada, enigmática, mal contendo um sorriso diante das fotografias antigas, lembranças do tempo em que ela e a patroa eram amigas inseparáveis, enquanto precisa responder a perguntas como “*você gosta de usar uniforme?*”. A personagem mantém algo de insondável. E a tão impactante frase “*eu considero que eu tenho liberdade*”, que fecha o filme, acompanha o espectador para fora do cinema. Ali, naquele encontro desencontrado, naquele rosto misterioso, naquelas falas abreviadas, o filme se encerra, em corte brusco.

Em *Doméstica*, não conhecemos as personagens em si, em retratos objetivos, mas sempre em relação. Não são apenas Lucimar, Gracinha, Lena, Sérgio, Dilma... Mas Lucimar por Luiz Felipe, Gracinha por Alana, Lena por Juana, Sérgio por Jenifer, Dilma por Perla. O dispositivo de infiltração e o direto interno propiciam mais do que a visão dos personagens, a captura das relações entre eles. Permitem a negociação entre filmadores e filmados, que às vezes constroem juntos um itinerário para as cenas. Eles dialogam em torno do que está sendo filmado, muitas vezes com cumplicidade: Alana repreende Gracinha por se deixar filmar de sutiã; esta reclama porque Alana a registrou limpando o sofá com a blusa; as duas juntas refletem sobre os registros já feitos e sobre o que seria esperado pela produção. Dilma sugere que pode contar a história de como foi parar em São Paulo. Comparando-se com *Santiago e Babás*, aqui há um pouco mais de permeabilidade para que os empregados participem

ativamente de seu retrato (isso depende, é claro, do tipo de relação estabelecida em cada casa), escolhendo o que querem revelar, trazendo assuntos de seu interesse ou sugerindo cenas. No segmento dedicado a Vanuza, a moça inclusive dirige a câmera para si mesma, num forte gesto de *auto-mise-en-scène*. Depois que Claudomiro parte para a escola, Vanuza se filma, chorando e cantando junto a um hit de Reginaldo Rossi no rádio, ocasião para uma confissão: “*É muito difícil você gostar, amar, e não ser correspondido, não ser tratada, não ser valorizada... E não sofrer por isso, é difícil*”.

*Auto-mise-en-scène*, negociação na construção das cenas, estudo da *mise-en-scène* do amador, construção de retratos dialogados – a triangulação entre diretores, filmadores e filmados, que ocorre em *Pacífic* e *Doméstica*, impulsiona um giro considerável nas relações com a alteridade social no cinema brasileiro. A composição dessa coleção tem seu tom marcado menos pela temática do que pela invenção na forma de abordagem. O dispositivo de infiltração, aqui armado com vistas à captura da intimidade, permite também o registro das relações, ao mesmo tempo em que as reconfigura. Mas essas não são as únicas formas de infiltração nas relações de classe; há outras de natureza diversa, como logo veremos.

## [Capítulo 5]

### Documentários terroristas

notas sobre tocaia e armadilha

UM LUGAR AO SOL — VISTA MAR — CÂMARA ESCURA  
(2009) (2009) (2012)

*Aí eu quis ensinar as pessoas. (...) Eu trouxe semente, eu trouxe galinha para fazer um galinheiro, uma criação de galinha para ter o que comer e não comprar nada na venda. Mataram a galinha, comeram o feijão que eu tinha trazido para plantar. Não plantavam nada. Plantavam flor. Pô, flor é muito bonito, mas ninguém come flor.*

*Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista mar* (R. Mércia, P. Diógenes, R. Capistrano, V. Furtado, C. Costa, H. Leão, 2009) e *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012) erigem uma espécie de dispositivo de infiltração, assim como *Pacífico* e *Doméstica*. Mas ao contrário do que acontece nestes dois últimos, em que a infiltração tem por objetivo observar uma intimidade protegida, com baixo impacto do aparato cinematográfico e de uma equipe profissional alheia ao contexto, os três filmes aqui abordados possuem um desejo de infiltrar que parece quase um fim em si mesmo, pois equivale à vitória de transpassar território inimigo, parte de um movimento de guerrilha. Ainda que haja também curiosidade, vontade de observação e de conhecimento (“filmar para melhor conhecer”, diz Comolli no texto *Como filmar o inimigo?*), a intenção aqui é bélica.

No contexto cinematográfico brasileiro em que a maioria dos documentários se dedica à escuta atenta do outro, aproximando-se de personagens admiráveis, fazendo da relação respeitosa premissa dos filmes, os três filmes são obras que parecem nadar na contramão. Forjam-se não exatamente no *encontro*, mas no *confronto* com a alteridade social – engajados numa relação de crítica, conflito ou franco ataque, dedicam-se a tentar filmar um inimigo de classe. São eles dos raros títulos nacionais que abordam as fatias aquinhoadas da população – além dos filmes que compõem nossa coleção, poderíamos lembrar de *Teodorico, o imperador do sertão* (Eduardo Coutinho, 1978) e *A entrevista* (Helena Solberg, 1966), entre poucos outros exemplares. É interessante observar que, de um lado, as relações de classe têm

ressurgido em certo cinema brasileiro de ficção temperadas por elementos do horror, assimilando criaturas fantásticas, monstros e pesadelos, como em *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*, como se verá em capítulo posterior. De outro, alguns documentários adquirem formas terroristas. Não por acaso ficções de terror e documentários terroristas emergem numa época em que as classes média e alta parecem sobressaltadas diante das transformações sociais.

Anunciamos brevemente a sinopse dos filmes, que receberão maior atenção logo mais. *Um lugar ao sol* é um documentário sobre ricos moradores de coberturas de capitais brasileiras. Já *Vista mar* e *Câmara escura* dificultam nossa tentativa de abreviação, posto que não são exatamente filmes temáticos nem narrativos, mas fundados em uma proposta de interação. Em poucas palavras, diríamos que o primeiro curta traz, de certa maneira, uma discussão sobre imóveis luxuosos à beira-mar, verticalização da cidade, privilégio do espaço e publicidade imobiliária. *Câmara escura* traz, de algum modo, o debate sobre a vigilância, sobre o isolamento das casas e sobre o medo. Nos três filmes, o tema da elite se imbrica com a habitação e com os modos de ocupar a cidade. Tentar acesso aos ricos é também uma busca por aceder à sua perspectiva, ao lugar a partir do qual veem a cidade e o mundo.

Começamos por *Um lugar ao sol*, que tem como personagens moradores de coberturas nas cidades de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. A cartela que inicia o filme nos apresenta sua estratégia de abordagem:

Os personagens deste filme são moradores de valorizadas coberturas. O contato só foi possível a partir de um curioso livro que cataloga a elite e pessoas influentes do Brasil. Na lista, foram identificadas 125 coberturas. Apenas 9 concordaram em ceder entrevista.

O filme procede ao exame da situação de habitar uma cobertura não apenas como um sintoma da verticalização por que passam grandes cidades, mas também como metáfora de uma posição na hierarquia social. Como é estar no topo da pirâmide? O que pensam essas pessoas? Como veem a cidade, suas regiões e seus habitantes? Em sentido concreto e figurado, como veem o mundo? Afinal, para alguns, morar na cobertura cifra uma condição de superioridade econômica de maneira literal: “*eu sou privilegiada porque eu sempre morei olhando por cima, eu vejo as coisas como se eu tivesse, sei lá, pertinho do céu mesmo*”, diz uma das entrevistadas. Outra pessoa descreve “*uma sensação de domínio. Parece que eu tô dominando assim o espaço, sabe? (...) Quando você vai assim pra um plano bem mais elevado, é gostoso porque você sente que tá dominando todo o ambiente*”.



Parte da estratégia de aproximação de Gabriel Mascaro era se apresentar como um diretor famoso internacionalmente, ter assistentes agendando as entrevistas e chegar deliberadamente atrasado alegando compromissos importantes<sup>48</sup>. Com isso, Mascaro parecia querer forjar sua participação naquele universo, aproveitando-se da valorização do *status*, do exibicionismo, da necessidade de autoafirmação dos entrevistados, que pensavam estar conversando com um *mesmo de classe*, interessado nas vantagens e belezas daquele universo, ficando assim mais à vontade para tecer determinados comentários. Mascaro atua como um espião travestido, armando uma tocaia, preparando um cenário favorável para a livre manifestação de um discurso reprimido fora daquele nicho, policiado pelas forças do “politicamente correto”. Falseia, assim, uma cena de ricos falando entre si, uma situação eticamente problemática, mas a que provavelmente ele não pudesse ter acesso de outra maneira. O discurso íntimo, supostamente entre pares que compartilham de determinada ideologia achando-se protegidos de um olhar inquisidor externo, quando deslocado para o cinema torna-se alvo do olhar múltiplo de espectadores diversos. Ao ter sua proteção de nicho retirada, faz-se assim mais disponível para a crítica, para o embate.

Alguns dos depoimentos colhidos são a franca concretização de argumentos que negam a desigualdade ou a justificam responsabilizando o acaso e as contingências. Um excêntrico dono de boate para clientes VIP dispara:

*Essa história das pessoas de poder aquisitivo baixo achar que os responsáveis pela incompetência..., por o país ser isso, por causa dos ricos, ihhh, essa história é mais velha que Mao Tse-Tung, que Marx, que Lênin. Nos EUA você tem um poder aquisitivo bom. Não, eu me orgulho muito do que eu faço. Eu gero 170 empregos. Se cada pessoa que tivesse um poder aquisitivo bom pagasse de 300 a 500 mil reais de imposto que nem eu pago por mês e gerasse 170 empregos, eu acho que o mundo seria maravilhoso. (...) É assim. No avião você tem a primeira classe, a executiva e a senzala lá no fundo. Na sociedade, você tem mulheres com bolsa Louis Vuitton e mulheres com saquinho plástico na mão. Na sociedade você vê pessoas que andam de Fiat, carro velho e você vê pessoas que andam de Mercedes e Jaguar. Como eu me sinto? Eu me sinto muito bem. Eu vim ao mundo pras coisas boas da vida, pros prazeres bons da vida. Eu me sinto muito mal quando eu vejo um pobre que não tem Jaguar e que não tem Mercedes. (riso discreto) Desculpa a minha ironia. Mas eu acho que todos os pobres deveriam ter no mínimo um prato de comida na mesa.*

Logo mais, ele completa “eu acho que eu tenho uma pré-disposição de liderança genética”. A justificativa da riqueza e do poder encontra-se assim legitimada, explicada pela biologia ou pelo próprio destino e inexorabilidade de uma estrutura. As cisões sociais são naturalizadas: “é assim”. E se esses são os motivos, a reflexão se isenta de qualquer

---

<sup>48</sup> Informação obtida em debate com a participação do diretor, no Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte.

possibilidade de questionamento, de entendimento histórico ou de agência: *“como eu me sinto? Eu me sinto muito bem. Eu vim ao mundo pras coisas boas da vida”*. Ao invés da má consciência ou da culpa, que pode ser vista em alguns documentários que tratam da classe média, aqui tem lugar uma espécie de gratidão, de celebração da sorte, com vários entrevistados enfatizando o quanto são privilegiados por viverem naquelas condições, com uma bela vista, amplitude, área de lazer, agradecendo imensamente a Deus e a seus pais.

Em outro momento do filme, uma entrevistada, depois de falar sobre Nova Iorque, Paris e Orlando, diz que no Brasil *“tem uma grande diferença, acho que o governo abraça um pouco como se fosse uma coisa social, essa violência. Ele cria uma desculpa dessa violência pelo social, você entendeu, ele meio que dá uma de mãezinha, de tomar conta”*. Uma senhora francesa que viaja o Brasil acumulando artesanato para revenda conta que já tentou ensinar trabalhadores de zonas rurais, que possuíam pequenos terrenos, a plantar para consumo próprio ao invés de comprarem produtos por altos preços, mas eles não lhe deram atenção e comeram as mudas e sementes. Plantaram flor. Em sua opinião, *“essa é uma questão de criação, e não tanto de pobreza”*. Mais uma vez, falas que oscilam entre a descrença numa desigualdade fundante e sua figuração como acidente ou como responsabilidade individual dos próprios sujeitos. A implicação dos sujeitos nunca é cogitada e tampouco questionada pelo diretor.

As pessoas entrevistadas por Mascaro, ricas e proprietárias de luxuosos apartamentos, falam de si, de suas famílias, das vantagens de morar numa cobertura, refletem sobre o espaço ao redor. Durante as entrevistas, o diretor, nunca visto, mas audível em alguns poucos momentos, assume uma postura de interesse e conivência – nunca confronta, discorda ou contradiz seus personagens. Suas perguntas são afirmativas, interessadas e nunca desafiadoras, provocativas, desestabilizadoras de um raciocínio já montado. No interior da *mise-en-scène* não há encontro de mundos opostos, não há discordância. Um dos personagens inclusive o cumprimenta por fazer um filme “de uma coisa positiva”, elogiando sua iniciativa e dizendo que geralmente documentários são feitos sobre miséria – ao que o cineasta apenas responde “obrigado”.

Os discursos dos personagens crédulos da existência de uma igualdade social e das vantagens da meritocracia, registrados convencionalmente por meio da técnica da entrevista, em enquadramento padrão, são intercalados com imagens mais livres e estilizadas, de observação de objetos, animais, paisagens e pessoas, em alguns casos emulando a visão distorcida dos falantes. A crítica está menos nos proferimentos do que na contraposição que resulta deles com essas outras imagens filmadas por Mascaro. Portanto, o questionamento

vem do contracampo, que contradiz, reverbera, fricciona o discurso, que desconfia daquelas afirmações.

Abrindo a sequência de falas do dono da boate, imagens de um aquário, provavelmente de sua própria cobertura, com um enquadramento inusitado, em *contra-plongée*, revelam um peixe de olhos esbugalhados, pairando lentamente sobre a água circunscrita ao vidro, fitando a câmera. Aquários aparecem sutilmente em outros momentos do filme, como naquele em que a senhora dona do cãozinho Bush observa peixes exóticos e anêmonas através do vidro, possivelmente uma metáfora da própria condição daqueles sujeitos, aprisionados em seus espaços ornamentados, apartados do mundo externo, ouvindo sons de forma abafada, longínqua.

Outras imagens captam pessoas andando nas ruas, pescadores com redes no mar, vistas panorâmicas da praia. Quase todas silenciosas, distantes, sem som direto, muitas em altos *contra-plongées*, com os objetos mirados diminuídos em tamanho. Logo depois do depoimento de uma senhora que aponta como uma das vantagens da cobertura a distância dos empregados, a proteção do incômodo barulho das panelas e das conversas na área de serviço, o filme apresenta pessoas transitando sobre o chão da cidade, miúdas e desfocadas, como se, daquela enorme distância, nem o *zoom* conseguisse enxergá-las.

Mais adiante, a senhora francesa apreciadora de artesanato apresenta seu terraço preenchido de peças e plantas: “*essa é minha escrava de Minas, gosto muito. Ali meus artigos de índio, misturados com máscaras africanas. (...) Aqui é meu canavial*”, apontando para uma pequena plantação de cana. Ela parece ter composto, em sua propriedade, uma miniatura heterogênea dos atrativos do Brasil aos olhos dos estrangeiros sedentos de aventuras e exotismo; uma maquete da realidade. Em outro momento, uma mãe de família carioca, residente das proximidades da favela Dona Marta, fala de sua vista: “*eu vejo as coisas como se eu tivesse, sei lá, pertinho do céu mesmo. (...) A gente consegue ver as coisas bonitas do Rio de Janeiro. A Dona Marta parece uma caixinha de brinquedo, é toda colorida*”. Para ela, os tiros vistos remotamente de sua janela se transformam no espetáculo das “balas tracejantes”: “*é lindo. A gente tem fogos quase que diariamente. (...) É meio trágico, mas muito bonito*”. Vários dos depoimentos organizados pela montagem, somados às observações urbanas da câmera de Mascaro, sinalizam que a visão de cima é capaz de achatar os objetos contra o chão, transformando tudo em uma espécie de miniatura ou brinquedo. A distância e o ângulo acentuado deturpam a visão; perde-se a noção da realidade. Como consequência, talvez seja perdida também a capacidade de compreensão do universo do outro, de empatia, de identificação, de compartilhamento. Os moradores de cobertura como que assistem ao

mundo de camarote, deslumbrados por sua dimensão plástica – algo de significativo, tendo em mente uma visão de mundo, declarada nos depoimentos, que os coloca como privilegiados espectadores, denegando-se assim qualquer possível implicação ou participação nos problemas de um contexto social e nacional. Para eles, cultura popular é graça, folclore e exotismo; violência é espetáculo.

O conteúdo que surge das entrevistas, um material raro e praticamente inédito no cinema brasileiro, é ao mesmo tempo assustador e desconcertante; elas são atravessadas por uma forte homogeneidade, permitem pouca problematização, contradição, nuance. Os depoimentos, por serem montados de maneira reiterativa e enfática, soam ridículos, patéticos, alienados. É tanto descolamento da realidade, tamanho o delírio que o espectador tem dificuldade em levar aquelas pessoas a sério, em realmente ouvi-las. Há pouca variedade nas falas, parecem todos personagens extremamente colados a uma perspectiva (talvez estereotipada) de uma classe. Os entrevistados são reduzidos a pequenos porta-vozes de uma ideologia, todos em uníssono, o que limita sua possibilidade de verdadeira expressão política. O espectador não vê muito além da constante reafirmação de uma ideia muito lisa, plana, bidimensional. A ausência de nomes dos entrevistados, embora pareça funcionar como um artifício de proteção de suas identidades (por um possível medo de se tornarem alvos visados para roubos ou sequestros), acentua a homogeneização e a tipificação. Apesar do contraponto surgir na montagem, com imagens dos pescadores, transeuntes, o resultado ainda é uma lógica binária, maniqueísta, em que um lado se opõe a outro. A permanência pouco questionada no nível do estereótipo se afasta das observações de Comolli quando diz: “se eu filmo o inimigo, é para perscrutá-lo. Descrevê-lo, desmontá-lo historicamente” (COMOLLI, 2013, p. 278).

Percebemos, em *Um lugar ao sol*, algumas semelhanças em relação ao documentário de modelo sociológico, nos comentários de Jean-Claude Bernardet sobre alguns filmes dos anos 1960. Embora não se paute pelo desejo de falar pelo outro nem contenha narrações explicativas como lá, os personagens aqui têm sua singularidade esmagada por uma perspectiva de totalização, servem de matéria-prima à construção de tipos, suas entrevistas se colocam a serviço da corroboração de uma tese pré-concebida, que não se permite muitas revisões ou reconsiderações ao longo do filme.

*A opinião pública* aqui retorna como contraponto. Nele, não sabemos o nome de nenhum personagem do filme, apesar de alguns voltarem à tela em mais de uma ocasião. Jabor parece estar menos interessado nas pessoas e mais na classe como um todo, “igual a o que não é igualável” (LINS, 2003, p. 8), num pensamento determinista em que a classe, de cima para baixo, molda indivíduos, e não se admite a possibilidade de que, reflexivamente, os

indivíduos também formem a classe. Singularidades, divergências, subversões de expectativas não são exatamente bem-vindas.

Então, o que pensa a classe média, esses homens e mulheres que “*serão chamados nos jornais de ‘a opinião pública’*”? Consuelo Lins (2003) acredita que o longa nos abre menos para o que esses sujeitos pensavam do mundo e mais para o que o cineasta pensava deles. A narração em *off*, bastante categórica, não nos deixa margem para dúvidas ou interpretações múltiplas – tudo é afirmado com muita segurança, quase vereditos, ora estendidos ao futuro.

Inversamente, em outros momentos vemos personagens falando livremente, por longos períodos sem corte. A autora acredita que, aí, os personagens conseguem mostrar um pouco mais de si e do que pensam sobre a vida, já que na maior parte do tempo não têm chances de se defenderem das acusações da locução onipotente. Para a autora, a possibilidade de defesa dos personagens está nas sequências de cinema direto, nas situações em que as pessoas interagem entre si. Esses são momentos mais longos, sem o julgamento da voz em *off*. Fernão Ramos (2008) tem opinião semelhante ao destacar que algumas tomadas, afastadas dos postulados em voz *over*, respeitam o tempo da fala dos personagens. Comolli ressalta que “a guerra está no tempo. Filmar e montar em longa duração já é combater as formas dominantes” (COMOLLI, 2013, p. 279), fazendo alusão à sua aposta de que o combate ao inimigo deve se dar também através da linguagem, utilizando as possibilidades do cinema em contraposição à rapidez das formas publicitárias ou televisivas e seus *slogans*.

Apesar de concordar com a lógica apresentada por esses pesquisadores, observamos alguns momentos em que a delonga do corte não se põe a favor da expressão do personagem e da apresentação de suas múltiplas faces; pelo contrário. Em uma cena de *A opinião pública*, uma adolescente conta à outra sobre as paqueras em uma festa de 15 anos. O plano fixo se desenrola por mais de dois minutos de duração, estendendo-se o suficiente para que o espectador sinta um estranhamento e acabe por considerar aquele assunto banal para ser mostrado por tanto tempo. Esses momentos, ao serem preservados na montagem de um filme sobre a classe média, podem favorecer uma associação muito imediata entre a classe e frivolidade. É preciso desconfiar do tempo estendido, recurso que pode não significar respeito pelo tempo de fala, mas uma espécie de omissão. A narração *off* se ausenta, mas o julgamento permanece. Se, de um lado, *A opinião pública* corta e interrompe as manifestações de alguns personagens como se fossem desimportantes, de outro, a demora do corte em longos diálogos acentua o caráter leviano de certos assuntos. Dois recursos contrários de montagem são utilizados como arma no mesmo sentido: o desmerecimento do personagem, seus interesses e suas falas. Isso acontece também em *Um lugar ao sol*, em que os personagens são deixados

livres para falar, com pouca condução do entrevistador, e acabam perdendo um pouco o norte, parecendo dispersos, alongando-se em papos insignificantes.

*Vista mar* é um curta de doze minutos realizado por seis jovens cearenses que se apresentavam a imobiliárias como uma equipe de filmagem contratada por um cliente de São Paulo. Seu suposto objetivo era filmar apartamentos luxuosos de Fortaleza para que o cliente pudesse, à distância, escolher o lugar para o qual se mudaria. Os jovens filmam as enormes residências com vista para o mar, ouvindo os corretores proferindo informações sobre o imóvel, a metragem, as supostas vantagens e maravilhas de se instalar naquele local tão privilegiado: a segurança armada, as portas blindadas, o fato de que “ninguém encontra com ninguém. Todo mundo é muito ocupado, sai pra garagem, vai embora. Não tem circulação de gente pelo prédio” ou que “o bairro é muito bem frequentado”. Anúncios, *outdoors* e propagandas televisivas são adicionados à montagem, revelando dizeres como “Você merece sua própria cidade”, “Vivenda Meireles. A maior prova de que viver em harmonia com a natureza não é um sonho. É uma escolha”.

Na *mise-en-scène* do curta, temos uma câmera distanciada, que filma os espaços vazios com profundidade de campo, ressaltando a impressão de não ocupação, de desperdício, enfim, de latifúndio improdutivo. A presença humana raramente acontece – a equipe não se revela, o filme apresenta apenas os corretores, mas ainda assim recortados –, os rostos são ocultos, muitas vezes a imagem os corta no pescoço. Em determinada sequência, há uma série de planos consecutivos em que eles saem rapidamente do enquadramento, deixando o espaço num completo vazio – uma possível associação com o fantasmagórico. Estamos aqui no terreno do documentário, mas o plano é uma recorrência do gênero do filme de horror: a visão fugaz de um fantasma; o vulto que abandona o cômodo em um instante, deixando o espectador em dúvida se viu, de fato, uma presença<sup>49</sup>. As cabeças cortadas pelo enquadramento, possivelmente como intuito de preservar a identidade dos corretores, podem ser sentidas como decapitações e também acentuam o clima assombrado do filme.

Apesar da desavença dos realizadores ser com a elite – o mercado imobiliário, tanto as poderosas empresas construtoras daqueles imóveis quanto seus compradores endinheirados –, o diálogo do filme se estabelece apenas com os corretores, ou trabalhadores, a ponta frágil de toda aquela dinâmica. São eles que sofrem uma exposição controversa, uma possível ridicularização. Contudo, um *off* de um corretor, situado num majestoso apartamento vista

---

<sup>49</sup> Outros vultos e fantasmas aparecerão no capítulo 6, *Os invasores*.

mar, irrompe cortante: “*Sabe quantos anos eu tinha quando conheci o mar? 17 anos*”. Na verdade, é a elite (o real inimigo) a presença fantasmagórica do filme, o vulto que ronda aqueles espaços. E com ela não há embate frontal. Sabe-se que lá ela esteve, que no futuro também estará, mas com ela não se compartilha o mesmo espaço/tempo, apenas sentimos seus rastros, os vultos, indícios de sua presença furtiva.

No curta-metragem *Câmara escura*, Marcelo Pedroso interfona moradores de casas de classes altas e, ao deixar na porta uma “encomenda”, foge apressadamente. O artefato misterioso é uma caixa que contém uma filmadora ligada e um bilhete datilografado (que não deixa rastro de caligrafia), de autoria de Stan Brakhage (*Metáforas da visão*):

*Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção.*

Alguns minutos do filme são dedicados à filmagem do minucioso processo de feitura da caixa: mãos traçam linhas, cortam isopor, afofam tecido, furam um buraco para a inserção da câmera, lixam a superfície e passam verniz. A caixa recebe um laço de fita, parecendo-se com um presente especial, artesanal, feito à mão com muito cuidado e esmero – e talvez afeto. As pessoas que recebem o artefato, no entanto, ficam confusas e se apavoram com o experimento, julgando ser parte de uma estratégia de ladrões para ter visão do interior da casa, um estudo prévio para um ataque ou sequestro.

Todo um léxico do mundo do crime se espalha pelo filme – “fato criminoso”, “esquadrão de bomba”, “explosivo”, “invasão de privacidade” e “quadrilha”, como no diálogo a seguir, quando do retorno de Pedroso à casa:

- *Bom dia, tudo bem?*
- *Tô com o pessoal aqui.*
- *Tá com a quadrilha todinha aí?*

Trata-se de uma proposta de resultado imprevisível; entregando a caixa, o diretor joga uma isca e espera que as pessoas reajam, fornecendo material para o filme. Um jogo com um fim em si mesmo: parece que Pedroso não queria, de fato, registrar grande coisa com a câmera. Seu interesse era menos obter imagens do que despertar uma reação. Mais tarde, ele entra em contato com os moradores para recolher as imagens da câmera oculta. Em um sagaz

movimento de câmera, ressalta a hipocrisia dos moradores que criticam seu ato de gravá-los inadvertidamente, ao filmar a câmera instalada no portão da residência, direcionada para sua equipe. No áudio, ouvimos o morador falando “*isso é um crime. Tirar a privacidade e botar uma máquina para filmar*”, enquanto vemos sua própria câmera de segurança, enjaulada, apontada para a rua.

No filme, a câmera se torna artefato bélico, confundida com uma arma – um aparato de vigilância, um rastreador de localização, uma bomba. Depois de apavorar alguns moradores com sua caixa misteriosa, Pedroso é convocado a se explicar na polícia. As imagens deixam a qualidade de registros cinematográficos para se tornarem evidência, prova de um possível crime ou de sua defesa. O diretor utiliza a lógica dos próprios elementos que critica – a paranoia e a vigilância – para desafiar modos de vida das camadas ricas, combater posturas, lançar luz sobre o que considera ser um distorcido estado de coisas.

## 5.1 O gesto terrorista e o inimigo de classe

Nomeamos aqui, com certa liberdade, de “documentários terroristas” filmes cuja abordagem é pautada pela arquitetura de um dispositivo de infiltração combativo, pelo medo e pela armadilha, pela estratégia de “guerrilha”, pela ultrapassagem de convencionais limites éticos.

J. Angelo Corlett faz uma análise filosófica do terrorismo, conceito de difícil definição, dada a impossibilidade de se chegar a uma concepção que abarque toda a variedade de formas de terrorismo ocorridas na história. Traz uma interessante fala de Trotsky, para quem o terrorismo é uma “forma de violência justificada quando é uma questão de autodefesa”, um ato de forças revolucionárias contra um estado opressivo:

Se a vida humana em geral é sagrada e inviolável, nós devemos nos negar não apenas o uso do terror, não apenas a guerra, mas também a revolução em si... Enquanto o poder do trabalho humano, e consequentemente a vida em si, permanecer artigo de venda e compra, de exploração e roubo, o princípio da ‘sacralidade da vida humana’ permanece uma mentira vergonhosa, pronunciada com o objetivo de manter os escravos oprimidos em suas correntes. (...) Para tornar o indivíduo sagrado devemos destruir a ordem social que o crucifica. E esse problema só pode ser resolvido com sangue e ferro. (Trotsky, *Terrorism and Communism*, p. 62-3 *apud* CORLETT, 2002, p. 112-3)

O terrorismo seria, então, uma violência justificada pela opressão, ancorado numa moralidade um tanto quanto anticristã, em que um erro justifica (sim) o outro. Lacqueur (2012) enfatiza o caráter inesperado, ultrajante e chocante do terror, em oposição ao conflito



da guerra. “Guerra, até a guerra civil, é previsível em muitos sentidos; acontece na luz do dia e não há mistério sobre a identidade de seus participantes. Até na guerra civil há certas regras, enquanto as características do terrorismo são o anonimato e a violação de regras estabelecidas” (LACQUEUR, 2012, p. 3). Veremos que o anonimato ou a falsa identidade estão presentes nos três filmes.

O terrorismo não é uma ideologia, mas “uma estratégia insurrecional que pode ser usada por pessoas de convicções políticas muito diferentes” (LACQUEUR, 2012, p. 4). No caso de nossos filmes, os gestos terroristas parecem compartilhar o amparo numa ideologia de cunho marxista, ou ao menos afinada com a esquerda, mobilizados pela desigualdade, pela divisão de classes. Não se trata de patriotismo, etnia ou religião; são filmes que se posicionam de maneira combativa em relação às classes dominantes ou elites, empenhados na crítica do acúmulo, do consumo exacerbado, do isolamento, revelando o outro lado da desigualdade social, o polo oposto ao que se costuma ver com mais frequência no cinema brasileiro. Diante do inimigo rico, aquele que concentra renda e se beneficia de todo um sistema de exploração, tudo vale.

Desperta nossa atenção o fato de que *território* e *terror* possuam raízes linguísticas compartilhadas:

Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreoterror* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no “*temtorium*” são impedidos de entrar. (...)

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação (HAESBAERT, 2007, p. 20-21).

A instigante relação apresentada por Haesbaert entre território e terror nos leva a pensar que a ameaça à integridade e à estabilidade do território são tanto ameaça ao abrigo do sujeito e à sua sobrevivência quanto à ideia de propriedade privada em si – uma das fundações do sistema capitalista e ideologia cara às classes altas e médias da população. Os personagens dos filmes em questão parecem muito apegados a suas casas, protegendo seu território com o maior zelo, aflitos se algo parece ameaçar a posse e a segurança daquele espaço.

É interessante que a luta que os cineastas querem travar não pode se dar em praça pública, num terreno comum ou no seu próprio terreno, convidando o inimigo a se aproximar; eles precisam ir até onde o inimigo está – seja porque esse inimigo se esconde numa fortaleza

e de lá não sai, portanto, não haveria escolha, seja pela própria aventura da invasão. O lar do inimigo é tanto seu território mais fortificado, quanto o mais vulnerável – e daí talvez tamanha atratividade.

É evidente que aqui não se configura terrorismo *stricto sensu*, mas um dispositivo de conotação terrorista, um jogo que se apropria mais da estratégia do terror do que de seus efeitos ou resultados finais. Embora haja instauração do medo, criação de um clima de insegurança que evoca uma ameaça difusa (a dona da casa em *Câmara escura* relata um “apavoramento” que dura dias, recorre à polícia), nunca passam ao ato; nunca recorrem à violência física, concreta. Tudo permanece no nível do simbólico, das imagens. Como aponta Comolli, “filmar não é matar. É exatamente o contrário: é supor que o inimigo (o outro) pertence a um segmento da humanidade que reconhece a necessidade da mediação do cinema. Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo” (COMOLLI, 2013, p. 278). *Câmara escura* ainda possui um elemento lúdico, guardando semelhanças com o ato infantil de tocar a campainha alheia e fugir (o dono da casa pergunta a Pedroso: “*quantos anos você tem?*”). Quando ele responde “*trinta*”, o homem retruca: “*Já tá na hora de pensar bem direitinho, né filhote?*”). E no caso de *Vista mar* e *Um lugar ao sol*, são filmes de resultado terrorista, mas que não são assim sentidos nas filmagens, já que apenas o espectador (e no caso de *Um lugar ao sol*, nem sempre este) conhece as condições escusas e mentirosas da abordagem, informação que nunca é revelada para os personagens participantes. Nesse par de filmes, durante a cena, há consenso, há convivência, há estímulo. A crítica e o ataque emergem no distanciamento (e na segurança) da montagem.

Em *Câmara escura*, o medo instaurado não tem origem exata. A câmera que adentra a casa no interior de uma caixa não pode ser traduzida por uma ameaça declarada, definida. Uns pensam tratar-se de uma bomba: “*pega esse cabo de vassoura aí, se for explosivo não pega na gente*”, diz um personagem, enquanto a câmera oculta filma a copa de uma árvore a partir do chão. Outros de uma estratégia de ladrões para identificar a “vulnerabilidade” da casa, planejando um futuro sequestro. O experimento gera um estado de alerta e medo para o qual não há motivo evidente. Aducci Novaes discorre sobre o medo:

“inquietude sem objeto”, muitas vezes sem nome, o medo alimenta-se de si mesmo, alimenta todas as outras paixões tristes, nasce e renasce de si mesmo. Assim, os homens, esse “sistema de desejos temperados por um sistema de temores”, como escreveu Paul Valéry, são conduzidos de forma permanente por suas paixões e, no medo, tornam-se inimigos uns dos outros (NOVAES, 2007, p. 12).

Maria Rita Kehl (2007) também fala sobre os contornos do medo em tempos contemporâneos, dos homens que veem no outro a ameaça mais temida, seja este um estrangeiro ou um vizinho, familiar ou desconhecido. Assim como o medo em *O som ao redor* e *Trabalhar cansa*, aquele produzido por *Câmara escura* soa, fundamentalmente, como um medo do outro – o temor da alteridade. No caso do curta-metragem, um medo em relação ao humano, mas mediado por um objeto tecnológico. Uma câmera ultracompacta, que consiste num retângulo fino, claro, com uma circunferência negra ao centro – um olho. Como se fosse um recado que diz “eu te vejo, mas você não me vê” – a condição da paranoia.

Parece desejo do filme resgatar a câmera do registro da vigilância e do monitoramento em direção à dimensão da percepção, conforme anunciado no recado datilografado com a citação de Brakhage, que acompanhava a câmera. Na crítica da Revista Cinética, é dito que

Para empreender este caminho ‘regressivo’, esta retomada das origens ontofenomenológicas do cinema, é preciso um *ato terrorista* (e é este clima de thriller-complô que o filme sugere, com os protagonistas fugindo no carro tão logo entregam a “bomba”; com o preparo minucioso do pacote) (...) O documentário ou dispositivo na verdade é uma ação terrorista que consiste em sequestrar a câmera dos poderes constituídos que hoje a subjugam e controlam (a Lei, a Ordem, a paranoia dos condomínios) e restituí-la às funções demiúrgicas e encantatórias que os primórdios do cinema descobriram para ela (JUNIOR, 2013).

Para isso, contudo, o curta incorre na mesma lógica, vingando a vigilância com suposta vigilância, mudando só o alvo. “Vejam o que é bom pra tosse”, parece afirmar.

É interessante pensar que os realizadores, brancos, filhos da classe média (não fosse a barba abundante de Pedroso e Diógenes, que remete aos árabes e muçulmanos, tão atrelados ao terrorismo contemporâneo, assim como às figuras comunistas de outrora), talvez conseguissem acesso aos seus “alvos” pelas vias comuns: apresentando-se, esclarecendo a proposta. Mas o que interessa não é simplesmente entrar, não é sacar imagens, mas inventar e fabricar um dispositivo, isto é, criar as regras de um jogo e convidar alguém ignorante delas para brincar, testar suas reações, fazê-la ir da entrada do labirinto ao queijo.

Nesse sentido, tomamos outro filme de safra recente como contraponto. *Hiato* (Vladimir Seixas, 2008) narra um ato de movimentos sociais que consistia no passeio de 300 pessoas de comunidades pobres ou moradores de rua do Rio de Janeiro a um shopping da zona sul carioca. Talvez esse tenha sido um precursor daquilo que posteriormente conhecemos como “rolezinho”. O passeio é sentido como invasão, um gesto perturbador – os lojistas se assustam, fecham as lojas, acionam a segurança e a polícia. Uma visita ao shopping, acontecimento supostamente banal no universo de muitos grupos sociais, instaura

uma cena de confusão e pavor. Ali há personagens que realmente são impedidos de participar de um espaço, um abismo que se torna visível no que tange à classe e à raça que não vemos nos filmes desta coleção. Ali há pânico, há uma exclusão social de outra natureza; não há brincadeira, não há jogo lúdico, não há ironia. Há vergonha, asco, discriminação, exclusão. Coloca-se mais claramente a encenação da desigualdade e a exposição de uma fratura social.

Mas, em *Hiato*, este é menos um acontecimento produzido e provocado pelo filme do que abordado por ele, que na verdade é realizado em retrospecto (montado sete anos após o acontecimento, o cineasta não está em posição de risco nem presente no calor do momento). O filme de Vladimir Seixas monta imagens de arquivo, entrevista testemunhas do evento e especialistas (como a pesquisadora Ivana Bentes), isto é, não tem parte na iniciativa desse pré-rolezinho. Ele o mostra e o problematiza, ajudando em sua reverberação e reflexão, mas não o põe em marcha, não o produz. Não se trata de um dispositivo e, nesse sentido, afastamo-nos um pouco da premissa que organizou o presente recorte. É um documentário mais terrorista em seu conteúdo do que na forma. O episódio é terrorista – o filme, nem tanto.

Mas até que ponto são *Câmara escura*, *Um lugar ao sol* e *Vista Mar* de fato documentários terroristas? Como já dito, muitas vezes seus dispositivos e montagem soam terroristas, mas na *mise-en-scène* há paz. Comolli faz uma importante reflexão sobre filmar o inimigo:

Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme. Os riscos são, evidentemente, menos de hostilidade (a filmagem cessaria) do que de convivência ou complacência. (...) No documentário, a pessoa filmada pode, a cada momento, pôr fim ao filme. (...) Eu rejeito aquilo que me repulsa, mas devo atar e não romper. Dependência do documentarista – mas ao mesmo tempo potência da relação (COMOLLI, 2008, p. 129).

Em outra passagem, Comolli atenta também para os melindres envolvidos na filmagem do poder e dos poderosos:

A partir do momento em que se encarna e se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso forçar o traço, ele se força por si próprio. A sombra se desloca ao mesmo tempo que a luz. É o que eu sempre pensei sobre o poder filmado. Uma luva pelo avesso. Podemos ver as costuras, a carcaça (COMOLLI, 2008, p. 126-127).

Com isso, o autor parece assinalar que o risco da caricatura assombrar os documentários sobre a elite (o que acontece em profusão em *Um lugar ao sol*), possivelmente devido a um certo excesso, a uma vaidade, a um egocentrismo, a um gosto pelo autoritarismo que podem acompanhar uma condição abastada, um posto de chefia ou de influência.

Contudo, ao mesmo tempo em que a difamação e a ridicularização do poder podem se configurar como estratégia de ataque e crítica, também podem diminuir um inimigo que, para ser devidamente enfrentado, deveria ser reconhecido em toda sua potência, força e complexidade. Amedrontar a elite e conseqüentemente torná-la risível e patética configura-se como uma tática de luta, no campo do simbólico, um tanto quanto ambígua e controversa. Victor Guimarães, em artigo sobre *Um lugar ao sol*, sumariza esse aspecto:

*Um lugar ao sol* é um filme corajoso, necessário, mas cujos procedimentos formais produzem uma relação com a alteridade que é guiada pela forma da armadilha, do embuste. Essa escolha do filme não apenas tem implicações éticas para os sujeitos filmados, mas acaba por oferecer ao espectador apenas caricaturas, e não a potência de um inimigo que deve ser levado a sério. Se é inegável que o filme configura um ponto de inflexão singular na tradição do documentário brasileiro, também parece difícil deixar de reconhecer que suas escolhas estéticas enfraquecem, sobremaneira, seu gesto político (GUIMARÃES, 2011, p. 13-14).

Seriam estes filmes uma forma de terrorismo comedido, que diante da face do inimigo se aplaca e se acovarda, para retomar a crítica na proteção da ilha de edição? Há, ali, um tipo de comodismo ao alvejar o inimigo de forma segura, atrás de um escudo? Ou a conivência presencial é justamente parte de uma artilosa estratégia, já que sem ela, corre-se o risco de não haver filme? É possível pensar que em *Um lugar ao sol*, se as pessoas soubessem tratar-se de um filme crítico, em que seriam ridicularizadas, dificilmente participariam. No julgamento de Mascaro, a mentira talvez fosse a única interlocução possível. Para Pedroso, usar do artifício da câmera escondida (tanto a depositada dentro da caixa quanto a câmera trêmula, que às vezes aponta para o chão e que registra os encontros posteriores com os moradores) talvez fosse a única saída. A senhora dona da casa o repreende, evidenciando a contradição da situação, sugerindo que fosse feito um pedido de autorização, mas logo em seguida constatando que a autorização nunca se daria: “*você tem que perguntar se a pessoa admite. Se bem que ninguém vai admitir 3, 4 homens sem a gente conhecer. Isso não existe. Vocês têm que procurar outra maneira*”. São filmes controversos, irregulares mas inquietos, que estão se debatendo com a questão de como filmar os ricos no Brasil, pensando em formas de acessá-los. Para isso, bolam estratégias para adentrar territórios protegidos, com paredes fortificada, cercas elétricas e sistemas de segurança.

Tanto os diretores pernambucanos quanto os cearenses (não podemos deixar de notar a concentração regional) reacendem e reconfiguram, no campo das imagens contemporâneas, uma velha luta de classes. Com métodos questionáveis e subversivos, valem-se de armas e

fraquezas do próprio inimigo: a vigilância, no caso de *Câmara Escura*, a vaidade, em *Um lugar ao sol* e a ganância, em *Vista Mar*. Olho por olho, dente por dente.

## [Capítulo 6]

### Os invasores

TRABALHAR CANSA (2011) — ELES VOLTAM (2012) — O SOM AO REDOR (2012) — CASA GRANDE (2014) — QUE HORAS ELA VOLTA? (2015)

Constelando os filmes de ficção deste *corpus* e testando aproximações e diálogos na mesa de operações, começaram a se delinear alguns pontos de contato. Coleções se desenharam e se redesenharam às nossas vistas. O jogo de proximidade entre alguns filmes fez emergirem algumas questões transversais que, por sua vez, tomaram a dianteira da análise para abarcarem sob suas asas determinados pares ou grupos de obras.

Observando como se davam as relações de classe nesses filmes, uma questão fundante tomou forma ao se estender por todos eles: a figura da invasão. A suspeita dessa constante nos perseguiu e, quando confirmada, trouxe consigo a lembrança de um precursor que retornou com força suficiente para confirmar o batismo do grupo. *O invasor* (Beto Brant, 2002) nos serviu como uma espécie de matriz, um contraponto histórico a impulsionar alguns aspectos da análise. Diferentemente do capítulo estruturado a partir da série histórica, a comparação aqui se deu mais focada no presente, buscando nesse breve recuo histórico a ponta de uma constelação. Como nos disse Michael Löwy, ao esclarecer a concepção benjaminiana da história, “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (2005, p. 61). Trata-se da remissão a um passado recente, mas que nos faz perceber prefigurações do que agora já se apresenta mais sedimentado.

Se as classes, na teorização marxista, não adquirem sentido isoladamente, mas no seu contraste com as demais – já que “são sempre definidas no âmbito das relações sociais, em particular nas relações das classes entre si” (SANTOS, 2002, p. 41) –, se elas são um conceito relacional, faz todo o sentido que sejam notadas *em relação*. A classe parece ser um conceito que não se ativa a todo tempo – por vezes se mantém pacato ou adormecido –, mas que se destaca quando do contato, na presença da diferença. Uma classe dá sentido e define a outra. Mas que tipo de relação de classe se constitui nesses filmes? Que tipo de interação produz,

filme a filme, a definição recíproca das classes? Seria pacífico, conflitual, dialógico, combativo? Eram algumas das perguntas a nos mover.

Foi assim que notamos que o encontro entre as classes – e o próprio acionamento da questão – parecia se propiciar a partir da penetração de um elemento de determinada classe no seio de outra, gerando conflitos e uma desestabilização da intriga. Brotou, aos nossos olhos, a figura da invasão – ou, mais especificamente, do *invasor*. O invasor funcionaria, portanto, como *dispositivo*<sup>50</sup> que promove, narrativamente, o encontro de classes e a manifestação da diferença. Jéssica de *Que horas ela volta?*, os vigias de *O som ao redor*, os empregados e funcionários de *Trabalhar cansa* e de *Casa grande*, assim como os vizinhos criminosos de *Os inquilinos* são personagens das classes baixas que funcionam, na trama, como invasores dos espaços das classes média e alta. Já no fluxo oposto, Cris de *Eles voltam* e Jean, novamente de *Casa Grande*, são personagens das classes média e alta que adentram o universo das classes populares.

Examinar a invasão implica olhar para os espaços de sua ocorrência e, mais precisamente, para a questão do território. Para Claude Raffestin (1993), o espaço é anterior ao território, preexistente à ação, uma matéria-prima a partir da qual se produz o território, definido como o espaço apropriado, concreta ou abstratamente, por atores ou grupos. Um território é o espaço definido e atravessado por linhas de força e relações de poder. Ele envolve a referência implícita à noção de limite, que exprime a relação que um grupo mantém com uma parcela de espaço. A ação desse grupo gera a delimitação. Além dessa dimensão marcada pelo poder, um enfoque cultural do conceito de território estuda as tensões entre territorialização e des-territorialização, destacando os processos de apropriação feitos através do imaginário e/ou da ação da identidade social sobre o espaço. Um invasor, portanto, é aquele que evidencia a emergência de territórios e limites. Nos filmes que aqui estão em jogo, a classe tem sua construção imbricada à territorialidade. A apropriação de um lugar como território (lugar político) e as consequentes disputas que se travam no ambiente doméstico nos levam a pensar na territorialização do lar.

Antes de adentrar nas questões sugeridas pelos filmes de hoje, retrocedemos alguns anos para encontrar *O invasor* (Beto Brant, 2002), expressivo filme da retomada, sobre o qual teceremos alguns comentários na condição de um preâmbulo anunciador de algumas questões por vir. Nele, Ivan (Marco Ricca) e Gilberto (Alexandre Borges), engenheiros sócios de uma

---

<sup>50</sup> Dispositivo é um conceito tratado no capítulo 4, no bojo de uma discussão documental. Aqui destacamos seu “revestimento narrativo”; trata-se de algo inteiramente concebido de antemão, previsto no roteiro, servindo a uma dramaturgia, e não de um mecanismo que produz relações não de todo previsíveis, como no documentário. O conceito interessa-nos, portanto, em sua dimensão positiva enquanto disparador de relações.



construtora, resolvem contratar Anísio (Paulo Miklos), um assassino de aluguel, para eliminar o terceiro sócio da empresa. Depois de efetivado o crime, Anísio usa de chantagem para frequentar os espaços dos mandantes, incluindo-se no cotidiano da empresa e saindo com Marina (Mariana Ximenes), a filha do morto. É um claro invasor de classe, vindo da periferia paulistana e instalando-se, por força de ameaça, no centro rico, buscando usufruir não só de uma melhor condição financeira, mas de todo um modo de vida. Anísio acaba assumindo o lugar do sócio falecido não só na empresa, mas também dentro de sua casa, por conta da relação com Marina.

O medo da invasão de personagens de outra classe paira na atmosfera do filme, como indica o seguinte diálogo entre Gilberto e Ivan a respeito de um mestre de obras:

*Gilberto: Dá uma olhada no Cícero. Parece um sujeito inofensivo, né? Mas você acha que ele tá contente de ser o que é? Ele é o encarregado da obra, manda na peãozada, tem poder. Mas é claro que ele não tá contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo. Se tiver uma oportunidade, ele vai aproveitar. Você tem alguma dúvida? O mundo é assim, meu velho. O Cícero pode ter até aquela cara de sonso, mas se precisar ele vira bicho. Ele só te respeita porque sabe que você tem mais poder do que ele. Mas é bom não facilitar com essa gente. No fundo esse povo quer o seu carro, querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas, querem comer a sua mulher, Ivan. É só ter uma chance.*

Nessa fala, fica explícito que os pobres são, para os ricos, mais do que invasores, potenciais usurpadores. Anísio, personagem de traços demoníacos, perturba a ordem das coisas e amedronta os engenheiros que se tornam reféns de suas vontades, sobretudo Ivan, personagem atormentado pela culpa, que havia se arrependido da encomenda macabra antes mesmo de sua realização. O chantagista, “enquanto diabólico detentor do saber, penetra e desorganiza o mundo burguês” (NAGIB, 2006, p. 170), como na cena em que uma imensa fissura social se abre ao trazer Sabotage para cantar um rap engajado em pleno marasmo do escritório. Segundo Lúcia Nagib (2006), neste momento Anísio poderia ser visto como um representante da classe oprimida, detendo uma consciência política e trazendo consigo seus pares para o universo ao qual ganha passe, mas na maioria das vezes sua motivação é individual. Até mesmo com Sabotage, é possível que seu interesse fosse meramente financeiro, capitalizando em cima de um talento agenciado. No geral, age em proveito próprio, de maneira isolada, aproveitando-se das brechas que encontra e valendo-se de sua argúcia.

A câmera de Beto Brant por vezes mimetiza o movimento invasivo de Anísio em planos-sequência turbulentos e agressivos que ligam o exterior ao interior, o espaço público

ao espaço privado. *O invasor* tem uma estética agressiva, mistura de gênero policial e videoclipe, lançando mão de câmeras subjetivas vertiginosas e montagem acelerada que geram certo estado de confusão, aproximando-se da trajetória paranoica de Ivan, que, numa espiral de culpa e medo, acredita-se o próximo a ser executado. O filme de 2002 retornará em alguns momentos deste capítulo, mas nessa exposição inicial já é possível antever como a figura do invasor se associa aos territórios físicos e ao movimento de um personagem de uma classe que ocupa o espaço delimitado por outra.

Saltamos uma década para a produção contemporânea, já num momento que se convencionou chamar “pós-retomada” (ORICCHIO, 2003), no qual se situam os cinco filmes dessa coleção. Cada um será brevemente contextualizado e abordado tendo como eixo a figura do invasor.

Em *Que horas ela volta?* tudo parece tranquilo até a chegada de Jéssica (Camila Márdila), jovem vinda de Pernambuco para prestar vestibular em São Paulo. Jéssica se hospeda na casa dos patrões – a família formada por Dona Bárbara (Karine Teles), José Carlos (Lourenço Mutarelli) e Fabinho (Michel Joelsas) – de sua mãe Val (Regina Casé), que lá trabalha como empregada doméstica há mais de dez anos, todo este tempo separada da filha que deixara no Nordeste. A entrada de Jéssica naquele ambiente é o grande disparador dos conflitos da narrativa, já que antes de sua vinda tudo estava não exatamente bem, mas estável – como placas tectônicas mal arranjadas, mas que se acomodaram em um ponto de equilíbrio por muito tempo.

Jéssica não cabe no quartinho de sua mãe – um cômodo apertado, como os muitos vistos em *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) –, onde não há mesa para que possa estudar. Ao conhecer toda a casa e ver o amplo quarto de hóspedes vago, brinca com a possibilidade de lá ficar, para desespero de sua mãe e ódio (contido) de Dona Bárbara. Jéssica tampouco entende porque não pode se sentar à mesa. Não compreende porque não deve aceitar as ofertas e convites dos patrões de sua mãe, porque não pode se banhar na piscina como os garotos de sua idade, porque não pode tomar do sorvete mais gostoso.

No Brasil, as classes dirigentes se definem como agentes da civilização, como se seu domínio fosse natural, parte de um destino dos bons, dos mais perfeitos e prudentes – assim analisa Darcy Ribeiro (2015). Essa é uma ideologia que impera de tal maneira que, por outro lado, as classes dominadas são convencidas de que esta ordem social é sagrada, vendo “seu papel nela prescrito de criaturas de Deus em provação, a caminho da vida eterna” (RIBEIRO, 2015, p. 65). As duas partes, portanto, tendem a ver essa divisão de poderes como natural,

expressão de uma sorte inquestionável. Interrogá-la ou subvertê-la não é uma opção que normalmente se cogita, o que não impede que haja frustrações e sofrimento. Val estava conformada com sua situação, mas isso não equivale a dizer que estivesse sempre feliz ou satisfeita. Sua tristeza diante da recusa da patroa em usar seu presente (um conjunto de xícaras) para os convidados em sua festa de aniversário é notável, assim como sua frustração em iniciar vários diálogos nunca concretizados – o subalterno tem voz, mas não fala (SPIVAK, 2010). Mas não se vê, da parte desta personagem, um questionamento estrutural da dominação ou uma sensação de injustiça pelo quarto menor ou pela comida inferior. Ela é pacífica, dócil, carinhosa e resignada – em sua generosidade e simplicidade, aproxima-se e ao mesmo tempo distancia-se dos retratos do pobre nos filmes comentados por Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003), fruto de um imaginário sobre um povo adormecido, que precisaria ser acordado de sua alienação. Aqui há uma diferença. A injustiça não tematizada parece ser percebida, não obstante a frustração não leva a um questionamento objetivo das condições de trabalho. A passagem parece impossibilitada.

Já Jéssica é portadora de um olhar curioso, inquieto, questionador de tudo aquilo que é dado como natural. Ela não só não entende como desafia as regras tácitas que sustentam as relações daquela casa e faz com que os personagens tenham que se desdobrar para verbalizar e explicar aquilo que talvez jamais tenham posto em palavras. Jéssica parte de uma “estratégia de literalidade”, que não se sabe se por falta de compreensão, como se incapaz de perceber as artimanhas da linguagem, as cerimônias, a discrepância entre o dito e o presumido, ou se por cinismo: “ao agir como se não entendesse as coisas, Jéssica obriga os personagens ao seu redor a serem despudoradamente claros” (CUNHA, 2016). Essa é também uma estratégia do filme, já que leis tácitas quando ditas em voz alta se tornam mais ridículas e são evidenciadas em seu aspecto absurdo, podendo gerar o constrangimento da assunção de preconceitos ou da divisão das pessoas em categorias inferiores e superiores, por exemplo.

Parece que Jéssica é quem enxerga com clareza (ou ao menos as traduz como tais) as incoerências e injustiças de um sistema que se renova automaticamente sem verbalização e, por consequência, sem reflexão. Como disse Darcy Ribeiro, a “estrutura de classes engloba e organiza todo o povo, operando como um *sistema autoperpetuante* da ordem social vigente” (RIBEIRO, 2015, p. 192, grifo nosso). A cada vez que Jéssica se comporta de maneira inesperada, ou fora desse sistema, provoca uma soma de estupefação e pânico em sua mãe e nos demais empregados (Edna – Helena Albergaria e Raimunda – Luci Pereira), e uma soma de estupefação e ira na patroa Bárbara. Sua mãe, ansiosa, tenta instruí-la sobre conhecimentos supostamente básicos que lhe faltam para transitar naquele meio social: “*Quando eles falam,*

*quando eles oferecem alguma coisa que é deles, é por educação, é porque eles têm certeza de que a gente vai dizer não*". A uma nova atitude entendida como inadequada, Val retruca impaciente com *"Tá é doido, tudo não tem noção de nada"*, como se estivesse explicando o bê-á-bá a alguém que já deveria ter sido alfabetizado há muito. Em um diálogo ainda mais direto:

Jéssica: *Tava escrito em livro, como é que é? Quem te ensinou? Ficaram te explicando essas coisas?*

Val: *Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo o que que pode, o que que não pode. Tu parece que é de outro planeta.*

No contexto do funcionamento das relações de classe no Brasil, Jéssica é uma alienígena. Alguns elementos de roteiro, no que diz respeito à construção da biografia da personagem, tornam seu distanciamento mais verossímil (ainda que não completamente, já que um brasileiro tão alheio a esse sistema é raridade): não ter sido criada, desde pequena, como a filha da empregada, ter tido acesso a uma educação com alguma qualidade (possivelmente possibilitada pelos governos Lula e Dilma), ter recebido a influência de um professor de história "que botou a gente pra pensar". Jéssica não entende a necessidade de submissão de sua mãe, a rígida divisão dos espaços e nem o contraste nos direitos entre as pessoas. Não se acha nem melhor nem pior do que os demais, independente de suas origens. "O que ela traz para a casa é um subversivo princípio de igualdade" (MIGLIORIN, 2015).

Depois de muito se angustiar com as ações de Jéssica, Val vai como que se contaminando por esse princípio de igualdade, convencendo-se e empoderando-se (vide cena da entrada na piscina) até finalmente se emancipar, o que é representado no filme por seu pedido de demissão para morar em sua própria casa e cuidar de sua própria filha e neto. Jéssica, portanto, é uma invasora que sequestra sua mãe de volta para o seu lado. Ela dispara um processo que culmina com o retorno da mãe ao próprio lar, revertendo a situação desajustada da mãe que cria o filho de outrem e se alija de sua própria criança – um processo ao qual Marx, que não se dedicou ao estudo do trabalho doméstico, possivelmente abrigasse sob o nome da alienação (CODO, 1994), assim como a letra da música que embala os créditos finais "Larga que essa trouxa não é sua/ vem cuidar da roupa tua/ tão bonita de usar"<sup>51</sup> –, ciclo de "maternidades terceirizadas" (CUNHA, 2016) que estava prestes a se repetir entre Jéssica e seu bebê Jorge, mas que foi detido a tempo. O sistema autoperpetuante foi interrompido.

---

<sup>51</sup> "Essa trouxa não é sua", Fabio Trummer, Banda Eddie, álbum "Morte e vida".

No entanto, esse final feliz guarda muitas ambiguidades. Val sai da casa dos patrões, mas vai continuar trabalhando dentro de casa, cuidando da filha e do neto, em condições precárias, com poucas possibilidades de fala e agência, em uma sociedade que não vê o trabalho doméstico como trabalho. A mulher muda de lugar, mas é sempre devolvida ao recôndito do lar, seja criando as suas crianças seja as dos outros. A música que encerra o filme, nesse sentido, soa um tanto moralista ou conservadora (cada mulher no seu tanque, com sua roupa). O retorno à casa não corresponde a uma efetiva emancipação. Há aqui uma desterritorialização e uma reterritorialização da personagem, processos que não invertem por completo lógicas de poder e assimetrias. Um novo futuro aguarda Jéssica, mas para Val não parece haver esperanças de mudança significativa. A própria cena da entrada na piscina tem um teor melancólico, já que ela consegue cruzar esse limite e ingressar num lugar a que nunca sentiu que tinha direito – mas está vestida e a piscina está vazia. É noite e a água bate em seus pés.

Se por um lado o final brinda o sucesso de Jéssica no vestibular e a reunião da família outrora apartada, por outro a resolução da invasão pela separação entre as classes talvez seja uma saída apaziguadora ou no mínimo individual, já que a divisão de classes permanece inabalada e o opressor é pouco afetado – assim defende Migliorin (2015) em texto sobre o filme. O final feliz coincide com o pedido de demissão, ou seja, o encerramento da condição de empregada doméstica para Val. Mas Dona Bárbara provavelmente contratará outra empregada, que estará submetida às mesmas condições de Val. Outra sofrerá em seu lugar. Concordamos com a observação perspicaz de que a parte opressora não passa por uma autocrítica e nem sofre uma evolução a partir da desestabilização gerada por Jéssica, coisa que acontece somente com Val. À elite é reservada apenas a irritação e a resistência mesquinha em ver o crescimento e a autonomia da classe popular, sem qualquer tomada de consciência sobre seu papel – nem da patroa com seu autoritarismo, nem do patrão com seu abuso de poder e assédio sexual. Já no que toca à manutenção da estratificação social, pensamos que talvez seja uma exigência desmedida ao filme, visto que dificilmente estaria ao seu alcance (num registro realista) implodir todo um modelo ancestral de divisão de classes (como fazer uma revolução nesse contexto?).

Já Juliana Cunha acredita que *Que horas ela volta?* aposta numa conciliação, uma saída afetiva e familiar, “num mundo sem solidariedade de classe, sobram os vínculos regressivos” (2016). De fato, o filme de Muylaert elogia a família como núcleo social e suporte dos sujeitos, ao passo que revela a fragilidade dos laços de classe. A periferia vista no filme é desunida, marcada pelos interesses pessoais, pelos contratos, como se vê na cena em

que mãe e filha têm a proposta de aluguel recusada, os pedidos de asilo negados e não conseguem teto para dormir por uma noite – algo que certamente decepcionaria o Marx de “Proletários de todo o mundo, uni-vos!” (MARX; ENGELS, 2003, p. 58). É verdade que “no final feliz do filme a igualdade continua não se efetivando, mas o sucesso pessoal aparece como saída. Jéssica e seu filho talvez escapem, o mundo não” (MIGLIORIN, 2015). Mas Jéssica não está ali apenas como *uma* garota. O filme tem pretensões de síntese ao colocá-la como representante de uma geração, fruto de um contexto sócio-histórico, de um governo. Jéssica são muitas e muitos, são milhares<sup>52</sup>. Porém, ainda que a personagem de Jéssica seja trabalhada dramaturgicamente como contendo algumas preocupações sociais (sua motivação para cursar arquitetura, por exemplo), o filme talvez passe a ideia de milhares que queiram ascender levando apenas os seus, ancorados nas noções de realização individual, esforço e meritocracia, sem consciência de classe, sem projeto coletivo.

Em *O som ao redor*, a invasão é levada a cabo pelos vigias que se instalam num bairro de classe média/alta em Recife e oferecem seus serviços de segurança privada para os moradores. Assim como em *O invasor* e *Que horas ela volta?*, a chegada desses personagens, capitaneados por Clodoaldo (Irandhir Santos), impacta a rotina de todos os demais e move a narrativa, sendo responsável também pela virada que se sucede no desfecho. Apesar de serem responsáveis pela segurança, sua presença gera justamente o oposto, já que associada a uma proteção controversa, baseada em algum tipo de chantagem ou extorsão – algo parecido com o que acontece com Anísio, contratado para sanar uma situação e dar sossego aos contratantes, mas que, também por meio de chantagem, paradoxalmente traz mais preocupações. O pagamento mensal dos vigias acaba por gerar uma sensação de dependência e vulnerabilidade, além de acentuar uma paranoia contemporânea em relação à violência urbana.

Ao mesmo tempo, os vigias acentuam a perda da privacidade da vizinhança – privacidade desejada, mas nunca inteiramente garantida; como escreve Maria Rita Kehl (2013), o contato inevitável que a vida urbana promove com os ruídos dos vizinhos “nem as muralhas protetoras dos grandes condomínios conseguem isolar”. Eles acessam informação privilegiada, dando conta dos hábitos, costumes, viagens, passeios, movimento dos traficantes (o vendedor de galão de água), adultérios (“olha o corno do seu Rufino”) e visitas – o que fica em evidência na “esquete” sobre o jovem argentino que sai de um churrasco para fazer

---

<sup>52</sup> Anna Muylaert dedica prêmio recebido pelo jornal O Globo, no dia 23 de março de 2016, “às Jéssicas”, ao ex-presidente Lula e à presidenta Dilma Rousseff. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1753724-em-premiacao-anna-muylaert-dedica-premio-a-lula-e-dilma.shtml>.

compras, perde-se nas ruas de prédios tão parecidos, sendo levado de volta ao edifício por um dos vigias que havia observado sua entrada. Em suma, a comunidade pode encontrar alguma tranquilidade nos vigilantes, mas ao mesmo tempo é refém de seu conhecimento – por vezes comprometedor –, o que confere a eles certo poder. Novamente, a comparação com *O invasor* faz sentido se lembrarmos que Gilberto e Ivan são reféns de Anísio que detém em suas mãos o poder de uma denúncia contra eles. Relações dúbias e de dependência ligam personagens das duas classes em ambos os filmes, assim como a incapacidade de escapar dela devido a algum tipo de culpa dos mais abonados (ou “rabo preso”).

Clodoaldo e seu colega Fernando (Nivaldo Nascimento) visitam a casa de Francisco – avô de João, proprietário de grande parte dos imóveis da rua e patriarca de uma família disseminada em várias dessas residências –, como que para pedir autorização (ou bênção) para o início dos trabalhos em seu território. Entram pelas portas dos fundos, gradeada, são atendidos pela empregada (com quem flertam) e têm uma conversa ao mesmo tempo amigável e tensa com o personagem. Francisco já lida com eles como se fosse seu patrão, encerrando a conversa e mandando-os embora: “bom, vocês estão dispensados. Luciene, abre a porta lá pros moços”. Mais adiante, surge o misterioso irmão de Clodoaldo e os dois voltam à cobertura de Francisco, a pedido deste. Preocupado, revela que haviam matado, no interior onde está situado seu engenho de cana, seu capataz Romualdo, alguém capaz de dar a vida por ele. Temendo por sua vida, Francisco solicita os serviços de Clodoaldo, dessa vez como um reforço em sua segurança pessoal, diante dessa situação de ameaça. Para sua surpresa, os irmãos revelam ser filhos de alguém possivelmente assassinado a mando de Francisco quando ainda eram crianças. A revelação faz com que *O som ao redor* passe de uma crônica do cotidiano urbano de Recife a um filme de gênero, alterando, em retrospecto, a leitura do espectador.

Trata-se, afinal, de um arquitetado acerto de contas, mobilizando um passado rural de décadas atrás, com o objetivo de punir aquele que enriqueceu e multiplicou seu patrimônio à custa de um crime, eliminando seus inimigos, destruindo uma família. Uma vingança dos pobres que foram massacrados pelo rico, a rara efetivação de um dos grandes medos da elite que vive escondendo, até de si própria, um forte sentimento de culpa: o levante popular, a cobrança por uma trajetória suja. “Esse risco sempre presente é que explica a preocupação obsessiva que tiveram as classes dominantes pela manutenção da ordem. Sintoma peremptório de que elas sabem muito bem que isso pode suceder, caso se abram as válvulas de contenção” (RIBEIRO, 2015, p. 22). O velho temor da elite brasileira, enriquecida às expensas de muita exploração, maus tratos, trabalho escravo, eliminação de inimigos ou concorrentes e outras

ilegalidades, materializa-se no apavorado Francisco, certo de sua culpa, ao mesmo tempo resignado por seu destino inescapável ao descobrir, numa situação sem saída, a verdadeira identidade dos vigias.

Clodoaldo invadiu o ambiente daquela vizinhança já com intenções bélicas, espreitou o ambiente, conquistou a confiança, aguardou uma chance e foi, com seu irmão, cobrar a vida do pai de dentro da morada do responsável por sua morte. Entraram na casa aberta pelas mãos do seu alvo, a convite dele, e comeram um esperado prato frio. A invasão, se antes já soava como tensa e ambígua, revelou-se mais grave e certa do que parecia, assentada em motivos bem definidos e com propósitos violentos.

Ao longo de todo o filme Clodoaldo e seus colegas se enquadram, portanto, na ideia de “corpo estranho”, que coube também a Jéssica e Anísio. São sentidos como invasores, uma presença nova e disruptora naquele universo. Trata-se, no entanto, de uma ruptura instauradora, já que a figura do invasor nem sempre cria instabilidade numa relação aparentemente estável, mas funda a própria relação (antes dele não há necessidade de se afirmar pertencimentos, de se posicionar no espaço, de se pensar sobre acordos tácitos). Assim como Jéssica e Anísio, são promotores de instabilidade e de algum tipo de ameaça; já a função da garota de desnaturalização dos costumes de classe encontraria maior correspondência, n’*O som ao redor*, na figura de João (Gustavo Jahn). O protagonista parece ser dotado de um olhar distanciado, beirando o *blasé*, que vê tudo de cima e questiona seu próprio universo. Seu lugar é complexo e ambíguo: é um herdeiro daquela família, inserido naquela sociedade, mas parece não compactuar de muitos aspectos de sua ideologia. É desidentificado de sua classe, ao mesmo tempo em que desfruta dos benefícios que ela lhe traz (não só mora em um dos enormes apartamentos do patrimônio familiar, como trabalha como corretor dos imóveis do avô). Na reunião de condomínio, critica a falta de empatia e sensibilidade dos moradores que querem demitir um cansado porteiro, mas sequer permanece até o fim da discussão. É apontado como “condômino turista, condômino eventual”. Tem boa relação com os empregados, aparentemente compreensivo e simpático, comenta com Sidiclei (Alex Brito, neto de sua empregada Mariá), caixa de supermercado, que também teve um trabalho noturno num bar quando morava em outro país, comparando situações não exatamente equivalente. Em outro momento, menciona a estada de sete anos na Alemanha, da qual diz ter saudades. Se não é exatamente um invasor ou um “extraterrestre” como os vigias ou Jéssica, João faz as vezes de um estrangeiro; seu personagem, ao mesmo tempo em que pertence à classe, é provido de características que se prestam à posta em perspectiva classista. Um pé lá, outro cá. João leva as ambiguidades da relação de classes em âmbito doméstico ao



paroxismo – é o bom patrão, simpático e afável, mas que continua o ciclo, já que gerações de empregadas domésticas da mesma família se sucedem em sua casa.

*Trabalhar cansa* figura uma invasão pelos empregados na casa e no comércio de uma família de classe média paulistana formada pelo casal Helena (Helena Albergaria) e Otávio (Marat Descartes) com sua filha Vanessa (Marina Flores). O marido perde o posto de executivo em uma empresa enquanto a esposa abre seu próprio negócio – um mercado –, contratando funcionários para seu empreendimento (caixa, estoquista, açougueiro), ao mesmo tempo em que encarrega Paula (Naloana Lima) do serviço doméstico. Coisas estranhas começam a acontecer no mercado; incomodados com a proporção e reincidência de uma suposta infiltração, Helena e Otávio derrubam a parede e encontram o esqueleto de um enorme e estranho animal, que queimam nos arredores da cidade.

A convivência da família com os empregados, seja no mercado ou na casa, parece fazer com que toda a narrativa se situe num clima de instabilidade, ameaça da ordem e tensão. Helena se sente ameaçada pela entrada de Paula em sua casa, entregando-lhe as chaves contrariada e com desmedido zelo – “*Essa é a chave da cozinha. Toma muito cuidado*”, recomendações que são ditas como se cifrassem um profundo segredo –, além de enciumada pela proximidade da empregada com sua filha. Na maioria dos casos, a tensão se instaura nas relações entre empregadores e empregados. A maioria dos medos dos protagonistas está fundada na culpa, na má consciência, um possível medo de vingança (sobretudo do ex-funcionário demitido, acusado, sem provas, de furtar produtos do supermercado) pelo mal causado. A culpa, por sua vez, engendra insegurança, desconfiança, paranoia.

Todo o mal estar que se insinua como reação aos empregados, mas que ainda assim paira difuso pela trama, acaba materializado, possivelmente num gesto alegórico<sup>53</sup> de Dutra e Rojas, na figura desse monstro sob a parede do mercado. Não se trata, portanto, de uma criatura viva, capaz de perseguir e da qual os personagens fogem, promovendo deslocamentos no espaço, como em muitos filmes de perseguição e terror. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo.

O corpo estranho, o parasita que se instala, a infestação e a invasão estão presentes de forma muito explícita em inúmeros filmes de terror, que aludem desde a dimensões biológicas e corporais, passando pela possessão demoníaca, até invasões mais declaradamente sociais: *Alien – o oitavo passageiro*, de Ridley Scott, com a famosa cena em que o alienígena, depois

---

<sup>53</sup> Uma discussão sobre o conceito de alegoria virá em outro tópico deste capítulo.

de adentrar o corpo de um dos astronautas para terminar seu processo de maturação, rompe seu abdômen para se libertar; *O hospedeiro* (2006), do coreano Bong Joon-Ho; o bebê do diabo no ventre de Rosemary (Roman Polanski, 1968); as meninas possuídas em *O exorcista* (William Friedkin, 1973) e *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), e o estrangeiro, polonês locatário do apartamento de uma suicida em Paris, em *O inquilino* (Polanski, 1976) que, inclusive, tem citações diretas no filme de Rojas e Dutra: no longa de Polanski, o protagonista, hostilizado pelos vizinhos, tem sua identidade fundida com a da antiga moradora. Em um de seus momentos de agitação, encontra, na parede do quarto, um dente da moça (em *Trabalhar cansa*, Paula encontra uma garra do monstro que havia se soltado da parede). Há também *Um ramo*, curta dos mesmos diretores, em que da pele da protagonista brotam plantas. Nesses exemplos, aquilo que amedronta é muito próximo do sujeito, interno, e o alvo da ocupação vai do corpo humano a seu espaço, seu lar, seu habitat, seu território. Nota-se que o fantástico, por vezes, é acionado para dar conta das síndromes persecutórias desencadeadas pelo invasor.

Em *Trabalhar cansa*, o principal território ameaçado, sua casa assombrada, é o supermercado, o que não deixa de ser interessante numa época como a presente, locação que aparece de forma igualmente central em outros filmes contemporâneos, como *O nevoeiro* (Frank Darabond, 2007, baseado em livro de Stephen King). Trata-se de um espaço alugado: nesse sentido, Helena é tanto invasora quanto invadida. É expressiva a figura do aluguel, do habitante que não é dono do espaço, em filmes como *O inquilino* (Roman Polanski, 1976) e *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), que também elaboram, em matéria fílmica, o temor da invasão, seja psicológica ou social.

Em *Casa grande*, passado no espaço da mansão da família de classe alta, empregados também deixam os patrões intranquilos. Com três funcionários e em crise financeira, demitem Severino (Gentil Cordeiro), o motorista de anos, dizendo ao filho Jean (Thales Cavalcanti) que ele havia preferido retornar ao sertão (como os pais que mentem aos filhos sobre um cachorro de estimação morto dizendo que foi levado a um sítio). Mais adiante, surpreendem-se com a notícia do que entendem como vingança (como sucedera em *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*) do ex-empregado – Severino deu início a um processo trabalhista contra eles. Rita (Clarissa Pinheiro), empregada, é descoberta em fotos nuas pela casa, levantando as suspeitas da patroa Sônia (Suzana Pires) de que alguma intimidade sexual se havia dado com algum dos homens de sua casa, seja o marido ou o filho. É demitida. Noemia (Marília Coelho), cozinheira, pede demissão depois de três meses sem pagamento. Assim, todos os

vínculos trabalhistas se desfazem. A família como que expulsa, não sem turbulência, seus invasores.

Um pouco semelhante a Jéssica, Luiza (Bruna Amaya) faz o papel da invasora que atua como catalisadora de uma conscientização no namorado Jean. Menina parda, estudante de escola pública, a quem Jean conhece quando começa a ir para a escola de ônibus depois da dispensa de Severino (talvez não houvesse outro local em que seus caminhos pudessem se cruzar), Luiza é politizada, dança forró como os personagens pobres, defende as cotas raciais em debate fervoroso – e fala palavrões, para desgosto da sogra Sônia. É responsável por inflamar o processo de distanciamento de Jean não apenas de seus pais, mas de todo o mundo que representam.

Na sequência final, já desgastado por uma briga com seu pai e tendo abandonado o vestibular, jogando por água abaixo toda a expectativa acumulada nesse momento de teste, Jean vai à favela em busca dos empregados, procurando retomar algum tipo de forte conexão que, ao ser perdida, gerou-lhe uma espécie de vazio afetivo – em atrito com seus pais, eram eles suas referências. A favela figura, em *Casa grande*, como uma espécie de paraíso ingênuo, lugar idílico onde todos se conhecem. Sem qualquer endereço e guiado por informações dos passantes, entra pelas ruelas estreitas e encontra Severino e Noêmia, que moram juntos. No bucólico forró em que Severino toca, encontra Rita, com quem passa a noite, concretizando um jogo de sedução antes apenas ensaiado. Agora é Jean, filho de família rica, o invasor. Pela primeira vez, conhece o lar daqueles que foram tão importantes em sua criação. É sua incursão à senzala – para retomar os termos da obra de Gilberto Freyre (2003) a que o título do filme faz referência. A jornada lhe rende uma iniciação sexual, que o filme toma como marca de entrada na vida adulta, repetindo o movimento inaugural das relações interracialis entre o branco europeu e as negras e índias nas origens do Brasil, segundo Freyre.

Inversão ainda mais potente ocorre em *Eles voltam*. Se a incursão de Jean ao mundo dos pobres acontece apenas no final de *Casa grande*, aqui temos a investigação do universo popular como centro fundador da trama. O filme de Marcelo Lordello inverte a maré de *O invasor*, *Que horas ela volta?*, *O som ao redor* e *Trabalhar cansa*, obras que retratam a ameaça do *outro de classe* dentro do território das classes médias e altas. Em *Eles voltam* é Cris (Maria Luiza Tavares), a jovem rica, que se desgarrá do seu universo e vai experimentar o mundo dos pobres. Abandonada por seus pais, perdida em uma estrada pernambucana, é amparada por um menino que passa de bicicleta e resolve acolhê-la em sua casa, localizada em um acampamento de trabalhadores sem terra. Alimentada pela mãe do rapaz, é observada pela curiosa Elayne, sua irmã. Na caneca em que Cris bebe, é o nome de Elayne que está

gravado, sinalizando que ali Cris é a intrusa, usando o objeto que pertence à menina. Cris é objeto da discussão e da caridade dos trabalhadores sem-terra que se reúnem para debater seu destino: cada um se prontifica a oferecer algo para ela – um saco de inhame, outro de macaxeira, etc.

Cris logo passa aos cuidados de Fátima (Mauricéia Conceição), acompanhando-a no seu trabalho de faxina, ajudando a limpar uma mansão beira-mar, convivendo com suas filhas adolescentes. Embora por pouco tempo, experimenta ser pobre, trabalhar como empregada doméstica (depois de fazer uma pausa, diz “mas é que cansa e eu não sei fazer”), andar longas distâncias a pé (sempre fica vários metros para trás e tem dificuldade em carregar as sacolas pesadas), dormir num mesmo cômodo com várias pessoas (tem insônia e chama por sua mãe). Parece não se sair tão bem nesse universo.

Em *Eles voltam*, nota-se não exatamente uma solidariedade de classe (que faltara em *Que horas ela volta?*), mas uma solidariedade vinda da classe popular, como se fosse a expressão de uma característica deste grupo. Todos que cruzam o caminho da moça abandonada se dispõem a ajudá-la, de alguma maneira.

Embora enigmática e silenciosa – talvez por sentir-se acuada sozinha, distante de seus pais e de seu universo social –, é possível perceber que a jornada gera uma transformação em Cris, que retorna diferente para casa. Com um rico café da manhã servido por uma empregada uniformizada, ouve seu avô comemorar uma reportagem sobre uma expulsão de trabalhadores sem-terra e retruca: “se o jornal mostrasse lá onde eles moram o senhor não falaria isso”. Aceita fazer um trabalho de escola com a colega excluída sem reclamar (parece que essa era a prática entre suas amigas populares, que tanto desprezam a menina quanto rejeitam a figura de autoridade da professora), resolve ir com ela ao centro da cidade (ainda que na proteção de um taxi) fazer *in loco* uma tarefa que realizariam na internet. A experiência com o “outro lado” a deixou mais sensível ao outro, mais humana em suas poucas relações de alteridade.

Cris é a figura invasora da classe trabalhadora, mas sua recepção é completamente diferente da que ocorre com os pobres nos espaços dos ricos nos quatro primeiros filmes mencionados. Não desperta medo, não desestabiliza muita coisa, não ameaça. No máximo causa algum desconcerto (“o que fazia na estrada uma menina tão branquinha?”), exige algum tipo de adaptação do cotidiano dos personagens ou produz um estranhamento inicial – sobretudo da parte de Elayne e das filhas de Fátima, meninas de sua idade –, que não dura e que logo se transforma em amizade, por iniciativa das próprias meninas. Os invadidos são os pobres, mas o medo continua do lado das classes altas – “Essa menina andou por lugares que

a gente nem pode imaginar e a gente não sabe se ela disse tudo que aconteceu”, diz a avó da protagonista, insinuando sua preocupação.

\*\*\*\*

O invasor não é uma condição definitiva, senão um estado, uma roupagem que a cada hora veste um sujeito, seja da elite ou do povo. Não é propriedade de uma classe, embora, nos filmes analisados, não podemos deixar de notar que predominam invasores de classes baixas nos territórios das classes altas, e não o contrário. O termo invasor denota alguma agressividade ou violência; soa indesejável, mal quisto. Assim, faz sentido pensarmos na invasão como um revestimento de medo e apreensão que envolve a entrada das classes populares em espaços de outras classes, pois assim esse ingresso é sentido pelos anfitriões. Um representante do povo dentro do lar de uma família de classe média é percebido como ameaçador para esse estrato social. Ainda que, a rigor, o que se passe seja a mera copresença num dado espaço, uma parte é considerada, subjetivamente, como invasora, o que faz com que a outra parte se sinta ameaçada – e se arrepie tal qual gato.

Configura-se, assim, uma relação de tensão forjada no medo que parece exprimir a dificuldade de compartilhamento de um espaço entre diferentes e de se lidar com o outro, enfim, um temor da alteridade. Mas também é um medo permeado pela culpa, já que vindo de personagens que têm alguma mancha no passado. Porque devem algo ou por terem feito mal a outrem, temem uma vingança ou a chegada da conta por seus atos.

Assim, a invasão não é exatamente uma ação, mas a caracterização de uma ação, uma forma de percebê-la e de qualificá-la. O que não invalida a aplicação do termo para o caminho oposto: Cris, de *Eles voltam*, não provoca, necessariamente, medo ou sensação de ameaça nos que a recebem, contudo, é uma invasora no sentido de configurar-se como um corpo estranho em determinado universo, permitindo um acionamento da classe como atravessamento das relações, uma desnaturalização daquilo que era sentido como dado, enfim, um tensionamento. São invasões diferentes.

Além do invasor, em um sentido mais clássico, merecem destaque alguns personagens que funcionam como uma espécie de alterego do cineasta no sentido de serem figuras que não se identificam plenamente com sua posição de classe e observam tudo ao redor com crítica e algum distanciamento. Ainda incertas de que alterego seria o melhor termo, vale apontar que esses personagens funcionam como uma via de expressão da posição ambivalente do próprio diretor e sua desidentificação de classe. São personagens questionadores, que observam, que

criticam, que causam estranhamento nos demais e alguns deles inclusive parecem um pouco despregados de seu universo, quase flutuantes.

Jéssica (*Que horas ela volta?*), João (*O som ao redor*), Jean (*Casa Grande*) e Cris (*Eles voltam*) são exemplos disso em graus variados – alguns deles contêm componentes autobiográficos assumidos pelos diretores em entrevistas e debates ou até certa semelhança física (como Kleber Mendonça Filho e o ator Gustavo Jahn<sup>54</sup>). Exemplos ainda mais nítidos são vistos nos filmes de Sérgio Bianchi, como o personagem antropólogo/observador/narrador de *Cronicamente inviável* (2000), interpretado por Umberto Magnani. Também em *Jogo das decapitações* (2013), o protagonista, um intelectual de classe média, busca um filme perdido feito pelo polêmico diretor fictício Jairo Mendes (Paulo César Pereiro), mas as personas se confundem, já que as imagens que vemos são do primeiro longa do próprio Bianchi, intitulado *Maldita coincidência* (1979).

A figura do invasor, em alguns casos (a depender do filme e da maneira como se relaciona com os invadidos), oferece o ponto de vista de uma classe sobre os costumes de uma outra, desnaturalizando certas convenções, hábitos, posições ideológicas, isto é, tornando as coisas mais afloradas e visíveis aos olhos do espectador. O que ela possibilita é um giro de *perspectiva*. Parece que todo um modo de vida de uma dada classe é percebido enquanto tal justamente a partir do encontro/confronto com alguém que não pertence àquele universo – um corpo estranho. A figura do invasor, assim, constitui-se como um dispositivo que atua como catalisador dos contatos entre classes distintas, proporcionando uma ruptura instauradora que torna as relações de classe “narráveis”.

Em alguns dos filmes desta coleção<sup>55</sup>, a perspectiva crítica sobre o mundo posto em cena é encarnada no personagem de outra classe social, como se a narrativa delegasse a ele o potencial de desnaturalização, de posta em crise e/ou perspectiva. Isso poderia ser feito de outros modos, por exemplo através de uma aposta satírica ou realista crítica, mas investe-se na figura desnaturalizante do invasor, personagem estranho àquela classe – ao qual certamente não pode se atribuir a integralidade do potencial crítico do filme, mas que atua como um grande para-raios de questões.

---

<sup>54</sup> Diretor e personagem (via ator) são parecidos em gênero, raça, faixa etária, origem recifense, bairro de moradia e trajetória internacional de alguns anos no exterior.

<sup>55</sup> Enfatizamos que todos os filmes desta coleção contêm a figura do invasor, mas nem sempre ele atua da mesma forma. Em *O som ao redor*, por exemplo, muito da crítica construída prescinde da figura dos vigias, em sequências em que eles sequer participam ou através da mobilização das fotografias ao começo do filme, por exemplo.

A figura invasora, mais do que revelar as idiossincrasias de uma classe, coloca em evidência a relatividade das impressões de parte a parte e, em última instância, a própria existência da perspectiva. Isto porque as classes não são mostradas em si, de maneira objetiva, mas em relação, a partir de um contraste. A eleição da figura do invasor como elemento disparador dos conflitos da trama apresenta ao espectador uma realidade organizada segundo determinados pontos de vista. Segundo Jacques Aumont, perspectiva é “um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida” (AUMONT, 2003, p. 237).

Sílvia Velloso Rocha, ao trabalhar com o perspectivismo nietzschiano, diz:

A noção de perspectiva sugere inicialmente a ideia de relação ou, mais precisamente, de relatividade: um campo de visão só aparece como tal relativamente a um sujeito — ou, se quisermos abstrair as implicações metafísicas do termo, relativamente a algo ou alguém que olha (ROCHA, 2004, p. 213).

Conceito proveniente da arquitetura e das artes plásticas, a perspectiva tem uma conotação espacial e visual, permitindo analogias entre o conhecimento e a visão; ao mesmo tempo em que limita o campo de visão é o que o torna possível. De acordo com a autora, o ponto radical do perspectivismo não é apenas apontar que o conhecimento varia conforme o ponto de vista, mas que “não existe um ponto de vista exterior ao mundo” (ROCHA, 2004, p. 213).

A noção sugere uma transformação do objeto a depender da posição do sujeito. Em outras palavras, o objeto não pode ser apreendido em si, como se fosse sempre o mesmo, mas varia conforme o ponto, o ângulo, a distância de onde é percebido. Com longa trajetória em outras searas, a perspectiva tem algumas peculiaridades se aplicada ao campo do cinema. Se na literatura importa o conhecimento de personagens e narradores, o que cada um sabe e diz, no cinema soma-se ainda o *ver* do personagem (AUMONT, 2003, p. 132). A marcação do ponto de vista pode ser codificada e apreendida através de muitos meios expressivos, sendo o enquadramento um dos principais.

Assim, não há mundo sem olhar e sem uma forma de organizá-lo em forma fílmica. Interessa, portanto, sensibilizar a análise a essa organização, o que propomos fazer conciliando a observação de aspectos da trama e da estrutura narrativa (pensando no saber dos personagens, em como o filme os apresenta) com uma dimensão mais propriamente estética (que considera elementos como a composição do quadro, o local onde se posiciona a câmera e que tipo de visão ela proporciona).

Tudo isso nos ajudará, segundo nossa aposta, a compreender uma questão chave sobre os diferentes modos de invasão. Se mesmo quando os invasores são das classes mais

favorecidas o medo se mantém do lado deles, isso é em parte explicado pelo fato de que a perspectiva que organiza o filme é frequentemente a das classes média/alta. É junto delas que o espectador tem acesso aos acontecimentos do filme. Mudam os invasores, não muda a perspectiva. Entendemos que as classes privilegiadas se sentem invadidas por personagens de outras classes em seus espaços porque estamos com elas, acompanhando suas vivências, suas sensações e pensamentos. Quando Cris, a menina rica, invade o espaço dos trabalhadores sem-terra ou da empregada doméstica, o filme não se organiza para obter as repercussões do que essa invasão provoca nos invadidos, como ocorrera nas outras obras. Quando Jean adentra a favela, estamos com ele, recebendo suas impressões, e não com os habitantes da comunidade. A percepção que temos daquela realidade é *filtrada* por este personagem – vejamos mais uma das definições de perspectiva por Aumont que se relaciona com o que viemos dizendo: “A maneira particular como uma questão pode ser considerada, ou seja, em uma narrativa, a filtragem da informação e sua atribuição às diversas instâncias da narração – autor, narrador, personagens” (AUMONT, 2003, p. 237).

Defendemos portanto que, ainda que mude o invasor e o fluxo da invasão, a perspectiva fílmica continua do lado das classes média e alta – e por isso (mas não só por isso) talvez o medo esteja sempre ao seu lado, pois é sempre a reação dela que acompanhamos. Como se sentem os pobres, tanto em seu território como no de outrem? Não sabemos ao certo.

Quando os vigias de *O som ao redor* se revelam movidos pela vingança de um crime do passado, o espectador fica tão estupefato quanto seu Francisco, pois recebe estas informações junto com ele. Ao longo do filme, não conhecemos a biografia dos invasores, seus planos, seus desejos ou opiniões; pouco conhecemos de suas outras facetas quando estão sozinhos, sem a presença dos invadidos. Já o contrário não é verdadeiro: conhecemos os invadidos quando não estão na presença dos invasores, inclusive em momentos íntimos e pessoais, como numa cena de masturbação, outra de pesadelo, refeições em família, noites insones<sup>56</sup>.

É observando a perspectiva que entendemos melhor algumas características dos filmes, como uma diferença significativa entre as representações dos pobres e dos ricos. A favela, tão idílica e romantizada em *Casa grande*, longe de ser uma representação neutra parece dar vazão à visão que o adolescente Jean tem dela. Os personagens ricos, ainda que sejam coloridos com traços negativos, observados com crítica, são construções mais densas e

---

<sup>56</sup> Cabe diferenciar o horizonte de classe de Francisco – proprietário de vários imóveis e de um engenho – e de Bia e sua família, de classe média, e igualmente invadidos.



de mais substância do que os personagens pobres, que são “tratados com condescendência e geram maior simpatia, ao mesmo tempo em que se tornam um tanto artificiais por parecerem meras criações funcionais, colocados à prova para serem catalisadores do amadurecimento de Jean” (MIRANDA, 2014). São personagens que ocupam as bordas do quadro, “só existem através do olhar dos vencedores” (GUIMARÃES, 2014).

Algo semelhante se desenrola em *Eles voltam*, já que a escolha do ponto de vista de Cris como guia dessa incursão pelo mundo dos desprivilegiados resulta numa representação necessariamente parcial da classe popular. É através da visão limitada de quem não entende direito o que está se passando – uma púbere perdida –, que o filme dá acesso aos trabalhadores sem-terra e à família de uma doméstica. Esse procedimento tem consequências ambivalentes: por um lado, evita-se falar em nome do povo, como ocorria em aspectos posteriormente criticados do Cinema Novo, por outro há certa falta de ousadia para enfrentar a delicada questão da alteridade. Isso talvez ocorra porque já se parte da premissa de que a plena compreensão do outro é inalcançável. O filme como que incorpora internamente a defesa a uma possível crítica sobre a justeza da representação, eximindo-se de um tratamento mais completo ou ambicioso.

Salta aos olhos que os protagonistas da maioria desses filmes sejam jovens. *Eles voltam*, *Que horas ela volta?*, *Casa grande* têm protagonistas adolescentes e *O som ao redor*, um jovem adulto. Na maioria das vezes, são os filhos dos patrões, reverberando, mais uma vez, *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895). Isso se relaciona com essa perspectiva assumidamente parcial que alguns dos filmes sustentam – já que os personagens são de algum modo ingênuos, imaturos, desconhecedores das regras que regem a vida social –, mas também com a criação do personagem do invasor. A juventude já traz consigo uma potencialidade de desnaturalização do mundo estabelecido, um questionamento da ordem e do *status quo* que é bastante compatível com as características de um invasor, aquele que porta um olhar novo – e às vezes rebelde – para o que já está caducando.

Jéssica e Jean, dois dos personagens principais, estão em momento de prestar vestibular e iniciar uma vida profissional. A juventude também carrega a ideia de renovação, de inauguração de outra etapa e que aqui talvez se relacione às mudanças ocorridas nos últimos anos no Brasil, índice de uma transformação social: uma nova geração de pobres ascendendo socialmente e uma de ricos que sentem seu lugar, há anos pensado como garantido, ameaçado – pelas cotas, por exemplo, tema debatido em *Casa grande*.

Ainda que parcializem ou problematizem a perspectiva – com o artifício da invasão e seus personagens jovens –, furtando-se a uma interpretação mais incisiva, estes parecem ser

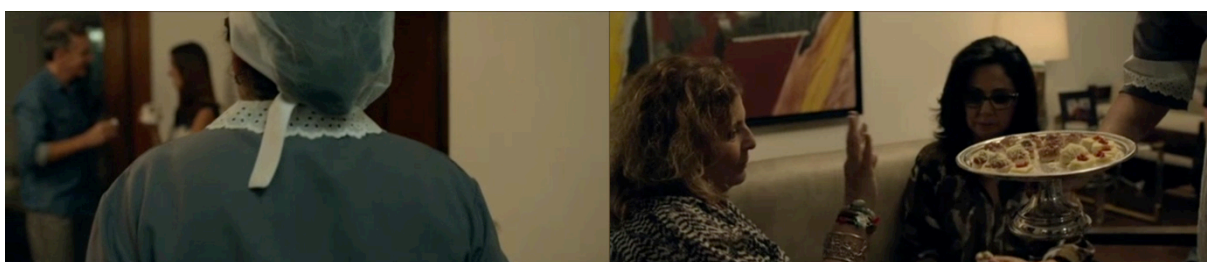
filmes que não deixam de almejar a construção de uma síntese sobre a sociedade brasileira. Tentativa de síntese esta distinta da que ocorria no Cinema Novo, mas também engajada em diagnósticos. Talvez os filmes de hoje sejam mais personalizados, com maior destaque aos indivíduos, embora os personagens sigam como representantes de classe. Nenhuma das obras parece evitar essa pretensão de salto do tratamento das situações domésticas com poucos personagens para um contexto maior, possivelmente nacional. Essa ampliação, ainda que não dita, parece sugerida por todos eles. Jêssicas são muitas, já dissemos.

Imbuídos da criação de microcosmos brasileiros dentro de casas (*Casa grande, Que horas ela volta?*, *Trabalhar cansa*), ou ao menos de microcosmos parciais, que remetem à recorrência de certas relações no Brasil, os objetos desta coleção possuem questões semelhantes com as tratadas nos filmes contemporâneos da série histórica: *Santiago, Babás e Doméstica*. Tanto uns como outros são quase inteiramente passados dentro de residências, mas não visam a falar somente da família, das relações entre pais e filhos ou da vida em casal. Em todos há um interesse pelas relações atravessadas pelo trabalho doméstico, o que acaba por gerar, nesse cinema, uma espécie de politização do espaço íntimo. São diferentes do cinema cuja política passava pelo espaço público, pela fábrica ou pelo campo, mas também distintos do cinema de interiores focado em dramas psicológicos ou sexuais, como as adaptações de Nelson Rodrigues, que se empenhavam na revelação da decadência moral da classe média – *Toda nudez será castigada* (1972), *O casamento* (1976), ambas de Arnaldo Jabor, por exemplo. O mesmo diretor também assina a chamada “trilogia do apartamento”, composta por *Tudo bem* (1978), *Eu te amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986). Todos eles são alocados dentro de interiores, mas os dois últimos são centrados em casais e sua dinâmica afetiva, exposta por longos diálogos e reflexões, enquanto o primeiro tem pretensões mais abrangentes ao lidar com uma família de classe média de Copacabana às voltas com uma reforma em seu apartamento. Essa situação propicia a interação, num mesmo espaço limitado, entre classe média e classe trabalhadora, representada pelos pedreiros e pelas empregadas domésticas. O dispositivo de confinamento de *Tudo bem* ressalta os absurdos das relações desiguais e os desencontros entre patrões e empregados por meio de um tratamento ácido, em tom farsesco e com atuações histriônicas, bem diferente da pretensão realista dos filmes colecionados. A tentativa de síntese do Cinema Novo e de alguns períodos posteriores, a tensão entre parte e todo foi, muitas vezes, trabalhada por via explicitamente alegórica, bem diferente do realismo mais clássico ou de gênero que se nota nesses filmes contemporâneos.

No panorama de filmes que não se afastam por muito tempo do ponto de vista da classe dominante, exceção é *Que horas ela volta?*, que tenta organizar sua perspectiva mais

colada à personagem de Val, empregada doméstica. Mas a questão é que, em alguma medida, a perspectiva de Val está colada à dos patrões. O mesmo não ocorre com sua filha, mas é das sensações e angústias de Val que o filme compartilha. É ao lado dela que inicia a trama (ao passo que Jéssica entra depois de algum tempo), é dela que o filme se compadece. Há, na obra de Muylaert, algumas tentativas de aproximação da visão de Val, em termos dramáticos e estéticos.

Na cena em que Val serve os convidados no aniversário de Bárbara, temos a câmera muito próxima de sua nuca, tentando se aproximar da visão da personagem enquanto passa pelas pessoas que estendem a mão e balançam a cabeça para recusar salgadinhos, sem sequer lhe direcionar o olhar. Não se configura exatamente como uma câmera subjetiva, pois a lente não coincide com sua posição, mas é uma câmera acompanhante, por assim dizer. Com esse procedimento, o filme coloca o espectador quase literalmente no lugar de Val, invisível e ignorada enquanto serviçal, apagada pelo uniforme. A sensação que a condução do plano proporciona é fantasmagórica, como se pela festa andasse uma bandeja flutuante, desencarnada, não sustentada por uma pessoa.



*Que horas ela volta?* busca a perspectiva de Val ao fincar sua câmera da cozinha para a sala, fitando os donos da casa de maneira parcialmente oculta, distante, entrecortada pelo vão da porta e por outros objetos, na contracorrente do que costuma acontecer na cultura audiovisual: personagens ricos e patrões filmados com centralidade, inteiros na tela e pobres empregados nas bordas do campo. Retomando Aumont (2003), o enquadramento é um dos principais recursos expressivos capazes de marcar o ponto de vista de um personagem. Ainda que não seja inequívoca, a decisão de onde colocar a câmera é fundamental na criação de uma perspectiva. De onde se olha? Para onde? A composição abaixo é significativa e recorrente no filme:



Enquadramento semelhante é visto rapidamente em *Casa grande*, mas da sala para a cozinha, reforçando a perspectiva patronal. O ponto de vista é contrário ao de *Que horas ela volta?*



A visão do empregado ao longe, com objetos postos entre a câmera e o personagem, acentuando-se assim a distância, é algo predominante também em *Santiago*.



Assim acontece também em *O invasor*, em dois momentos em que os personagens de classe média, Gilberto e Ivan, miram representantes de outra classe – uma babá e um mestre de obras (Cícero, a respeito de quem desenvolveu-se o diálogo aqui previamente mencionado):



O filme de Muylaert pretende promover um giro da perspectiva dominante ao colocar os patrões no fundo do enquadramento, fazendo o espectador experimentar uma visão de outro ângulo, que parte da área de serviço. Quando Dona Bárbara atinge o extremo da irritação com as atitudes de Jéssica, surge o seguinte diálogo:

Bárbara: *Enquanto ela tiver aqui, queria te pedir pra prestar atenção, pra deixar ela da porta da cozinha pra lá.*

Val: *Sim senhora, da porta da cozinha pra cá, não é?*

Bárbara: *Isso, da porta da cozinha pra lá.*

A sutil variação das expressões “da porta da cozinha pra lá” e “da porta da cozinha pra cá” diz da mudança de perspectiva das personagens e de suas posições; cada uma fala de um lugar e se visualiza em uma parte da geografia da casa. A porta da cozinha, uma linha divisória de territórios, é vista por elas de maneira relativa, já que cada uma está de um lado e enxerga uma face dessa fronteira. A tentativa de identificação da instância fílmica com o lugar da empregada, em termos físicos mas também psicológicos, acaba por repercutir numa construção dos patrões com traços de vilania, em especial a altiva Dona Bárbara.

Tentativa, é preciso frisar. O filme não procede a uma adesão ao olhar de Val ou de Jéssica. Há deslizamentos dos pontos de vista, assim como resquícios de uma posição de classe média muito arraigada vinda tanto da cultura audiovisual quanto, é possível especular, da vida social dos realizadores. Por mais que *Que horas ela volta?* tome partido de Val, figura tão cativante e carismática, há uma certa ridicularização da personagem, uma graça com seu desajeito, inocência, modo de falar ou ignorância atribuídos a sua classe, pouca educação formal ou origem regional. A maneira jocosa como Val é apresentada pelo filme<sup>57</sup> – embora isso se dê em menor grau diante do que se poderia esperar tendo em conta a trajetória da atriz em programas humorísticos –, parece reflexo de um olhar de classe média do sudeste não totalmente isento de seus estranhamentos com a diferença e seus preconceitos classistas. O pobre permanece, em alguma medida, uma alteridade inalcançável e inapreensível em sua integralidade para diretores que, em geral, partem das classes privilegiadas.

Em *Brasil em tempo de cinema* (2007), Jean-Claude Bernardet aponta as manifestações fílmicas de um cinema que não consegue se desprender, por mais que tente, de uma origem de classe. Sobre a produção dos anos 1960, avalia que um paternalismo domina as representações populares, o que se desdobra em “proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses” (BERNARDET, 2007, p. 49). Para o autor, à medida que a classe média encarasse diretamente seus problemas, as representações da alta burguesia seriam mais realistas e sérias (um sintoma disso era que os burgueses seriam vistos para além dos momentos de lazer, mas também no trabalho, em escritórios e fábricas).

Em partes, a situação que descreve Bernardet avançou nos dias de hoje, mas algo ainda se mantém. Resiste nas imagens um olhar depreciativo para as elites, embora menos caricatural em relação ao que ocorria nos Cinemas Novo ou Marginal brasileiros. Lá os grã-finos compunham quadros primitivos, ancorados na necessidade de uma apresentação crítica, de exposição à depreciação pública, que

resulta em bonecos que têm ora uma cara má e fechada, ora o riso do cinismo e da libertinagem; vivem em ambientes acintosamente ricos e de mau gosto; são cercados por quadros abstratos, livros franceses, compridas piteiras, uísque e mulheres fáceis, carros conversíveis cheios de louras (BERNARDET, 2007, p. 51).

---

<sup>57</sup> Domésticas risíveis, antepassadas de Val, fazem-se presentes em algumas comédias, como as chanchadas estrelas por Zezé Macedo, que ficou conhecida como “a empregadinha do Brasil”, o seriado *A diarista* (2003) ou o filme *Domésticas* (Fernando Meirelles, Nando Olival, 2001).

Bernardet complementa dizendo que essa visão ingênua e pouco realista da elite faz com que a burguesia saia intacta dessa “sátira epidérmica” (p. 52), o que leva, portanto, a uma crítica inócua, que não alcança seu efeito. A construção da personagem de Dona Bárbara padece de alguns desses excessos (suco de lima da pérsia, jogo de xícaras trazida da Suécia, um olhar de ira fulminante quando contrariada), embora muito longe do estereótipo descrito acima, já que apresenta também alguma nuance e vulnerabilidade: é uma mãe que deseja o afeto de seu filho e a atenção de seu marido.

Tradicionalmente, fazer cinema no Brasil não é algo ao alcance de toda a população. Ter acesso a câmeras e equipamentos, conseguir aprovação de projetos em editais, obter patrocínio ou arcar com sua própria produção têm custos elevados ou demandam certa formação, o que faz com que, frequentemente, os cineastas pertençam às classes privilegiadas. Contudo, muitas vezes o realizador brasileiro demonstra uma certa desidentificação com sua classe de origem, saindo em defesa dos oprimidos e atacando tanto os opressores (às vezes resvalando para a vilanização e a caricatura, conforme apontamos) como os omissos – caso da classe média, entendida como retrógrada, conservadora e, ademais, vista como cúmplice do golpe de 1964 por aquela geração de cineastas (BERNARDET, 2003). Por ocasião do golpe, comentado numa análise que se expande a partir de *A opinião pública*, Bernardet lembra que se sentir inserido na classe média, vista como massa de manobra reacionária, provocava o horror em muitos artistas. Era necessário “esconjurando esse possível vínculo com a classe média. (...) O cineasta exorciza a classe média e se fustiga por ser talvez um de seus membros” (BERNARDET, 2003, p. 68).

Sobre essa mesma geração, Paulo Emílio Salles Gomes comenta:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. (...) Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem demarcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada (GOMES, 2001, p. 102-103).

Nota-se que, para falar do cinema no contexto do subdesenvolvimento (que se aplica ao cinema do Brasil, da Índia, de países árabes, entre outros), Paulo Emílio emprega os termos “ocupante” e “ocupado”, que denotam lugares e convocam a noção de território. Apesar de abordar o século XX, alude à colonização brasileira, marcando essa divisão entre os que aqui estavam e os que depois chegaram, entre colonizadores e colonizados, mantendo os termos

pelos séculos seguintes, apesar da evidente reconfiguração e miscigenação da sociedade. A noção de ocupação poderia até, num exercício que pediria boa dose de abstração e cautela, ser relacionada com a ideia da invasão<sup>58</sup>. Não obstante, pressentimos que seus sentidos contemporâneos tenham sido invertidos.

Já não falamos mais do Cinema Novo, mas algo desse quadro se perpetua até os dias de hoje. Nesse sentido, alguns cineastas são, em certa medida, “traidores de classe”, pertencem a uma classe que condenam, que desejam expor em seu ridículo, desvelando suas contradições, vilanizando. Contudo, fazem uma espécie de jogo duplo, oscilam entre a identificação e a desidentificação<sup>59</sup>, entre a necessidade de uma postura crítica e um sentimento de compreensão e reconhecimento. Uma parte de nossa filmografia foi feita por suas mãos, destilada com sua culpa e má consciência, marcada por essa raiva em certa medida alter e autodirigida.

## 6.1 Os falecidos

Certos personagens desses filmes são dotados de um tipo de expressividade que se poderia caracterizar como letárgica. José Carlos e Fabinho (*Que horas ela volta?*), Helena e Otávio (*Trabalhar cansa*), Cris e Pri (*Eles voltam*), João e Sofia (*O som ao redor*) padecem de algum tipo de apatia, pacatez ou postura *blasé*, um espectro de modos expressivos que adquirem tonalidades diferentes a cada filme. Lidando com relações de classe, não podemos deixar de associar essa observação à alienação das classes médias, algo marcante em filmes do passado como *A falecida* (Leon Hirszman, 1965). Bernardet assim descreve o que está em questão na obra baseada em peça de Nelson Rodrigues: “nada de alegria, nada de força de vontade. O marasmo, a estagnação, a decomposição das coisas e das pessoas, a impotência”

---

<sup>58</sup> Uma outra abstração ou, melhor dizendo, transposição para outros contextos a partir da ideia do invasor pode ser pensada em um trecho de Darcy Ribeiro. No limite, o invasor é uma condição tão ampla que pode abarcar contextos distantes, embora cruciais até hoje, como a colonização (mas que fugiriam ao nosso escopo). No Brasil, invasores são os europeus, os brancos, os ricos. São também, por continuidade, seus descendentes. Ribeiro, ao falar de seus propósitos no livro *O povo brasileiro*, em que retraça o processo de constituição do nosso povo, contribui com essa reflexão: “Reconstituir esse processo, entendê-lo em toda a sua complexidade, é meu objetivo neste livro. Parece impossível, reconheço. Impossível porque só temos o testemunho de um dos protagonistas, o *invasor*. Ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele, também, quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador. Lendo-a criticamente, é que me esforçarei para alcançar a necessária compreensão dessa desventurada aventura” (RIBEIRO, 2015, p. 27, grifo nosso).

<sup>59</sup> Lembremos de uma fala de Marcelo Pedroso sobre os personagens de *Pacific*, citada no capítulo 4. Lá ele dizia que tinha afeto e ao mesmo tempo crítica em relação àqueles personagens. Reconhecia-se naquele universo, naquelas festas, naquelas músicas e poderia estar tomando caipirinha com eles.



(BERNARDET, 2007, p. 111). Para o autor, o filme circula em torno da temática do definhamento. Zulmira (Fernanda Montenegro) é uma moça de classe média suburbana obcecada com a ideia de morte, buscando compensar sua vida simples e pacata sonhando com um enterro luxuoso. Ao final, revela-se que havia traído o marido e fora surpreendida com seu amante pela vizinha Glorinha. Essa reviravolta se abre para a provável leitura de que desejasse falecer pelo martírio da culpa e do remorso por sua infidelidade.

Tanto Zulmira como Tuninho, seu marido pacato e desempregado, têm suas fontes de alienação: ela obcecada por religião, ele fanático por futebol. São ambos personagens impotentes e irrelevantes, cada um à sua maneira<sup>60</sup>. “O estudo da alienação, em Leon Hirszman, se dá pela observação insistente dirigida a personagens enredadas em engrenagens mortíferas que, de modos distintos, pensam controlar” (XAVIER, 2003, p. 258). Seja como forma de autopunição (suas pulsões ensejam toda uma leitura convidativa para a psicanálise) ou de redenção da pobreza pela riqueza do velório, Zulmira anseia pela morte, seus olhos parecem vibrar com a possibilidade de uma enfermidade fatal. Essa energia pulsante e esse gozo pelo mórbido parecem muito distantes dos personagens dos filmes recentes, bem mais apáticos do que a atuação em tom teatral que Fernanda Montenegro confere a Zulmira.

A comparação com o filme de Hirszman, para além do marasmo, do tédio e do definhamento, interessa pela própria contradição do título “A falecida”, atribuído a uma personagem ainda em vida, o que adiciona uma dimensão fantasmagórica à trama – e que nos remete também à figura do zumbi, um morto-vivo. Esta não é uma interpretação evidente dos filmes em questão, que em sua maioria nem se filiam ao gênero do horror, mas a evocação (ou, no contexto do macabro, arriscaríamos dizer “invocação”) das figuras do horror nos auxilia a captar essa sensação de letargia e lentidão que o regime de atuação de alguns desses personagens nos inspira.

O zumbi, criatura popular no cinema de gênero, era antes associado aos mortos trazidos à vida em ritos místicos do vodu, como é o caso de *A morta-viva* (Jacques Tourneur, 1943). O título desse filme<sup>61</sup>, que é dos mais expressivos dessa geração, refere-se a Jessica

---

<sup>60</sup> Vale notar que o horizonte de classe dos personagens de *A falecida*, de vida modesta e acanhada, e aquele dos personagens em cena nesses filmes recentes é bastante distinto.

<sup>61</sup> O cineasta português Pedro Costa cita, em entrevistas e debates, *A morta-viva* como uma de suas maiores referências cinematográficas. Há, inclusive, análises dos personagens de sua obra, que aparentemente nada tem de horror, sob a leitura do zumbi. “*Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa oferece uma outra perspectiva do corpo político do zumbi. Tanto na construção da personagem de Ventura – moribundo, trêmulo, de silhueta grave, magra – quanto na articulação de diversos elementos do gênero que intensificam a atmosfera sombria que compõe o filme. Pedro Costa, além de atribuir ao zumbi Ventura sua aura mais poética e fantasmática, traz toda uma carga simbólica que ressalta toda a mítica histórica e política do colonialismo, da diáspora dos povos africanos para a Europa e América, da sua opressão e segregação” (PARRODE, 2016).

Holland, esposa branca de um proprietário de engenho de açúcar em São Sebastião, ilha caribenha de população majoritariamente negra, que vaga semiadormecida em uma longa camisola, como se fora catatônica. Uma enfermeira é contratada para cuidar de Jessica e recorre aos rituais do vodu, disseminados pela ilha, na tentativa de despertá-la desse transe.

Já no fim dos anos 1960, os zumbis foram recuperados e reinventados pelos filmes de George A. Romero (que, por sua vez, deu origem a uma nova linhagem de filmes e séries). A partir de *A noite dos mortos-vivos* (1968), houve uma desvinculação do zumbi em relação a essa original matriz africana ou caribenha e uma conexão com as ideias de monstruosidade e bestialidade (MANNA, 2014). No filme *Despertar dos mortos* (1978), Romero imprime nos zumbis uma alegoria da alienação da classe média pelo consumismo ao situar o cenário apocalíptico dos ataques num *shopping center*. O zumbi se disseminou e se tornou um ícone do folclore *pop*: na visada contemporânea são entes grotescos, fortes, famintos por cérebros e vísceras. No entanto, os aspectos que marcam transversalmente os zumbis, tanto os “clássicos” como os “modernos” (e que nos provocaram a associação com os filmes contemporâneos), são sua faceta vagarosa, apática, inexpressiva e o fato de que parecem caminhar sob o efeito de um transe, como corpos que se guiam por automatismo e instinto. Semelhantes aos sonâmbulos, carecem de um sopro de vida; possuem, em geral, a face neutra e o olhar vazio, transitando num limbo existencial entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Em *Trabalhar cansa*, filme do capítulo que mais flerta com o cinema de gênero, os personagens são muito silenciosos, usam um tom de voz baixo e parecem como que entorpecidos. Helena e Otávio, sobretudo, precisam de alguns segundos para esboçar cada reação. Quando alguém levanta a voz, isso gera um grande impacto, desestabilizando a cena, em um filme quase inteiramente pautado pelo minimalismo, pelo rigor cinematográfico, pelo domínio da narrativa, pelo *timing* preciso na montagem e na direção de atores. A câmera é quase sempre estática e os personagens se movem pouco no espaço. Tudo isso leva o crítico Eduardo Valente a evocar a chave de leitura da “paralisia” (VALENTE, 2011), que serve tanto aos personagens como ao clima geral da intriga e parece um dos catalisadores da tensão no filme. As cenas são abafadas, claustrofóbicas, como estufas que estão germinando algo, numa função de contenção e pressão. Nesse sentido, é interessante lembrar também que o “monstro” desse filme é morto, assim como são empalhados os animais do museu que Otávio e a filha Vanessa visitam. Tal qual a parede do mercado, os personagens de *Trabalhar cansa* parecem estar mofando em vida – como a personagem da mesma Helena Albergaria em *Um ramo* (2007), dos mesmos diretores, de cuja pele nascem pequenas folhas, expressão de um devir-planta.

Em *Eles voltam* temos como protagonista a silenciosa e enigmática Cris. Mesmo na difícil situação em que se encontra, abandonada pelos pais, seu rosto não revela muitas expressões: nunca a vemos chorar, desabafar, gritar ou sorrir. Seu semblante é quase sempre igual, sério, um pouco desconfiado – no máximo um tique de movimentação com a boca, revelando algum nervosismo. Ela mal explica o que houve aos personagens com os quais se depara; mais de uma vez eles lhe fazem perguntas e a menina não responde, com os olhos fixos a fitar seu interlocutor. Todo o filme tem uma aura misteriosa e introvertida, com falas pouco explicativas e muitos silêncios, dando mais atenção à observação – Cris parece que absorve e suga a realidade ao seu redor, sem deixar muito em troca. Não seria exagerado dizer que o roteiro depende de algumas pontas mal amarradas para que a jornada de Cris seja possível, já que a própria situação que fez com que se perdesse permanece pouco explanada, gerando uma sensação de inverossimilhança, até a parte final do filme, quando sabemos do acidente rodoviário de seus pais. Eles, ausentes de toda a trama, estão em coma – mais sugestões do estado entre morte e vida<sup>62</sup>. Mesmo os diálogos de aparente conflito se encerram em silêncio depois de poucas palavras, como na observação que Cris faz sobre a comemoração do avô ao ver os sem-terra expulsos de uma propriedade. Uma situação com potencial de abertura de tensões, debate e discordâncias se resume a uma frase (a já mencionada “*Se o jornal mostrasse lá onde eles moram o senhor não falaria isso*”) e pronto, conversa finalizada.

Em determinado momento, Cris aparece à noite para Pri (Irma Brown), uma jovem vizinha de casa de praia, que não entende muito bem como a menina de 12 anos foi parar ali sozinha, mas não inquirir muito. Depois de breves relatos, Pri diz “calma, menina, eu chapo e tu é quem fica doida?”, aparentando estar sob efeito de álcool ou maconha – lenta, um pouco confusa e aérea. O filme promove uma espécie de espelhamento entre as duas personagens, favorecido pelas composições dos planos que ressaltam essa duplicidade, quase como se uma fosse o futuro (ou o passado) da outra: as duas moças sumidas vagam solitárias, desgarradas da família, embora no caso de Pri seja um autoexílio. Está ali escondida, sem a ciência de seus pais. É uma personagem construída com alguns clichês do jovem de classe média imaturo e perdido: passou uma temporada no exterior (como o passado de João em *O som ao redor* e o destino de Fabinho em *Que horas ela volta?*), está no segundo mestrado ainda sem saber que

---

<sup>62</sup> A associação entre o coma e os mortos-vivos funciona como metáfora (talvez um tanto arriscada), assim como outras que viemos usando no sentido de tentar compor a própria metáfora maior dos falecidos. Ainda que um estado possa levar ao outro, eles não se equivalem. Trata-se de metáforas vizinhas, que possuem interseções e que lidam com esse limite território-existencial entre vida e morte, ajudando-nos a nuançar os estados entre a vitalidade e a passividade.

rumo tomar profissionalmente, matando aula na casa de praia luxuosa e mentindo aos pais. As duas nadam com biquínis quase idênticos – o de Cris, Pri emprestou dizendo “eu tinha a tua idade quando comprei”. Estão posicionadas de forma simétrica no enquadramento, Cris entra primeiro em quadro, logo sucedida por Pri, alguns passos atrás. Em dois momentos, o filme se dedica a filmar a protagonista imersa em água (nadando na piscina e depois boiando no mar), com os característicos ruídos abafados do universo submarino, afastados da terra. São planos que sugerem uma ideia de flutuação, amortecimento e torpor em sentidos mais abrangentes.



A mesma atriz interpreta Pri, em *Eles voltam*, e Sofia, em *O som ao redor*, emprestando às duas personagens uma expressão um tanto apática e “avoadá”. As atuações apáticas, em nenhum dos casos mencionados, configuram-se como mau desempenho, mas integram um estilo de interpretação adequado aos propósitos da direção. São regimes de atuação próprios, muito diferentes das performances muitas vezes histriônicas e agressivas dos filmes de Sérgio Bianchi ou mesmo das obras adaptadas da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Tanto Sofia quanto João carregam uma espécie de passividade e postura *blasé*. Não são nem felizes nem tristes demais, importam-se com as pessoas do entorno, mas até certo ponto; estão envolvidos afetivamente um com o outro, mas nem tanto. O casal recém-iniciado se desfaz ao longo do filme sem maiores explicações, numa relação passageira de amor líquido (BAUMAN, 2004).

Apatia ainda mais intensa é a que se apossa de José Carlos e Fabinho, em *Que horas ela volta?* José Carlos é um personagem inerte, aparentemente doente (remédios são

mencionados, mas não se sabe do que ele sofre), que fica deitado até tarde na cama e não trabalha. Sua aparência é de fragilidade, sua fala hesitante. O único sopro de vida em sua rotina parece surgir por estímulo da chegada de Jéssica. Seu filho Fabinho é um personagem sem destaque, passivo, inexpressivo, que parece ter mais força na atenção e nas menções dos demais (“o sorvete do Fabinho”) do que em suas próprias aparições. Os homens da casa parecem infantilizados, castrados, desprovidos de qualquer potência. O pedido de casamento que José Carlos dedica a Jéssica, apesar de abusivo e inadequado, soa também desajeitado, patético – e o personagem sai de cena humilhado ao final.

Uma recorrente oposição é notada em *Que horas ela volta?*, *Trabalhar cansa* e *Os inquilinos*: homens fracos e mulheres fortes. Os conflitos do primeiro são triangulados entre Bárbara, Val e Jéssica, deixando os homens à margem dos acontecimentos e das decisões tomadas naquela casa. Se isso aponta para a fragilidade masculina em um contexto de empoderamento feminino, também pode demonstrar como a posição masculina em geral é tida como mais garantida: os homens não precisam negociar os limites da relação com a filha da empregada, assim como o pai não precisa competir com a doméstica pelo amor do filho (CUNHA, 2016). “Até a disputa pelo ‘sorvete de Fabinho’ é uma disputa entre Jéssica e Barbara. O próprio Fabinho dorme o sono tranquilo dos que sabem que, de um jeito ou de outro, seu sorvete será assegurado” (CUNHA, 2016). Apesar de ter idade próxima à de Jéssica, parece muito mais jovem – um adolescente virgem ingênuo, contrastando com a segurança e a assertividade da moça. É interessante observar como esses personagens letárgicos funcionam numa espécie de “vagar” ou “errar” pelo filme, enquanto os “vivos” estão sempre envolvidos em ações movidas por propósitos, deslocando-se no território, desempenhando atividades. Nesse sentido, arriscamos dizer que a cena do pedido de casamento é quase uma aproximação de um zumbi a um vivo, interessado em se apropriar de uma energia vital (um “sopro de vida”, dissemos de Jéssica) que lhe parece tão atraente.

Entre o casal José Carlos e Bárbara há uma diferença inclusive de porte físico: ele franzino e pequeno, ela incisiva e grande. Dormem em quartos separados, sendo o de Bárbara o único no andar superior da casa. Tensões sexuais também atravessam o casal do filme de Rojas e Dutra. No campo do trabalho, Otávio e Helena traçam caminhos opostos: ele fica desempregado enquanto ela abre seu próprio negócio. Ele fica em casa, ela vai para a rua. Ele perde poder, virilidade; ela se torna ríspida, autoritária. Uma inversão de papéis convencionais que parece afetar não só a relação afetiva do casal como abalar a tradicional família de classe média. Tais mudanças desafiam uma ordem conservadora patriarcal e machista estabelecida historicamente. Paira, em *Trabalhar cansa*, um medo difuso do poder da mulher. O gênero do

horror muitas vezes representa, através de seus monstros e criações da imaginação, uma reação conservadora a mudanças sociais; neste caso, é possível que o filme tenha se esforçado por traduzir uma rejeição reacionária ao feminismo inscrita na sociedade brasileira. De um modo geral, a relação entre o terror e o medo da mulher, aliás, é muito recorrente no gênero. A mulher é muitas vezes a origem do mal (*O exorcista*, *Carrie*, *a estranha*, *O bebê de Rosemary*) ou é a principal vítima, perseguida pelas investidas do horror, sobretudo quando é uma figura feminina forte, independente, ativa e livre sexualmente (*Alien*, *Halloween*, *Os pássaros*).

No conjunto das performances letárgicas, desponta também Marina, a filha do sócio assassinado em *O invasor*. A jovem transita pelo filme em estado de torpor, sob efeito de drogas, possivelmente anestesiada pela morte violenta de seus pais, buscando diversão desenfreada. Lúcia Nagib assim analisa essa dimensão do filme:

A confusão e o anonimato da metrópole, com suas multidões de almas solitárias, conformam o ambiente ideal para o surgimento de autômatos ou dos “sujeitos dóceis” típicos da modernidade de que fala Jonathan Crary, citando Foucault e Debord. Epítome da modernidade expressionista é o sonâmbulo Cesare, protagonista de *O gabinete do dr. Caligari* [*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919], que, sob comando do diabólico dr. Caligari, se torna um assassino. Em *O invasor*, o “sujeito dócil” é Marina, hipnotizada pelo ritmo constante e repetitivo da música Techno e sedada por bebidas e drogas, que se transforma num corpo “desprovido de força política”, ainda na terminologia de Crary, deixando-se dominar pelo assassino de seus pais (NAGIB, 2006, p. 166).

Assim como a eliminação dos pais surte efeito no comportamento de Marina, a ausência ou a decadência das figuras parentais também é marca de alguns dos demais filmes, fazendo alusão às reconfigurações familiares. Os pais que desaparecem e logo mais se descobrem em coma em *Eles voltam*, a derrocada final do patriarca Francisco em *O som ao redor*, a inércia e a fraqueza de José Carlos em *Que horas ela volta?*, o desemprego de Otávio em *Trabalhar cansa*, todos se somam à crise e à decadência do pai em *Casa grande*, elementos estruturantes do filme de Fellipe Barbosa. Hugo (Marcelo Novaes) é um rico economista desempregado, tentando ocultar de todos suas dificuldades financeiras: demite o motorista Severino, atrasa o pagamento da empregada Noêmia, deve dinheiro a um amigo, cogita se desfazer da casa. Vaidoso, porém, deseja manter as aparências (a cena em que faz uma entrevista de emprego por videoconferência de paletó, gravata e bermuda é um comentário jocoso a respeito desse orgulho). Seu processo de declínio é figurado da maneira mais concreta: em dado momento, cai da altura de uma grande árvore e se levanta apressado como se nada houvesse acontecido. A decadência das figuras parentais de classe média/alta

tradicional – e em especial das figuras masculinas – é mais um elemento que exprime uma crise do próprio estrato social e se relaciona com aquilo que dissemos a respeito da juventude dos personagens e sua carga simbólica de mudança e renovação.

Recorrentes também são as abordagens sexuais de homens de classes altas a mulheres de classes baixas, uma interseção das relações de classe com as de gênero, tema também sinalizado em *Doméstica*. Jean e Rita (*Casa grande*), José Carlos e Jéssica (*Que horas ela volta?*) não forjam relações ancoradas no interesse mútuo, mas partem das vantagens de um indivíduo em posição social superior sobre outro, a continuação de uma relação de exploração trabalhista no âmbito sexual. No primeiro há um certo jogo de sedução enquanto o segundo, ainda que revestido por um sentimento de paixão, é uma ultrapassagem de limites que constrange Jéssica e faz com que ela sinta urgência em sair da casa dos patrões. *Casa grande* evoca um tema relevante na sociedade brasileira e abordado no livro homônimo de Gilberto Freyre: a iniciação sexual de rapazes ricos com moças pobres e de brancos com negras e indígenas. Pontua, em tom romantizado (novamente em primeira pessoa do plural), que o brasileiro traz a marca da influência, “Da escrava ou sinhama que nos embalou. (...) Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem” (FREYRE, 2003, p. 367).

Freyre comenta, ainda, sobre a passividade dos senhores brancos, dependentes dos escravos para qualquer mínima ação:

Escravos que se tornaram literalmente os pés dos senhores: andando por eles, carregando-os de rede ou de palanquim. E as mãos – ou pelo menos as mãos direitas; as dos senhores se vestirem, se calçarem, se abotoarem, se limparem, se catarem, se lavarem, tirarem os bichos dos pés. De um senhor de engenho pernambucano conta a tradição que não dispensava a mão do negro nem para os detalhes mais íntimos da toaleta; e de ilustre titular do Império refere von den Steinen que uma escrava é que lhe acendia os charutos passando-os já acesos à boca do velho. Cada branco de casa-grande ficou com duas mãos esquerdas, cada negro com duas mãos direitas (FREYRE, 2003, p. 517-518).

Com a vida ociosa, mas dedicada às preocupações sexuais, o corpo dos senhores se tornou quase que exclusivamente sua genitália, o “*membrum virile*”. Seu tempo era passado na rede, seja cochilando, viajando (carregado pelos negros) ou copulando. Darcy Ribeiro afirma que essas “síndromes” sobreviveram, especialmente nas zonas rurais, mas também nas cidades. Há uma relação de continuidade histórica entre os valores de um patronato que se forjou na escravidão, procurando extrair o máximo da força e da saúde de seus serviçais, e a desumanização das relações de trabalho de hoje. Enquanto o escravo ou ex-escravo são condenados a lutar pela dignidade e pela liberdade, aos senhores e seus descendentes coube o

opróbrio de lutar pela manutenção da desigualdade e da opressão: “Foi profundo o processo de degradação do caráter do homem brasileiro da classe dominante. Ele está enfermo de desigualdade” (RIBEIRO, 2015, p. 197-198). Ecoam, aqui, as frases de “*tira pra gente, Val*”, “*me traz um guaraná, Val*”, repetidas à exaustão (na tentativa de desnaturalização por parte do filme) pelos padrões de dois braços esquerdos de *Que horas ela volta?* Na falta de uma doença nomeada, talvez formulemos assim, por ora: José Carlos, que passa o dia deitado em sua “rede”, guiado pelos impulsos e necessidades de seu *membrum virile*, está enfermo de desigualdade.

## 6.2 Os assombrados

Como visto até aqui, é possível perceber diferentes modos de invasão. Entendida como a ultrapassagem de uma barreira social, ela se dá em diversos sentidos, algumas vezes sendo responsável pela instauração de um clima de medo pela ameaça de um ataque, colorindo a narrativa com as tonalidades do terror. Este é um ponto que atravessa especialmente dois filmes desta coleção: *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*, produções que conjugam veia dramática e estilo realista com forte influência do cinema de horror de suspense. Gênero raro em nossa filmografia, o horror no Brasil costuma ser associado a cineastas como José Mojica Marins e Ivan Cardoso, diretores de larga trajetória. O primeiro, autor de importantes obras como *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no seu cadáver* (1967), protagonizadas pelo coveiro Zé do Caixão, tem inspirações do *gore* e do terror explícito, com personagens de tendências necrófilas e canibais. O segundo produz pastiches cômicos de filmes de múmias e vampiros, conformando o gênero – batizado por ele mesmo – do *terrir* (CAUSO, 2003). A produção recente a que fazemos referência comunga poucas características com a obra de tais diretores.

Além de *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*, os diretores foram responsáveis por outras obras, entre longas e curtas, que se avizinham ao universo do suspense. Nessa seara, Kleber Mendonça Filho dirigiu *Vinil Verde* (2004) e *A menina do algodão* (2002), enquanto a dupla Juliana Rojas e Marco Dutra realizou *Sinfonia da necrópole* (2014), *Quando eu era vivo* (2014), *O duplo* (2012), *Pra eu dormir tranquilo* (2011), *As sombras* (2009), *Um ramo* (2007), *O Lençol Branco* (2004)<sup>63</sup>. O que parece inusitado – e, de certa forma, novo – em *Trabalhar cansa* e *O som ao redor* talvez seja a combinação sutil de elementos do horror com

---

<sup>63</sup> *O duplo*, *Pra eu dormir tranquilo* e *Sinfonia da necrópole* são assinados apenas por Juliana Rojas, enquanto *Quando eu era vivo*, apenas por Marco Dutra.



o retrato do cotidiano. São filmes que conjugam realismo e estratégias fantásticas, suspense e humor, produzindo uma figuração multifacetada dos medos contemporâneos que atravessam as relações de classe no Brasil.

No mercado que Helena abre, coisas estranhas acontecem: produtos desaparecem do estoque, um líquido negro vaza no piso da loja, uma infiltração cresce na parede, um cheiro forte exala no ambiente, objetos como martelo e correntes são encontrados em cantos do depósito, clientes, vizinhos e a corretora fazem referências misteriosas à excentricidade dos antigos donos do imóvel. Os acontecimentos, até então, podem não ter raízes sobrenaturais, sendo passíveis de explicação racional, mas da maneira como são filmados pelos diretores soam fantásticos, aterrorizantes, disparadores de um profundo medo. Toda a narrativa parece se situar num ambiente de instabilidade, ameaça da ordem e tensão.

Pela duração e relevância destinada aos planos, o filme proporciona destaque a pontos corriqueiros da vida dos personagens, conferindo muita atenção, por exemplo, ao avental do açougueiro manchado de vermelho, à carne perfurada no gancho, ao sangue de um dente de leite. O que passa despercebido aos nossos olhos no dia-a-dia é posto em relevo na encenação dos diretores que, com esse artifício, parecem desnaturalizar as agressões e a violência presentes no cotidiano. Elementos banais são ressaltados também através de um uso incômodo do som. Há um ruído grave (como um *freezer* ligado), de fundo, constantemente. A trilha aflitiva não acompanha somente os ambientes urbanos; no sítio, barulhos de grilos, sapos, insetos, são acentuados na mixagem – em nenhum lugar é possível relaxar e sentir-se à vontade.

Se, em alguns momentos, nada de significativo acontece na imagem, o uso quase sempre angustiante do som atua como potencializador das tensões, deixando o espectador em estado de alerta. Alguns elementos sonoros, no entanto, têm efeitos cômicos sutis, como o clique da câmera fotográfica na agência de trabalho, o estouro de um balão; humor, entretanto, quase sempre acompanhado de uma sensação de embaraço. A graça das cenas vem, na maioria das vezes, a ressaltar os absurdos e os ridículos do universo corporativo. O suspense e o humor concorrem, em todo o filme, para a instalação de uma atmosfera generalizada de constrangimento.

Combinações de humor e medo também transparecem em alguns momentos de *O som ao redor* que, no entanto, recebe uma presença mais pontual do horror, se comparado a *Trabalhar cansa*. Uma força mais incisiva de elementos do gênero se localiza nas cenas de pesadelo (uma multidão de meninos negros que saltam o muro da casa de Bia – uma invasão – e o banho de sangue de João na cachoeira) e na visita do casal às ruínas no engenho. Estes são

momentos mais claros de alguma intervenção que fuja ao realismo, mas que são apresentados pela linguagem cinematográfica como pesadelos, justapostos, com algum didatismo, a momentos em que os personagens dormem (uma das netas da empregada Mariá canta “Boi da cara preta” enquanto João cochila, como se o filme insinuasse que a menina negra e a cantiga insuflaram o terror nos sonhos dele). Somam-se a esses momentos, contudo, o modo como Kleber Mendonça Filho filma a presença de alguns personagens que, em tese, não deveriam ser ameaçadores. Pessoas pobres, negras e pardas, frequentemente surgem e desaparecem como vultos que deixam rastros ligeiros pelas imagens. Isso acontece com as crianças netas de Mariá, com Luciene (a empregada de Dinho), com o porteiro Agenor e com o menino da árvore<sup>64</sup>. São figuras que traçam rotas mais fugazes do que o olho pode captar, apreendidas parcialmente pela câmera entre as frestas das portas ou atrás das paredes, à distância. Não são eles em si, mas a maneira como se posicionam e se movem no quadro combinada com a forma como a câmera os registra (e ainda pontuadas por efeitos sonoros graves) que lhes confere um caráter amedrontador: eis um medo produzido cinematograficamente, pela ativação das convenções do filme de horror. Estratégia semelhante de trabalho com o motivo visual dos vultos comentamos sobre o filme *Vista mar*.



---

<sup>64</sup> Personagem possivelmente inspirado no “Menino-aranha”, o adolescente Tiago João da Silva, que escalava prédios do Recife para realizar pequenos furtos. Tiago foi assassinado com 14 tiros, em 2005, aos 18 anos.

Em *Que horas ela volta?* José Carlos mostra a Jéssica “uma foto de sua mãe”. Em *Doméstica*, vemos as fotos dos primeiros dias da bebê Fernandinha, com a patroa ocupando o primeiro plano e Lena, recém-mãe, totalmente alijada ao fundo:



A ideia do vulto é sintomática de certa relação com a alteridade que se constrói nos filmes. Ela não se relaciona somente ao sobrenatural, mas à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser. O outro é reduzido a um vestígio, um rastro, uma sombra. Pode funcionar como anúncio de morte, um mau agouro, um perseguidor. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente.

Em *O som ao redor*, não só os personagens são assombrados como os espaços parecem também conter seus fantasmas. Enquanto João e Sofia visitam o cinema abandonado, ouvimos ruídos de tempos pretéritos e sons de antigas sessões, como se passado e presente estivessem convivendo ali, forçosamente, pela intrusão do passado que se recusa a permanecer em seu lugar. Em determinado momento, o tio de João sai de casa, mira a via e vemos uma imagem daquela paisagem há muitos anos atrás, sem asfalto, com ar bucólico e carros da época, como Brasília e Corcéis. Sofia visita a casa onde morou na época da morte de sua mãe e vemos uma piscina vazia – símbolo visual também trabalhado em *Que horas ela volta?* e que nos remete à piscina pútrida em *O pântano* (Lucrecia Martel, 2001), possíveis figurações de uma riqueza decadente. Além dos vultos, algumas pequenas menções macabras

ou detalhes sombrios são espalhados pela narrativa tais como uma mulher que se atirou do prédio onde João, na função de corretor imobiliário, mostra um apartamento a possíveis compradoras (“*O que aconteceu não muda em nada a qualidade desse lugar aqui. O apartamento não é mal assombrado*”) e uma bola que volta sozinha sobre os muros para a área de lazer do edifício.



Em suma, fatos corriqueiros são marcados pelo medo, quase onipresente nas relações, acompanhado de sentimentos como estranheza e morbidez. Em *Trabalhar cansa*, Helena parece ter seu lugar ameaçado pela empregada doméstica, um medo de ser por ela substituída nos afetos da filha (um atravessamento entre as questões de classe e de gênero), sentimento acompanhado da culpa pela ausência. Paula, a empregada doméstica, é como uma representante do povo dentro do lar de uma família de classe média, em tudo o que isso traz de ameaçador para esse estrato social. No trabalho, Helena tem medo do roubo e da sabotagem por parte dos funcionários. Otávio tem seu espaço na empresa usurpado por um executivo mais jovem. Por toda parte, vemos ameaça da alteridade a um território, a uma casa, a um emprego, a uma relação familiar. A alteridade temida, no entanto, é frequentemente um *outro de classe*.

Clima semelhante de tensão e o constante receio de que algo de grave se irrompa podem ser vistos no longa argentino *A mulher sem cabeça* (Lucrecia Martel, 2008), também bastante relacionado a questões de classe. Nele, Verônica atropela um corpo que não se sabe se humano ou animal, sem prestar socorro. Suspeitas são de que seria um menino pobre, habitante de uma comunidade de beira de estrada. A culpa pelo possível assassinato, agravado pela fuga, atormenta a personagem, que possui relações tensas com a alteridade social: tratamentos ambíguos, ora autoritários ora doces, são direcionados a empregadas domésticas, meninos que prestam pequenos serviços em sua casa, jardineiros, funcionários – pessoas filmadas quase sempre como fantasmas, vultos e sombras que atravessam as cenas. Assim como no filme aqui analisado, o longa de Martel reinventa o gênero do horror, inserindo sutis

elementos fantásticos em um filme dramático, criando uma atmosfera de suspense em um filme em que o espectador, por mais que assista a ações corriqueiras banais, parece sempre aguardar pelo pior.

Como na obra argentina, o medo e a tentativa de gerar um clima de instabilidade psicológica são ingredientes decisivos na construção narrativa de *Trabalhar cansa*. Aqui faz-se necessária uma breve explicitação em torno da opção pelo termo *horror*, que viemos utilizando: segundo Norma Lazo (2007), horror está associado ao assombro e ao suspense, enquanto o terror é basicamente espanto em sua forma mais elementar. Diferenças podem ser percebidas também no que toca aos processos mentais que provocam, posto que o horror produz medo, “um sentimento que se forma com nossas próprias elucubrações”, ao passo que o terror produz susto, “um sobressalto produzido por um feito particular”<sup>65</sup> (LAZO, 2007, p. 37). Ainda que a maior parte dos filmes assustadores mescele momentos das duas modalidades, aqui consideramos *Trabalhar cansa* e *O som ao redor* em seus aspectos mais próximos do horror, por sua elaboração narrativa e imagética que aposta na evocação psicológica de um estado de tensão e temor.

Sabe-se que o horror e os elementos fantásticos, influências que auxiliam a iluminar nossa análise, são associados, historicamente, a períodos de grande ansiedade social e insegurança econômica. Como aponta Luiz Nazário, em consonância com muitos autores da área, “cada crise social que modifica a perspectiva do futuro produz uma nova geração de monstros no cinema” (NAZARIO, 1998, p. 175). Algumas safras de filmes parecem acompanhar épocas críticas: após a Primeira Guerra Mundial, surge o expressionismo alemão; depois da Grande Depressão nos Estados Unidos, tem lugar a era de ouro do cinema de terror hollywoodiano, os monstros da Universal (*Frankenstein*, *A múmia*, *O lobisomem*) com filmes atuados por Boris Karloff, Bela Lugosi. Com a Guerra Fria, o lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki e a paranoia anticomunista, uma era de ficção científica se instala: mutações em pessoas e animais, o gigantismo de monstros nos cinemas americano e japonês, alienígenas e destruições apocalípticas revelam a fragilidade do ser humano e do planeta (MANNA, 2011). Douglas Kellner relaciona a produção de terror dos anos 1980, em que começam a surgir filmes protagonizados por uma classe média ameaçada por monstros que remetiam às classes trabalhadoras, ora também atravessados por questões raciais, a uma época de crise econômica, péssima distribuição de renda, com fortes tensões entre classes. *Poltergeist* (Tobe Hopper, 1982) e outros filmes desta época “expressam o medo de descer na

---

<sup>65</sup> No original: “un sentimiento que se forma con nuestras propias elucubraciones” e “el sobressalto producido por un hecho particular”.

escala social e contêm alegorias que giram em torno da ansiedade de perder o emprego, a casa e a família” (KELLNER, 2001, p. 163).

Em *Poltergeist*, filme analisado por Kellner, a família Freeling tem sua casa, que fora construída sobre um cemitério indígena, assombrada por espíritos que buscam vingança. Através da televisão, os espíritos levam a filha do casal para o mundo dos mortos. A situação da ocupação de território indígena pode funcionar como metáfora da própria colonização, do genocídio de todo um povo que, nas fantasias do colonizador/ocupante, retorna reivindicando justiça. A culpa social, nesse caso, remete a mitos fundadores, mas regressa pontuada por ingredientes bastante contemporâneos, do universo dos anos 1980: ao medo da desintegração familiar e da perda da casa própria soma-se a insegurança diante da onipresença – e dos possíveis efeitos – da televisão no cotidiano americano, sobretudo das crianças.

O horror, assim, lida a um só tempo com medos universais (da morte, do envelhecimento, da decadência física, da perda do controle sobre o corpo, da sexualidade, da violência) e medos sócio-históricos pontuais – “nada há de mais diferente e mais oscilante no tempo e no espaço que as formas do medo” (NOVAES, 2007, p. 10-11). Jean Delumeau acrescenta que, ao lado de apreensões universais, integrantes de um inconsciente coletivo como o medo do mar e da noite, e de medos motivados por perigos concretos como epidemias, terremotos, incêndios, “devemos ceder um lugar aos medos mais culturais, que podem, igualmente, invadir os indivíduos e as coletividades, fragilizando-os. É o medo do outro” (DELUMEAU, 2007, p. 45-46), que não deixa de ser uma forma particular de medo do desconhecido. Ainda segundo o autor, a alteridade nos assusta por sua diferença e, em caso de perigo, somos tentados a tomar os outros, aqueles que não vivem como nós, como bodes expiatórios – “se uma desgraça acontece a uma coletividade, é por causa do estrangeiro” (DELUMEAU, 2007, p. 46). Adauto Novaes (2007) afirma que, se em períodos históricos anteriores o medo era proveniente da natureza e do sobrenatural, cada vez mais ele advém do próprio homem. A psicanalista Maria Ria Kehl também atenta para a centralidade do pavor da alteridade nos tempos atuais: “O homem, que só sobrevive física e psiquicamente em aliança com seus semelhantes, vê hoje no outro, qualquer que ele seja – estrangeiro ou vizinho, familiar ou desconhecido –, a ameaça mais temida” (KEHL, 2007, p. 89).

Nesse sentido, parece-nos que o cinema de horror frequentemente cifra, em formas muito peculiares e de maneira bastante imaginativa, ansiedades sociais de um determinado tempo; talvez algumas de suas marcantes características sejam sua qualidade como ferramenta de fabulação e sua forte tendência alegórica. Segundo Ismail Xavier, numa definição mais abrangente, a alegoria “traz a ideia de falar uma coisa querendo dizer outra, de manifestar

algo querendo fazer presente algo outro” (1984, p. 5); é um processo que se identifica com a mediação, a ideia de um texto “que requer sistemas de referência específicos para ser lido” (2005, p. 340). Ela está sempre em vínculo com um contexto, remetendo a outras cenas e atuando no trânsito entre indivíduos e grupos, entre fragmentos e totalidades. Para Xavier, quanto mais enigmática uma obra, mais potencial ela terá para suscitar leituras alegorizantes e colocar o espectador em posição de tentar decifrar seus fragmentos. Diante de *Trabalhar cansa*, um filme enigmático, misterioso, que apresenta brechas e lança pistas de interpretação, mas com certa cautela ao decretar alegorias, falaremos, temporariamente, em *gesto alegórico* ou *tensão alegórica*. Sabemos do risco de leituras alegorizantes, do perigo da caricatura mecânica, da domesticação de uma incompletude com a função “de temperar o prazer de uma falsa descoberta” (1984, p. 11). Contudo, certa potência política tem a possibilidade de aparecer na análise alegórica e talvez sua força esteja justamente na capacidade de expressar, esteticamente, um traço marcante de algo ainda muito impreciso e difuso do mundo vivido.

Presente em momentos de crise ou elaboração necessária em épocas de censura, a alegoria é estratégia de linguagem utilizada em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Neles, ela parece não se dissociar da discussão em torno de mitos fundadores e pensamentos em torno da categoria *nação*. Ainda segundo Xavier, os típicos filmes alegóricos são aqueles em que “as vidas de determinados indivíduos são apresentadas como figurações do momento fundador ou do destino de um grupo, ou nos quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes” (XAVIER, 2005, p. 341). Certos de que *Trabalhar cansa* se apresenta em outro período do cinema brasileiro, estabelecendo relações de outra natureza com seu contexto e com a experiência histórica, investigamos os possíveis traços alegóricos do filme – seus monstros e fabulações, enfim, seus enigmas – numa tentativa de compreender a inserção do horror no seio de uma encenação um tanto quanto realista.

Monstros, zumbis e fantasmas são criaturas que, mesmo quando não estão presentes de maneira concreta nos filmes abordados, continuam retornando em nossa análise porque, com seu poder de condensação, conseguem dar imagem e corpo (ainda que imaterial) a nossas sensações difusas e percepções fugidias diante das obras. Nem sempre devem ser entendidos de maneira literal, portanto; se nos filmes funcionam como artifício dramático, aqui funcionam como recurso analítico. Felizes ficamos ao perceber que este é um recurso também usado por Marx: metáforas da literatura de horror permeiam seus escritos. “O capital é trabalho morto, que apenas se reanima, à maneira dos *vampiros*, chupando trabalho vivo e que

vive tanto mais quanto mais trabalho vivo chupa” (MARX, 1996, p. 330, grifo nosso). Seus comentadores também o fazem, como Jacob Georender na apresentação *d’O capital*:

(...) os ideólogos acreditam que as idéias modelam a vida material, concreta, dos homens, quando se dá o contrário: de maneira mistificada, *fantasmagórica*, enviesada, as ideologias expressam situações e interesses radicados nas relações materiais, de caráter econômico, que os homens, agrupados em classes sociais, estabelecem entre si (GORENDER, 1996, p. 11, grifo nosso).

Numa aula sobre o mesmo livro, David Harvey, um dos maiores especialistas em Marx, retoma uma frase da obra: “Consideremos agora o resíduo dos produtos do trabalho. Não restou deles a não ser a mesma objetividade *fantasmagórica*...”<sup>66</sup>, fazendo uma pausa na leitura para comentar que “Marx ama tudo relacionado a fantasmas e lobisomens e todo esse tipo de coisa, então vocês terão um bocado disso. Ele é um grande admirador de [Mary] Shelley, Frankenstein e todo o resto, então veremos bastante desse tipo de linguagem”<sup>67</sup>. Ao comentar o impulso absoluto de enriquecimento e a caça apaixonada pelo valor que é comum ao capitalista, Marx fala em uma “verdadeira fome de *lobisomem* por botas, chapéus, ovos, chitas e outras espécies de valor de uso” (MARX, 1996, p. 273, grifo nosso).

O recurso à metáfora animal aparece em vários de nossos filmes. Um cachorro condensa o incômodo de Bia (Maeve Jinkings) com a vizinhança em *O som ao redor* (há no filme, inclusive, uma divisão estrutural em capítulos, sendo um deles nomeado “cães de guarda”). *Os inquilinos* também tenta promover uma comparação entre o protagonista Valter (Marat Descartes) e seu animal de estimação – Valter chega a latir em cena e a urinar como um animal que marca seu território. A analogia com o cão acompanha sua progressiva perda de racionalidade. Em alguns momentos a comparação é explícita, como quando Seu Dimas se refere aos ocupantes da seguinte forma: “*tô fazendo uma horinha, esperando aqueles cachorros saírem da casa*”. Logo compartilha seus planos violentos: “*Ainda arrumo uns bolinhos de carne envenenados. Melhor ainda, carne com vidro moído. Fura tudo lá dentro. Com animal tem que ser assim. Tem que implodir*”. Como ocorre com Bia, que coloca remédio em um bife, o desejo é de matar o “cachorro” do vizinho por envenenamento, ou seja, por dentro.

---

<sup>66</sup> Harvey se refere a este trecho de Marx: “Consideremos agora o resíduo dos produtos do trabalho. Não restou deles a não ser a mesma objetividade fantasmagórica, uma simples gelatina de trabalho humano indiferenciado, isto é, do dispêndio de força de trabalho humano, sem consideração pela forma como foi dispendida” (MARX, 1996, p. 168).

<sup>67</sup> Há um curso de David Harvey, professor de antropologia e geografia da CUNY (Graduate Center of the City University of New York) sobre *O capital*, em 13 aulas, disponível no site <http://davidharvey.org/reading-capital/>. Este trecho está contido na aula de número 1.



Já o monstro de *Trabalhar cansa* nunca é nomeado e definições ou especulações sobre ele estão ausentes do filme. Pelo formato e dimensão do crânio e pelo incessante latido dos cães da vizinhança<sup>68</sup> direcionado ao mercado, poderíamos especular que se trata de um lobisomem, esse ser lendário que mescla humano e fera: “o lobo, um animal relacionado com a fidelidade e o poder, foi convertido durante a Idade Média em símbolo maligno e em servo do diabo”<sup>69</sup> (LAZO, 2007, p. 77). Contudo, o lobisomem está morto; é um esqueleto, um cadáver. O monstro de *Trabalhar cansa*, nesse sentido, poderia ser uma fusão indefinida de monstros mitológicos e personagens frequentes no cinema de horror: uma *múmia de lobisomem*. Ao final do filme, alusões a metamorfoses e a faces mais agressivas e reprimidas do homem civilizado aparecem na palestra motivacional em que Otávio e outros executivos afrouxam suas gravatas e liberam um grito/uivo contido por muito tempo em suas entranhas.

Um grande cão de guarda aparece em *O invasor*: bravo, com aparência assustadora, porém dócil com Anísio. Mais tarde, o personagem presenteia Marina com um filhote. Os cães funcionam como sinal de sua afinidade com a raça canina, como se “Anísio fosse ele mesmo ‘o cão’, ou seja, o diabo na linguagem popular (...) Fica, assim, explícito seu paralelo com o reino animal, como de hábito no filme de terror” (NAGIB, 2006, p. 168).

Em *Que horas ela volta?*, Bárbara alega que esvaziou a piscina devido ao aparecimento de um rato, produzindo uma associação direta entre Jéssica (que havia entrado na piscina e, com isso, provocado sua ira poucos momentos antes) e o sorrateiro animal – provável referência a *O pântano*, em que um roedor selvagem (um rato-do-banhado) também ronda a piscina da casa.

Há diferentes acionamentos do animal: em uma delas, ele parece funcionar como metáfora quando um personagem é quase-animal, isto é, descrito como menos que humano, inferior, indigno, sujo. Isso aparece na fala de Seu Dimas e na vinculação de Jéssica aos ratos. Por outro lado, o animal também surge como aquilo que foge à compreensão e ao controle do homem porque muito distinto de suas referências: um outro corpo, um outro organismo, com dimensões e características diversas que desconcerta e, por isso, aterroriza. Há algo de imponderável e incompreensível ali. Isso acontece com o monstro de *Trabalhar cansa* e em certo sentido com o perturbador e incessante latido de *O som ao redor*, uma manifestação que não se pode domar ou silenciar.

---

<sup>68</sup> No clássico *O Lobisomem* (George Waggner, 1941, Universal Studios), um dos sinais de que John Talbot, interpretado por Lon Chaney Jr., estaria se tornando um lobisomem é o latido aparentemente inexplicável do cão doméstico de um dos personagens.

<sup>69</sup> No original: “el lobo, un animal relacionado con la fidelidad y el poderío, fue convertido durante la Edad Media en símbolo maligno y en siervo del diablo.”

Toda essa comparação com animais nos remete a *O anjo exterminador* (Luis Buñuel 1962), em que ovelhas invadem o jantar da burguesia – esta se torna tão depravada que passa a agir como animais. As ovelhas encarnam esse duplo desconhecido, a prova de que o espírito humano está em xeque. São fonte ao mesmo tempo de vergonha e de pavor para os burgueses: porque agora eles “são como” as ovelhas e porque, sendo como as ovelhas, são desconhecidos de si mesmos<sup>70</sup>. A memória nos leva também a *A greve* (Sergei Eisenstein, 1925), em que os operários manifestantes dizimados pelo exército são comparados, por efeito da montagem paralela, ao gado abatido covardemente no abatedouro – mais uma vez, infrahumanos.

### 6.3 Regressos

As assombrações dos filmes, assim como os comentários animalizantes, longe de serem efeitos vazios ou fabulações de puro entretenimento, estão costurados com o contexto sócio-histórico do qual emergem. Nesse sentido, interessa investigar o que está em jogo nos filmes: quais medos, inseguranças e ansiedades de nossa época os constituem? Não temos, aqui, a pretensão de formular respostas fechadas a questões tão complexas, mas interessa-nos analisar os filmes em relação a uma conjuntura, seguir suas pistas, olhar para onde eles apontam, observando a presença de certos elementos que parecem ter sido cuidadosamente distribuídos.

Em *Trabalhar cansa* Helena e Otávio vão à peça da escola da filha Vanessa. No palco de cenário alegre e tropical, uma representação da libertação dos escravos, com alunos brancos pintados de negro (como acontecia nos tempos remotos de *O Nascimento de uma nação*, David W. Griffith, 1915, ainda que se veja a permanência de *blackface* em filmes contemporâneos<sup>71</sup>) e comemorando a abolição assinada pela princesa com um jogo de capoeira. Poucos minutos depois dessa irônica cena, Helena e um funcionário encontram correntes de ferro nos fundos do supermercado. O mercado, curiosamente, se chama Curumim (criança, em tupi). Em uma outra cena, Vanessa está vestida de uniforme escolar e adereços indígenas, como um cocar de penas. A seu modo, *Trabalhar cansa* ecoa um passado de escravidão e de genocídio. Nesse sentido, o filme parece assombrado pelos fantasmas do Brasil, por aqueles que foram explorados, mortos, dizimados; traumas do passado que retornam ao presente. Traços de uma desigualdade histórica ainda não finalmente superada, que guardam marcas nas relações de classe e pessoais do presente.

---

<sup>70</sup> Agradeço a Luís Fernando Moura pela contribuição nessa leitura dos animais.

<sup>71</sup> Um dos exemplos mais recentes é o da atriz Zoe Saldana caracterizada para a interpretação de Nina Simone em *Nina* (2016).

Para o crítico Eduardo Valente, na Revista Cinética,

a verdadeira força do filme está na capacidade precisa de colocar na tela, como poucos filmes brasileiros conseguiram até hoje, um estado incrivelmente tenso e duro das relações entre classes, e das distintas pressões modernas exercidas pelo capitalismo em diferentes classes, e em indivíduos que sentem a necessidade de desempenhar papéis específicos. Afinal, existe ainda a lenda de que o Brasil é terra sem conflitos, e o que Marco Dutra e Juliana Rojas expõem aqui de maneira tão dolorosamente dura (e doce, ao mesmo tempo) é o tamanho dessa mentira – os conflitos existem e abundam, apenas estão todos sublimados e naturalizados em gestos os menores (seja no mercado de trabalho, seja nas relações domésticas, seja na dinâmica entre as gerações) (VALENTE, 2011).

Embora o mundo do trabalho já não seja, há muito, feito de senhores e escravos, uma acentuada disparidade nas pontas das relações de trabalho ainda se mostra forte em um contexto brasileiro que amalgama, de maneira única, arcaico e moderno, que mistura referências da senzala (o micro quartinho de empregada, essa “instituição arquitetônica brasileira”, como diz o narrador do curta *Recife frio*, a ordem de que Jéssica não ultrapasse a cozinha, a proibição tácita de não sentar-se à mesma mesa) com elementos de um panorama cosmopolita, em compasso com as mudanças de um mundo globalizado, que abusa dos sorrisos cínicos e do vocabulário dissimulado do corporativismo. *Trabalhar cansa*, por meio de sua *mise-en-scène* precisa e seu *timing* cômico, enfatiza o absurdo desse universo, dos processos seletivos, o ridículo das dinâmicas, a humilhação das vistorias nas bolsas, da checagem de referências, o disparate de um inflável subgerente Joaquim.

Nesse sentido, os elementos fantásticos do filme previamente apontados – o monstro, o tumor na parede – são internos, mas lá não querem permanecer. A figura do *vazamento* é notável nos filmes de Juliana Rojas e Marco Dutra. No curta *O lençol branco*, temos o leite materno, que mesmo depois do bebê falecido, continua derramando dos seios da mãe. Em *Trabalhar cansa*, um viscoso líquido negro brota do chão do mercado e gotas de sangue escorrem do nariz de Helena. Em *Um ramo*, plantas germinam do corpo da protagonista. Em *O som ao redor*, temos um *flash* de um banho de sangue quando João está na cachoeira com Francisco e Sofia. Metáforas, aparentemente, de algo que não pode ser mais contido, que vaza, que extrapola os limites de uma contenção, do recalque – o retorno do recalçado, nos termos de Freud (1996). São imagens plásticas quase assustadoras por si só, visualmente, pelo imaginário do gênero (o sangue que inunda a privada em *A conversa*, De Francis F. Coppola, 1974, ou o que jorra do elevador em *O iluminado*, Stanley Kubrick, 1980) que reitera essa visão de substâncias liquefeitas lentamente se espalhando a partir de algo que talvez devesse ser sólido, homogêneo, inteiro.

Jean-Louis Comolli se refere ao medo e à violência no cinema associados à impossibilidade de fazer desaparecer a razão do temor:

O cadáver não pode desaparecer. Aquilo que não queremos retorna. Aquilo que queremos recalcar, renegar, esquecer, enterrar, retorna. Nisso está a violência. No duplo gesto de afastar para longe de si e de reencontrar diante de si o que acreditávamos ter afastado. Esta é, aliás, a chave das perseguições burlescas: os corpos (os *cops*) são absolutamente não recaláveis. Eles voltam por todas as bordas do campo. Nós os perdemos, nós os reencontramos. A inscrição da violência no cinema passa necessariamente por mais de uma volta e desvio (COMOLLI, 2008,p. 78).

A cada vez que resquícios despontam, os personagens correm para sufocá-los, reprimi-los, cimentá-los. Desentopem encanamentos, colocam telas para camuflar a parede mofada, produtos em prateleiras para ocultar a infiltração. De nada adianta; os problemas retornam ainda maiores. Quando o esqueleto do monstro finalmente sai da parede, é para ser queimado e aniquilado. Otávio e Helena o levam para fora da cidade, em terreno rural (seria a natureza seu lugar de origem? A cidade não comporta animais/monstros como aquele?), e nele ateiam fogo. Retornam em silêncio, do mesmo modo que partiram. Não se fala mais nisso. É interessante observar como os personagens lidam com o assombroso de uma maneira pragmática. Tal atitude pode ser vinculada ao capitalismo contemporâneo, com as relações interpessoais reificadas, com a eficiência, a vantagem individual, o enfraquecimento das relações de solidariedade, enfim, a substituição automática de pessoas e o descarte dos incômodos. Helena e Otávio libertam o monstro da parede apenas para ser queimado e submetido, novamente, à repressão, sem sequer ser batizado. O inominável nunca ganha nome.

Os personagens de Rojas e Dutra não sabem o que lhes passou; tampouco os espectadores compreendem os acontecimentos do mercadinho. Por mais que o medo tenha sido materializado na figura de uma criatura, esta não recebe classificação, permanece indefinida – não se sabe o que é nem como lá foi parar. Trata-se da materialização de um medo sim, mas um medo também inominável, difuso, indiscernível. Nesse sentido, *Trabalhar cansa* faz alusão ao recalque daqueles personagens, incapazes de conversar sobre o que os apavora, incomunicáveis, retraídos e cheios de pudores. Ao mesmo tempo, o filme trabalha essa repressão narrativamente ao retardar a visão do monstro e atrasar ao máximo a revelação do interior da parede, constituindo, assim, um suspense do recalque.

Assentado numa tradição de filmes clássicos de suspense de períodos anteriores do cinema, como nas obras de Alfred Hitchcock e Jacques Tourneur, *Trabalhar cansa* tece

diálogos com uma concepção de medo cinematográfico muito distante da espetacularização da Hollywood atual. Comolli nos fala que a

simplificação espetacular do cinema corresponde a uma nomeação do medo, a não ter mais medo de um medo, desde que ele seja nomeado. O nome é referenciado, classificado: tal malvado, tal monstro, tal catástrofe, tal safadeza. Tudo ao contrário do medo indistinto que vem *ao encontro do espectador* no filme e é dificilmente classificável (COMOLLI, 2008, p. 65).

Em obras como *Sangue de pantera* (*Cat people*, 1942, Jacques Tourneur), *Noite do demônio* (*Night of the demon*, Jacques Tourneur, 1957) e *Os pássaros* (*The birds*, 1963, Alfred Hitchcock), pode-se ver o medo difuso exaltado pelo cinema clássico, ao contrário de filmes contemporâneos que nomeiam, definem e assim circunscrevem e adestram o medo. Os exemplos dos diretores referência do suspense, no entanto, variam em grau de explicitação da origem do terror; caso o nome do medo seja revelado de início, a narração trabalha no sentido de adiar sua verificação. Pode-se tanto frustrar a pulsão escópica, o desejo de ver, como incentivar o prazer da duração do relato. De todo modo, traça-se uma narrativa que adia o aparecimento da “coisa-que-ateroriza”, no caso de *Cat people*, ou mesmo que reprime sua visão durante todo o filme (*Night of the demon*) (COMOLLI, 2008).

Já em *Os Pássaros*, o medo é concentrado na figura das aves, cujos corpos não se ocultam, mas não se sabe, nem mesmo ao final do filme, os motivos dos ataques ou o que poderia haver causado a alteração do comportamento animal. Certamente exemplos do medo difuso ainda podem ser encontrados no cinema contemporâneo – em *Fim dos tempos* (M. Night Shyamalan, 2008), a humanidade é tomada, paulatinamente, por impulsos suicidas sendo que tal fenômeno, apesar de ser relacionado com a presença das plantas, não recebe explicação, surgindo e desaparecendo sem motivos aparentes. No entanto, o horror disseminado e indecifrável não constitui a regra da produção comercial dos dias atuais. Não é raro que médicos, especialistas ou cientistas ganhem uma cena do roteiro apenas para que descrevam para os personagens leigos – e, obviamente, para o espectador – o funcionamento dos monstros/coisas/criaturas/alienígenas/fenômenos paranormais ou sobrenaturais, muitas vezes com o auxílio de recursos visuais, como telas com gráficos, estatísticas, ilustrações da atuação e do padrão de avanço ou reprodução do ser/acometimento em questão. *Trabalhar cansa*, ao contrário, sustenta o enigma até o seu encerramento.

Em *O som ao redor*, a figura do vazamento também se apresenta, embora menos assídua do que em *Trabalhar cansa*. Além do banho de sangue, destaca-se também o motivo da piscina vazia, significativa também em *Que horas ela volta?* Contudo, o vazamento, com

suas substâncias liquefeitas, é apenas uma das faces da ideia mais disseminada do “retorno do recalçado”. Para Sigmund Freud, aquilo que o sujeito sente como insuportável é transferido do consciente ao inconsciente, sofrendo a ação do recalçamento – um mecanismo de defesa para lidar com algo perturbador. O que é esquecido e reprimido, no entanto, exerce uma pressão contínua para emergir, demandando uma contrapressão por parte do consciente. Algumas expressões do recalçado podem se fazer notar: algum tipo de escape pode surgir através dos sonhos e fantasias, em lapsos e atos falhos ou em manifestações mais agudas e patológicas como os sintomas. Essas manifestações podem sofrer algum tipo de distorção, de modo a ficarem um tanto camufladas, exigindo um trabalho de elaboração para que seja possível remontar suas origens. Aquilo que, por efeito do recalçamento, não pode ser lembrado, muitas vezes é repetido e atuado pelos sujeitos. O recalque se dá tanto nas modalidades individuais de sofrimento psíquico “quanto nas repetições de fatos violentos e traumáticos que marcam as sociedades governadas com base na supressão da experiência histórica” (KEHL, 2013).

É possível ver o retorno do recalçado em sintomas sociais, portanto, especialmente em sociedades que barram o acesso à verdade, reprimindo seus períodos vergonhosos da história como a escravidão, o extermínio dos povos originários, a violenta luta pela terra e a ditadura militar, temas jamais inteiramente elaborados e que, por isso mesmo, tendem a exercer força para subir à superfície, escapando pelas brechas que encontram, vazando pelos orifícios.

Em *O som ao redor* as irrupções surgem na forma de sonhos ou delírios (como o pesadelo da invasão dos meninos negros sobre o muro, a visão da rua em terra batida ou a inserção de sons de outrora na visita às ruínas), muitas vezes promovendo uma associação do presente com um passado manchado e um legado de séculos de desigualdade. Ao começar com uma série de fotografias em preto e branco do passado rural, o filme se atribui uma historicidade (algo que *Casa grande*, por exemplo, faz com seu título, ao evocar a obra de Freyre), estimulando as conexões entre os arquivos e a atualidade: como se o passado tivesse uma forte incidência no contemporâneo e se repetisse, ainda que com variações e transposições de contexto, porque não foi devidamente elaborado. Francisco era latifundiário no campo e segue grande proprietário na cidade; dos seguranças sugere-se uma associação com os capatazes ou com a guarda-pessoal dos senhores de engenho. As permanências históricas estão por toda parte; o passado rural canavieiro assombra o presente do drama, atribuindo a esse outro tempo a origem do mal-estar (MESQUITA, 2015). A ideia de retorno está contida na vingança de Clodoaldo. Os meninos, agora adultos, vêm, do campo para a

cidade, vingar a morte do pai. Um fato reprimido do ontem rompe, com força, a superfície da suposta tranquilidade do hoje.

Ainda que não seja exatamente do recalcado, a ideia de retorno circula com recorrência pelas narrativas. Dois dos títulos trazem explícita esta noção pelo acionamento do verbo “voltar” (*Que horas ela volta?* e *Eles voltam*), não obstante ambos são dúbios a respeito de a quem se referem. A frase “que horas ela volta?” é dita no filme por Fabinho a respeito de sua mãe para Val, que conversa com Jéssica ao telefone, numa cena que acentua a ciranda da troca de mães, nunca presentes para seus próprios filhos. Com o desenrolar da trama, o retorno aponta também para a aparição de Jéssica, filha abandonada no Nordeste há uma década, cobrando os cuidados da mãe. O “ela” em “Que horas ela volta?” se refere, portanto, primeiro a Bárbara, para depois significar Jéssica<sup>72</sup>. “Eles voltam”, terceira pessoa do plural, sugere o retorno dos pais de Cris para buscá-la na estrada, o que na verdade nunca acontece. Eles *não* voltam. Assim, acaba por sugerir o próprio retorno de Cris à sua casa e à sua classe de origem. É ela quem, desaparecida, retorna.

Todas essas voltas e retornos sugerem repetição e ciclos incompletos, sinalizando algo aberto ou mal resolvido que reaparece cobrando uma solução por demais arrastada. O invasor, por vezes, não é alguém inteiramente novo naquele universo ou para aqueles personagens, mas um regresso, um velho conhecido. Gera-se, em alguns casos, um tipo de reencontro (na aproximação de personagens de diferentes classes), um acerto promovido por um dispositivo dramático do filme, desdobrando-se em múltiplas modalidades: vingança (o ajuste de contas de *O som ao redor*), reparação (*Que horas ela volta?*) ou ainda uma espécie de iluminação ou redenção (*Eles voltam* ou *Casa grande*), embora alguns deles resultem questionáveis em seus propósitos – seria possível fazer uma relação também com o “retorno” dos padrões anos depois, em *Babás* e *Santiago*, motivados pelo processo do filme, empenhados na tentativa de reparo de algo mal resolvido do passado.

Ao fim e ao cabo, porém, são filmes interessados numa desnaturalização da maneira como as relações de classe se dão no Brasil e em produzir uma posta em perspectiva. A criação da figura do invasor é uma das formas privilegiadas de se atingir isso, mas não a única. Nesse sentido, observamos também estratégias a ele vinculadas: de historicização (as fotos de *O som ao redor*, os ecos da escravidão em *Trabalhar cansa*) e de acumulação/repetição (o reiterado guaraná solicitado em mãos – algumas vezes gerando

---

<sup>72</sup> Algo parecido ocorre com o título em inglês *Second mother* (segunda mãe), que poderia ser tanto Val, mãe postiça de Fabinho, quanto Jéssica, que se revela grávida ao final.

esquematismos em torno de clichês de roteiro, aliás), além do acionamento de elementos do gênero horror.

A inflexão do horror, em nossa leitura (especialmente de *Trabalhar cansa e O som ao redor*), parece dar vazão a um profundo mal-estar e fabular aquilo que é sentido como medo e ameaça vindos, sobretudo, de uma alteridade. Os cinco filmes aludem às relações de classe no Brasil da perspectiva dos estratos médios e altos, fazendo com que personagens de segmentos sociais mais baixos sejam sentidos como invasores. Em tempos de profundas mudanças na estrutura da sociedade brasileira, de modificações no modelo familiar, de reação conservadora diante dos governos de esquerda no Brasil, da implementação de cotas raciais nas universidades e de ascensão social da classe trabalhadora<sup>73</sup>, a cada dia dividindo mais espaços com uma camada média tradicional apavorada e apegada a seus privilégios, não deixa de ser instigante observar a emergência contemporânea de filmes com elementos de horror. Inseridos num panorama de pós-retomada, depois de uma virada subjetiva, esses filmes, que aqui tentamos compreender em relação aos seus contextos social e cinematográfico, prestam-se a retomar a antiga discussão das relações de classe, que por algum tempo andou adormecida, produzindo uma figuração multifacetada dos medos que as atravessam na contemporaneidade.

---

<sup>73</sup> Configurando uma formação que tem sido designada *nova classe média* (SOUZA, 2010).



## [Considerações finais]

Quando essa pesquisa apenas se esboçava, era preciso defender a permanência da relevância das classes no cinema e na sociedade brasileiros. Era um conceito que ainda importava, insistíamos. Quase premonitório, esse estudo assistiu ao lançamento de um número de filmes que tratavam das questões de classe de uma maneira bastante central, assim como ao acirramento de conflitos na vida social – a transição de uma latência mal escondida ao manifesto quase caricatural da divisão. “O Brasil sempre foi dividido. Nunca foi um país, foi sempre uma fenda”<sup>74</sup>, disse Vladimir Safatle (2016).

Acompanhando esse movimento, a pesquisa se redesenhou algumas vezes para incluir novos títulos que não só pareciam incontornáveis para alguém que estivesse tratando dessa temática na contemporaneidade, como eram imantados pela coleção já existente, caso de *Que horas ela volta?*. Novas inserções, reconfiguração do conjunto. Assim seria infinitamente, se não fosse preciso colocar um ponto final.

Estruturada à base do cinema comparado, nossa trajetória foi animada pela expectativa de oferecer uma contribuição minimamente sistematizada para aqueles que no futuro queiram se aventurar por essa metodologia, tão recorrente em muitos estudos, mas de uso pouco autoconsciente. Depois de deslindado um inventário que permitiu a composição de coleções, das análises focadas na relação entre os objetos da coleção e nas teias que se teciam entre eles, é chegada a hora de algumas comparações *entre* coleções ou entre capítulos. A comparação, portanto, não é apenas um método que guia a lida com os filmes, mas que participa da própria escrita e orienta a estruturação da pesquisa como um todo. Esse raciocínio em rede, ilustrado pelas constelações, atuou transversalmente na própria formulação das questões da pesquisa e sua busca pelas relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo.

Buscamos, nas imagens, as relações de alteridade forjadas entre camadas sociais distintas, mas, inspiradas pela literatura comparada, buscamos também as relações de alteridade entre os textos. Os capítulos, com suas coleções, ao passo que se esforçam para obter um funcionamento autônomo, também se configuram como uma dobra importante para propiciar uma comparação posterior mais abrangente. As coleções desempenham uma função ao evitar algumas imprudências ou gestos apressados, por exemplo, uma relação direta entre muitos filmes de uma só vez ou um cotejo sem recuo entre ficções e documentários. Embora

---

<sup>74</sup> Em coluna na Folha de S. Paulo em 25/03/2016:  
<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2016/03/1753928-um-golpe-e-nada-mais.shtml>.

tenhamos lançado pistas ao longo dos capítulos, agora, com alguma distância e visão do todo, é possível engatilhar alguns arremates finais e interseções entre conjuntos.

Antes disso, destacaríamos que as comparações se metamorfosearam a cada reunião de obras. Não partiram sempre de um mesmo eixo, de uma mesma base; adaptaram-se às coleções, escutando suas demandas. Exigindo-nos certa versatilidade no olhar, ora mobilizaram as estruturas narrativas dos filmes, em outros momentos a criação de personagens, os regimes de atuação, as estratégias de filmagem, a composição dos planos, os enquadramentos.

Alguns espelhamentos se fizeram notar. Se no campo do documentário observamos a infiltração, nas ficções vimos a invasão. As figuras do infiltrado e do invasor podem ser aproximadas pela tentativa de cruzamento de fronteiras e ingresso em um espaço revestido por linhas de poder, em relações de classe que notamos fortemente territorializadas. São procedimentos semelhantes, mas não equivalentes. As infiltrações foram repartidas em modalidades distintas: aquelas que buscam a intimidade e a observação discreta, conformando um “direto de dentro” (*Pacific e Doméstica*) e aquelas que buscam a entrada sorrateira, o confronto e o ataque (*Um lugar ao sol, Vista mar, Câmara escura*). A invasão comporta um sentido mais figurado e, na maioria dos casos (excetuando-se *O som ao redor*), prescinde da armadilha que acompanha a infiltração. Não se constitui a partir do propósito do confronto ou da provocação, mas por outro lado parece ser ancorada em uma presença mais desestabilizadora do que muitas das infiltrações, cujas cenas são pautadas por dissimulação, sendo que a crítica desponta somente no momento da montagem. Algumas coincidências atribuíram um toque de graça ao caminho: a infiltração se manifesta literalmente, mofando a parede do mercado em *Trabalhar cansa*.

Se não fosse por *O som ao redor*, talvez poderíamos extrair conclusões mais gerais apartando a infiltração da invasão. Mas vemos com bons olhos os pontos fora do caminho, as exceções que complicam as generalizações: o filme de Kleber Mendonça Filho, embora analisado pelo prisma do invasor, compartilha características com os infiltrados: um plano de entrada matreiro, o ataque disfarçado, a proposta bélica e vingativa em relação à elite. *O som ao redor*, assim, combina os aspectos da invasão com os da infiltração.

De um lado, documentários terroristas, de outro ficções do horror. O medo se expressa de maneiras distintas em cada filme, mas comparece em muitos deles, imprimindo nas relações de alteridade os efeitos do pavor, da ameaça, da tensão. Nas ficções, a intertextualidade com o cinema de gênero deu origem à criação de monstros, zumbis, figuras animais, vazamentos e alegorias. Muito sintomática é a figuração cinematográfica do

outro de classe pela presença de vultos e sombras, dos personagens que escapam ao olhar, que amedrontam e assustam pelas bordas da cena, das fotos que lhes reservam o último plano e cristalizam uma obscuridade – recorrências tanto em ficções como, surpreendentemente, também nos documentários.

Problemas históricos pendentes que retornam na atualidade também alinhavam as coleções ficcionais e documentais, que ora tomam a forma de um prolongamento ancestral (das amas de leite às babás, dos engenhos às metrópoles, das amigas de mãos dadas na fazenda à condição de patroa e empregada na cidade) ou de diferentes tipos de acertos de contas do passado (as vinganças planejadas e as tentativas de conciliação com os empregados domésticos outrora menosprezados). Os filmes, focados no presente, apresentam uma dimensão de historicidade, fazendo conexões entre tempos e revelando prolongamentos de eras longínquas, ressaltando permanências. Por outra parte, historicizamos nós, ao compor uma coleção no formato de uma série histórica, investigando a relação entre filme, classe e tempo. Acompanhamos o caminhar das formas, o desenrolar das estratégias. Pudemos ver um processo em curso: despedimo-nos da figura do operário, vimos surgir os trabalhadores domésticos, testemunhamos a passagem dos coletivos e das multidões aos pares e indivíduos, da terceira para a primeira pessoa. Em outros momentos, acionamos contrapontos históricos (*O invasor*, *A falecida*, *A opinião pública*) de maneira mais pontual para iluminar a análise do presente. Funcionaram como padrinhos, por vezes batizando novas figuras que encabeçaram capítulos ou seções.

Uma questão geracional se insinuou. Personagens jovens, adolescentes ou mesmo adultos, mas que aparecem na condição de filhos, estão por toda parte: dos sete moças e rapazes que empunham as câmeras em *Doméstica* a Jéssica em *Que horas ela volta?*, João em *O som ao redor*, Cris em *Eles voltam*, Jean em *Casa grande*, passando por “Joãozinho” em *Santiago*. Ecos, mais de um século depois, de Louis e Auguste Lumière filmando os empregados da fábrica de seu pai, Antoine. Muitos “sinhozinhos”, filhos do patrão, mas também a filha da empregada. Ecos de uma transformação social que oferece às novas gerações, no contexto dos mais pobres, oportunidades de conquistas inéditas, mas também dos mais ricos que, com a força do ímpeto juvenil, renovam-se, rebelam-se, querem chacoalhar algumas estruturas, deixando seus pais, representantes da tradição, aflitos e desconcertados. A crise da família (pais ausentes ou decadentes) é pungente, com destaque para o declínio da figura paterna.

Em diversos momentos, destacamos as imbricações das relações de classe com as de gênero e raça, muitas vezes indissociáveis. As mulheres, grandes reféns das condições e

contradições do emprego doméstico, iniciadas no trabalho ainda meninas, apartadas da própria família, muitas delas abusadas e exploradas por seus companheiros em *Babás* e em *Doméstica*; a mulher autônoma punida pelo horror em *Trabalhar cansa*. A maioria das mulheres de classes baixas são negras e pardas. Os vultos, não por coincidência, também negros e pardos. Darcy Ribeiro nos disse que os conflitos brasileiros nunca são puros, mas sociais, étnicos, econômicos, raciais, religiosos – cada um se pinta com as cores dos outros. Essa seria uma consideração importante a respeito das relações de classe num país como o Brasil: “o esquema marxista aceito, sem demasiados reparos, no mundo europeu e no anglo-saxão de ultramar, feito de povos transplantados, empalidece frente à nossa realidade ibero-latina” (RIBEIRO, 2015, p. 15).

Vimos que, em boa parte dos filmes, construiu-se uma perspectiva afinada ao lugar das classes médias ou altas. No caso das ficções, são delas os protagonistas, na maioria das vezes (excetuando-se *Que horas ela volta?*), relegando os trabalhadores à condição de coadjuvantes (ou figurantes-vulto). Nos documentários, em uma das coleções o ponto de vista é o do patrão/cineasta, que direciona a câmera para seu empregado, no caso de outra é o da classe média que fita a elite inimiga. Mas o ponto de vista muitas vezes não é direto e recebe mediações: seja pelo gesto de entrega da câmera na mão de terceiros (*Doméstica* e *Pacific*), seja tematizando a própria memória como lugar de experiência que permite o acesso ao outro (*Santiago*, *Babás*) ou assumindo pontos de vista indiretos, juvenis, parciais (*Eles voltam*, *Casa grande*), mas que frequentemente são da própria classe social do diretor. Isso se soma à “primeira pessoa terceirizada” de algumas narrações, ao anonimato ou falsa identidade dos terroristas (*Um lugar ao sol*, *Câmara escura*, *Vista mar*) e à criação de alegorias ou figuras oníricas (*Trabalhar cansa*, *O som ao redor*) – temos, assim, uma multiplicidade de desvios, terceirizações e caminhos sinuosos de um cinema que parece evitar a frontalidade. Por dificuldade ou por opção? Por covardia ou por escolha estética?

Possivelmente pesem sobre os cineastas, especialmente os documentais, a pressão de alguns anos de discussões no cinema brasileiro sobre o mandato popular, sobre o não falar em nome do outro, sobre os desgastes e vícios da forma entrevista (BERNARDET, 2003), sobre a construção de meios expressivos que incluam esse outro (contribuições dos projetos de vídeo comunitário e do Vídeo nas Aldeias, por exemplo). Um dos frutos desse debate é a construção de desvios que problematizam o lugar de fala e acabam por chamar atenção para os mecanismos de representação. Talvez por isso toda a tendência dos dispositivos que levam a um encontro mediado (ou ainda a um desencontro) com o outro de classe, fruto dessa desconfiança em relação à representação direta da experiência. Há quase uma assunção de que

apreender e compreender o outro em sua inteireza está fora de alcance, de que não se pode mais ser seu porta-voz. Forja-se, assim, um cinema da suspeita, desconfiado: “é possível filmar o outro?”. Daí decorrem filmes reflexivos, ensaísticos, que tematizam as relações, que elucubram sobre limites, ou que chamam o diretor para dentro da cena. Em *Doméstica*, a mediação ou o olhar parcial sobre o universo daquelas mulheres funciona também como armadilha para “fisgar” os ricos. As relações estão em jogo e os padrões fazem parte delas. Se antes ocupavam apenas o lugar dos *sujeitos* que filmam, agora, sem deixar de comandar a câmera, também são transferidos à condição de *objetos* de escrutínio do espectador.

Portanto, esse retorno das classes no cinema brasileiro não é uma volta ao Cinema Novo ou ao modelo sociológico. É um retorno modificado por todo um debate posterior, que meditou sobre como representar o outro; um retorno que destituiu um tipo de representação mais substantiva e que agora joga luz sobre as *relações*. No documentário, em especial, há uma renovação das formas, uma maquinação de estratégias, uma experimentação com a linguagem, uma tentativa de encontrar novos caminhos. Os resultados são irregulares. Parodiando Bernardet, perguntamos: isso resolve o problema da expressão do outro? Não necessariamente<sup>75</sup>.

Também não saberíamos dizer se a mudança de perspectiva para o lado da classe popular necessariamente produziria filmes mais “justos” ou complexos. O fato de um trabalhador sem-terra, uma babá ou uma doméstica se empossarem da câmera não implicaria, automaticamente, um filme que contemple suas vozes e suas falas ou que faça jus às suas perspectivas, em termos de discurso e estética. No entanto e independente disso, essa rotação é tão rara quanto seria bem-vinda. De volta à carta de Graciliano Ramos para a irmã, pensamos que seria bom, certamente, que fosse superado o predomínio quase absoluto do formato Mariana por Marili e tivéssemos mais oportunidades de ler Mariana por Mariana e Marili por Mariana. Enquanto isso, fazemos a crítica do gesto de Marili – escrutinando suas formas, estratégias, seus modos de mostrar Mariana, a relação que firma com ela via imagens, nas imagens. Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema*, ao fazer uma dedicatória ao personagem Antônio das Mortes<sup>76</sup>, disse que seu livro era quase uma autobiografia. Esta tese é quase uma autocrítica. E é dedicada a Mariana. À outra de classe, Mariana.

---

<sup>75</sup> Em referência à citação trazida no capítulo 3: “Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Respondo: não” (BERNARDET, 2003, p. 217).

<sup>76</sup> Na dedicatória, lê-se: “Este livro – quase uma autobiografia – é dedicado a Antônio das Mortes” (BERNARDET, 2007, p. 19). Bernardet via em Antônio das Mortes (de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e, posteriormente, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*) a expressão das contradições da classe média: “E Antônio das Mortes tem essa má consciência de que fala Marx. Essa má consciência não é outra que a de Glauber Rocha, que a minha, que a de todos nós, ou melhor, de cada um de nós. E é por isso, parece-me, que

---

Antônio das Mortes tem tamanho poder de sedução, e por isso resiste tanto à interpretação. Porque interpretar Antônio é nos analisarmos a nós próprios” (BERNARDET, 2007, p. 99).

## [Referências]

- ABREU, Leandro Pimentel. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2003.
- ALBERA, François; RIBEIRO, Heloisa Araújo. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia se forma em Stuttgart (1929)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARROBA, Álvaro. Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]. In: *Cinema Comparat/ive*, n.1, 2012, pp. 12-31.
- AUGE, Marc. *O sentido dos outros: atualidade da antropologia*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: 1993.
- AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé: influences et répétition*. Paris: Cinemathèque Française, 1996.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.
- BARROS, Carla. *Trocas, hierarquias e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas*. Tese (doutorado). Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In BENJAMIN, Walter; BARRENTO, João. *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 207-215.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Indagações sobre as significações políticas do cinema novo. In *Trajatória Crítica*. São Paulo: Editora Polis, 1978, pp. 125-139.

BERNARDET, Jean-Claude. Operário personagem emergente. In NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: cinema*. São Paulo: Europa, 1979-1980.

BERNARDET, Jean-Claude. *Pacific - 1, Pacific - 2, Pacific - 3* (correspondência com Marcelo Pedroso). Blog do Jean-Claude Bernardet, 2010. Disponível em [http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09\\_2011-01-15.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09_2011-01-15.html). Acessado em 5 de maio de 2013.

BLANK, Thais; LINS, Consuelo. *Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo*. In: Significação – Revista de Cultura Audiovisual. Ano 39. N. 37. Jan-jun 2012, p. 52-74.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998-99.

BRASIL, André. Ensaio de uma nota só. In: MIGLIORIN, C. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

BRASIL, André. *Pacific – o navio, a dobra do filme*. In: Revista Devires: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, p. 56-69, jul-dez 2010.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Documentário e jornalismo: produções antigas podem ser inovadoras*, 2008. Disponível em: <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Documentário-e-jornalismo.pdf>. Acessado em: 28 de janeiro de 2016.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CODO, Wanderley. *O que é alienação*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.



COMOLLI, Jean-Louis. *O desvio pelo direto*. In: Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH), pp. 294 a 317, 2010. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf>.

COMOLLI, Jean-Louis. Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo (entrevista). In: Catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH), pp. 277 a 287, 2013.

CORLETT, J. Angelo. *Terrorism – a Philosophical Analysis. Netherlands*. Kluwer Academic Publishers, 2003.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Juliana. Festa em piscina vazia. In *Já matei por menos*. 2016. Disponível em: <http://julianacunha.com/blog/festa-em-piscina-vazia/>. Acessado em: 27 de março de 2016.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 39-52.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

DIONIZIO, Priscila. *Entre mundos: um encontro com o outro na tessitura da narrativa jornalística*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

EDUARDO, Cleber. *Santiago – Subjetividade mediada: entre a classe social e a família universal*. In: Revista Cinética, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocleber.htm>. Acessado em: 2 de setembro de 2012.

FELDMAN, Ilana. Discurso sobre o método – Aproximações entre os ensaios Santiago e Jogo de Cena. XVIII *Compós*, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, 2009.

FELDMAN, Ilana. *A ascensão do amador: “Pacific” entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade*. In: Anais do XXI Encontro Anual da Compós, Juiz de Fora, 2012.

FELDMAN, Ilana. *Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro*. In: Revista Devires: Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, V. 9, N. 1, p. 50-65, jan-jun, 2012.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena – ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (no prelo).

FOUCAULT, Michel; MACHADO, Roberto. *Microfísica do poder*. 26. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRANÇA, A; LINS, C.; REZENDE, L. A. *A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*. In: Revista Galáxia, São Paulo, N. 21, jun. 2011, p.54-67.

FRANÇA, Vera R. Veiga. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: GUIMARÃES, César [et al]. *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.27-43.

FREUD, Sigmund. *O Recalcamento*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 52. ed. São Paulo: Global, 2013.

GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. In: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte, Balafon, 2012.

GIDDENS, Anthony. *A estrutura de classes das sociedades avançadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUERRA, Alexandre. *Classe média: desenvolvimento e crise*. São Paulo: Cortez, 2006.

GUIMARAES, Victor. Proximidade e distância. In: *Revista Cinética*, 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/casa-grande-de-felipe-barbosa-brasil-2014-2/>. Acessado em: 26 de março de 2016.

HAESBAERT, Rogério. *Território e multiterritorialidade: um debate*. In: Revista GEOgraphia. Ano 9, N. 17, 2007, p. 19-46.

HIRANO, Sedi. *Castas, estamentos e classes sociais: introdução ao pensamento sociológico de Marx e Weber*. 3. ed. São Paulo: Ed. Unicamp, 2002.

HOBSBAWM, E. J; POLITO, Antonio. *O novo século: entrevista a Antonio Polito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOLMES, Pablo. Como é possível aprender sobre sociologia do Brasil com *Pacific*? In *Pacific – Textos para debate*. Recife: EDITORA, 2011.

IMANISHI, Raquel; SARAIVA, Leandro. Transcrição de entrevista com Ismail Xavier realizada em 2003. Não publicada.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.

JUNIOR, Luiz Soares. *Aqueles que chegam com a noite*. In: Revista Cinética, 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/camara-escura-de-marcelo-pedroso-brasil-2012/>. Acessado em 10 de agosto de 2013.

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 89-110.

KEHL, Maria Rita. *Os crimes do Estado se repetem como farsa*. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 de março de 2013. Ilustríssima. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1250962-os-crimes-do-estado-se-repetem-como-farsa.shtml>. Acessado em: 10 de abril de 2016.

KELLNER, Douglas; BENEDETTI, Ivone Castilho. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KÖHN, Eckhardt. Colecionista. In OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014, p. 197-239.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. 4. ed. Santos: Martins Fontes, 2001.

LAQUEUR, Walter. *A history of terrorism*. In: New Jersey: Transactionpublishers, 2012. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=RlqQHKpLfl8C&printsec=frontcover&dq=a+history+of+terrorism+laqueur&hl=pt-BR&sa=X&ei=hHxQUsOzDLDj4APZp4E4&ved=0CD8Q6AEwAA#v=onepage&q=a%20history%20of%20terrorism%20laqueur&f=false>. Acessado em: 5 de setembro de 2013.

LAZO, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. Barcelona: Paidós, 2007.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, pp. 318 a 345, 2010.

LINS, Consuelo. *Opinião Pública, de A. Jabor, Retrato de Classe, de Gregório Basic, Edifício Master, de Eduardo Coutinho: a classe média vai ao paraíso*. In: *Interseções, Revista de Estudos Interdisciplinares do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Sobre fazer documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

LINS, Consuelo ; REZENDE FILHO, L. A. C. . *O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo*. In: Mariarosaria Fabris; Gustavo Souza; Rogério Ferraraz; Leandro Mendonça; Gelson Santana. (Org.). Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine - Ano IX. 1ed. São Paulo: Socine, 2010, v. 1, p. 587-598.

LLOVET, Jordi et all. *Teoría literária y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCAS, Gonzalo. Editorial. Proyección/Montaje. *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, p. 7-8.

MANNA, Nuno. *Crises do homem sério: narrativa fantástica e a mise-en-scène discordante do saber moderno*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MARX, Karl. *O capital: critica da economia politica*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2003.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009.

MESQUITA, Cláudia. *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*. In: Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, N. 86, pp.105-118, 2010.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galaxia*, São Paulo, Online n. 31, p. 54-65, abr. 2016.

MESQUITA, Cláudia. Drama e documento, atualidade e história no cinema brasileiro contemporâneo. In: BRANDÃO, Alessandra, RAMAYANA, Lira (orgs). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Sociedade brasileira de estudos de cinema e audiovisual (Socine) e Papyrus, 2015, p. 65-78.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema*. Rio de Janeiro, vol. 3, 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acessado em: 02 de julho de 2012.

MIGLIORIN, Cezar. *Que horas ela volta? - notas sobre a politica no filme*. 2015. Disponível em: <http://a8000.blogspot.com.br/>. Acessado em: 25 de março de 2016.

MILIBAND, Ralph. Análise de classes. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. *Teoria social hoje*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

- MILLS, C. Wright. *A nova classe media [White Collar]*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- MIRANDA, Marcelo. A crise ao redor. In: *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/casa-grande-de-fellipe-barbosa-brasil-2014/>. Acessado em: 26 de março de 2016.
- MONEGAL, Antonio. La literatura irreductible. *Insula revista de letras y ciencias humanas*. N 733-734, 2008, p. 2-5.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciencia, 1998.
- NEGRI, Antonio. *A feminização do trabalho*, 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14069803.htm>. Acessado em 01 de fevereiro de 2016.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.
- NOGUEIRA, Luís. *Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet*. In: Doc On-line. N.5, dezembro de 2008, pp. 4-23.
- NOVAES, Adauto. *Ensaios sobre o medo*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *Borges, Cortázar e os bestiários latino-americanos*. In: LL Journal. V. 4. N. 1, 2009. Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/386/538>. Acessado em 01 de julho de 2014.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, número 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.
- PARRODE, Rafael C. Ventura zumbi. In: *Revista Cinética*, 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/ventura-zumbi>. Acessado em: 20 de abril de 2016.
- PEIRANO, Mariza. *A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil*. Brasília: UnB (Série Antropologia), 1999.
- PERRAULT, Pierre. O objetivo documentário. In: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- POSNETT, Hutcheson Macaulay. O método comparativo e a literatura. In COUTINHO,

Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: SENAC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagem a FHC*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, julho de 1965.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2003.

RAMOS, Graciliano, *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

SAFATLE, Vladimir. *Um golpe e nada mais*. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 de março de 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2016/03/1753928-um-golpe-e-nada-mais.shtml>. Acessado em 01 de abril de 2016.

SALLES, João Moreira. *3 questões sobre o documentário*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 04 de março de 2001. Caderno Mais. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0403200102.htm>. Acessado em: 05 de abril de 2013.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, Jose de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, p. 57-71, 2005.

SANTOS, Theotônio dos. *Conceito de classes sociais*. Petropolis: Vozes, 1982.

SANTOS, José Alcides Figueiredo. *Estrutura de posições de classe no Brasil: mapeamento, mudanças e efeitos na renda*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2002.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SILVA, Maria Carolina Granato. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC. (1979-1991)*. Tese (Doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

SILVA, Mateus Araújo. Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro. In: *Revista Devires: cinema e humanidades*. Belo Horizonte, V. 4, N. 1, p. 36-63, jan-jun. 2007.

SILVA, Mateus Araújo. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: *Revista Devires: cinema e humanidades*. Belo Horizonte, V. 6, N. 1, p. 40-73, jan-jun-2009.

SOUTO, Mariana. *Figurações em crise: juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SOUZA, J.; ARENARI, B. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOUZA, Jessé. *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakrovorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VALENTE, Eduardo. *Dia 4: movimentos e paralisia*. In: *Revista Cinética*. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm>. Acessado em: 15 de agosto de 2012.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 7.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento : o dispositivo no cinema contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano Editora, c1999.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1969.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo (Doze questões sobre cultura e arte)*. In: *Seminários*, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 139-160.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo, n 9, p. 97-138, junho 2000.

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

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. V. 1361, SP: SENAC, 2005.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.