UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

KIM WILHEIM DORIA

O horror não está no horror
Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil

São Paulo
2016

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Doria, Kim Wilheim
O horror não está no horror: Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil / Kim Wilheim Doria. -- São Paulo: K. W. Doria, 2016.
1 v.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior
Bibliografia

1. Cinema brasileiro contemporâneo 2. Gêneros cinematográficos 3. Anos Lula 4. História da crítica 5. Arte e política I. Machado Júnior, Rubens Luis Ribeiro II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

KIM WILHEIM DORIA

O horror não está no horror

Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo programa de Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

São Paulo

2016

Nome: WILHEIM DORIA, Kim

Título: O horror não está no horror: Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Thais Bohn, com quem me aventuro.

Para Jorge Wilheim (in memorian) e os sons ao redor.

Para o impossível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que acreditam e que me inspiram esperança. Foi com eles que desenvolvi esta pesquisa.

Ao professor Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior, que de forma tão generosa acolheu e inspirou esta pesquisa, sem jamais deixar-me esquecer a função social da ciência e do conhecimento. A Ismail Xavier, Paulo Arantes, Tales Ab'Sáber, Laura Cánepa e Esther Hamburger pelo diálogo.

À minha esposa Thais, pelos ensinamentos, pelo diálogo e pelos sorrisos, pela experiência cinéfila compartilhada, pelo incansável apoio, pela paciência e pelo lar que seguimos construindo.

Aos meus pais Ana Maria e Og Roberto, que me apresentaram aos filmes e aos livros e que, junto de meus avós Jorge, Joanna e Nancy, me introduziram à paixão pela cidade e pelo outro. Ao meu irmão Icaro, pelo amor à fantasia. A Liliana, Cleantho, Pedro, Carlos Eduardo, Raphael, Sônia Helena e Carlos Alberto.

Aos companheiros do Grupo de Pesquisa História da Experimentação no Cinema e na Crítica: Francis Vogner dos Reis, Fabio Camarneiro, Fernando Rodrigues Frias, Geraldo Blay, Noemi Araújo, Dalila Camargo Martins, Graziela Kunsch, Maria Alzuguir Gutierrez, Bárbara Felice, Theo Costa Duarte e todos que lamento ter esquecido de registrar. Aos colegas Raul Arthuso, Marcela Chamlian, Guilherme Gil de Oliveira, Francine Barbosa, Marcelo Lee, Beatriz Borges e Marcelo Lima.

Aos críticos Inácio Araújo, Eduardo Valente, Cléber Eduardo, Tatiana Monassa, Filipe Furtado, Felipe Bragança, Leonardo Mecchi, Paulo Santos Lima, Luiz Carlos de Oliveira Júnior, Daniel Caetano.

Aos professores João Carlos Guedes da Fonseca, Ricardo Martins Valle, Gilberto Mariotti, Erminia Maricato, João Sette Whitaker Ferreira, Flávio Villaça, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz, Mateus Araújo Silva, Luciana Rodrigues, Maria Lucia Homem, Andre Piero Gatti, Reinaldo Cardenuto, Humberto Neiva, Mario Saladini e José Gozze.

A Maria Rita Kehl, Christian Dunker, Antonio Rago, Leda Paulani, Ruy Braga, Silvia Viana, André Singer, Marcio Pochmann, Guilherme Boulos, Alysson Mascaro, Leonardo Sakamoto, Edson Teles, Laura Capriglione, Gilberto Maringoni, Jean Wyllys, Djamila Ribeiro, Rosane Borges, Raquel Rolnik e Luiz Bernardo Pericás.

A Ivana Jinkings, pelos ensinamentos, e aos colegas da editora Boitempo, com quem aprendo diariamente o lugar das ideias: Allan Jones, Ana Yumi Kajiki, Ana Lotufo, Alicia Toffani, Artur Renzo, Bibiana Leme, Caio Moretto, Eduardo Marques, Elaine Ramos,

Eric Buasquevicz, Fernanda Fantinel, Francisco dos Santos, Giselle Porto, Isabella Marcatti, Ivam Oliveira, João Alexandre Peschanski, Johnson Tazoe, Leonardo Fabri, Livia Campos, Marlene Baptista, Maurício Barbosa, Nanda Coelho, Renato Soares, Thaís Barros, Thiago de Freitas, Tulio Candiotto e Thaisa Burani.

Aos amigos Tiago, Pedro, Thamise, Ana Luíza, Nicolas, Maria, Flávia, Caio, Felippe, Janaína, João Marcos, Sergio, Yasmin, Priscilla e Marcella.

RESUMO

DORIA, K.W. **O horror não está no horror**: Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil. 2016. 150 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho se propõe a interpretar o diálogo travado por obras do cinema brasileiro contemporâneo com o repertório do cinema de gênero. A partir de questões suscitadas pela análise fílmica de obras como *O invasor* (Beto Brant, 2002) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), procura-se refletir sobre o discurso totalizador operado formalmente no cinema contemporâneo de ficção, os valores canônicos de nossa tradição crítica e sua relação com os gêneros cinematográficos e sobre a dinâmica sociopolítica na história recente do país.

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo. Gêneros cinematográficos. Anos Lula. História da crítica. Arte e política.

ABSTRACT

DORIA, K.W. **Horror is not in horror**: Movie Genre, Lula Years and Class Struggle in Brazil. 2016. 150 p. Dissertation (Masters) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This work aims to interpret the dialogue made by works of contemporary Brazilian cinema with the repertoire of genre cinema. As from issues raised by film analysis of works such as *The Trespasser* (Beto Brant, 2002) and *Hard Labour* (Juliana Rojas and Marco Dutra, 2011), it seeks to reflect on the totalizing discourse formally operated in the contemporary fiction cinema, on the canonical values of our critical tradition and its relation to film genres and on the socio-political dynamics in Brazil's recent history.

Keywords: Contemporary Brazilian cinema. Film genres. Lula Years. History of criticism. Art and politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CINEMA DE GÊNERO E EXPRESSÃO SOCIAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO 10

UM MOMENTO POLICIAL 17

UM MOMENTO HORROR 19

MÉTODO CRÍTICO 21

PARTE I 23

CAPÍTULO 1 – FILME POLICIAL: EXPERIÊNCIA URBANA E IMAGENS DA VIOLÊNCIA 23

1.1 "É EU": O OUTRO BATE À PORTA. O TRABALHO DO ATOR 29

1.2. A AUTOCONSCIÊNCIA DA DISTÂNCIA: CINEASTAS E IMAGENS DO OUTRO (NARRAÇÃO) 37

CAPÍTULO 2 – *CORPO*: ESTRANHO FAMILIAR E ESQUECIMENTO 47

PARTE II 53

CAPÍTULO 3 – FILME DE HORROR: MEDO E ÓDIO NA TERRA DA CONCILIAÇÃO 53

3.1. TRÊS ENTREVISTAS DE EMPREGO 53

3.2 DRAMA, COMÉDIA, HORROR: A VOLUBILIDADE EM JOGO NO MERCADO DE TRABALHO 60

3.3 O HORROR DO COTIDIANO 67

3.4 "A CONFUSÃO É O BARULHO": SOBRE MUROS, GRADES E CÃES DE GUARDA 77

3.5. O ESQUECIMENTO COMO PRÁTICA SOCIAL 87

CAPÍTULO 4 - ANOS LULA E CINEMA 99

4.1 QUEM SÃO OS INVASORES? – DO RESSENTIMENTO E DA VINGANÇA 99

CONCLUSÃO 119

CINEMA DE GÊNERO E PENSAMENTO CRÍTICO NO BRASIL 119

A ARTE PRECISA DO CINEMA 130

BIBLIOGRAFIA 136

FILMES ANALISADOS 136

OUTRAS OBRAS ARTÍSTICAS 136

REFERÊNCIAS 137

CRÍTICAS..... 146

INTRODUÇÃO

CINEMA DE GÊNERO E EXPRESSÃO SOCIAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

A corrente impetuosa é chamada de violenta
Mas o leito de rio que a contém
Ninguém chama de violento.
Bertolt Brecht

É noite. Giba e sua esposa têm o coito interrompido pela pequena filha, que adentra o quarto do casal cabisbaixa e sonolenta: "eu tive um sonho ruim, tinha um monstro muito feio" (O INVASOR, 2001). Diz a mãe que agora o monstro já foi embora. As palavras de conforto do pai são reveladoras: "Papai vai matar esse monstro, cê vai ver". Corta para a esposa de Ivan, sócio de Giba, que chega em casa de uma festa. Cambaleante, entorpecida. Cada ruído é um estrondo, o tique-taque opressor de um relógio que nunca vemos. Passagem algo sonâmbula, delirante, expressionista. Ela deita, sem perceber o marido acordado, que nos encara com olhar esbugalhado. Voltamos a Giba, que tem o sono interrompido por um telefonema – seguem as opressivas badaladas do relógio – é Ivan, algo aconteceu. "Passa aqui, então", diz Giba, que desliga e sorri aliviado. O som do tempo é soterrado por uma batida *punk rock* e uma voz que grita – "bem-vindo... ao pesadelo da realidade" – e nos leva à cena do crime: um matagal onde Ivan e Giba estacionam o carro para encontrar os corpos de seu sócio e esposa, em um registro granulado da imagem, escuro, tarde da noite, apenas iluminado pelas sirenes de viaturas policiais que cercam o local. O mal-estar é total – "bem-vindo ao pesadelo da realidade, *playboy*!" – o pai da vítima chora nos braços de Giba, que encena desespero e inconsolável incredulidade. A câmera na mão, instável, acompanha os dois. Ivan recusa o cinismo do colega com desgosto. Sabemos que os dois são, secretamente, mandatários do crime, disfarçado de assalto.

A música segue, nos levando ao velório do casal. A câmera na mão passa perto de rostos desolados que choram, sons guturais enquanto vemos o conteúdo dos caixões abertos, a órfã que chora no ombro do avô, Ivan assiste de óculos escuros, parece inabalado. "Eu, você, a vadia, ninguém presta!" grita a canção repetidamente, passando a uma sequência na qual, assumida uma perspectiva subjetiva em primeira pessoa, câmera

na mão, adentramos a firma de engenharia dos três sócios em plena luz do dia, contaminados pelo clima de pesadelo que o clímax da música só faz reforçar. Os funcionários da empresa parecem ultrajados pela presença insinuante, algo surpresos e acossados. A música urra. Chegamos à sala de Ivan, que salta da cadeira ao nos ver chegar. Corta para dentro da sala, a música desaparece de súbito e uma nova figura aparece – é Anísio, o matador. Até este momento, não tínhamos visto seu corpo diante das câmeras, mas apenas atrás delas, como uma presença constantemente presente enquanto ameaça – estávamos com ele o tempo todo, mesmo sem perceber.

Nessa passagem em que, emblematicamente, a figura marginal do assassino de aluguel reivindica protagonismo – a um só tempo no plano narrativo (ele pretende seguir prestando serviços aos seus contratantes) e discursivo (sua corporificação imposta à forma fílmica, não planejada pelas convenções narrativas que regiam o filme até então) – está contido um movimento de invasão da forma fílmica pela matéria histórica, que irrompe a lógica do gênero com a qual *O invasor* (2001) parecia pretender dialogar e tensiona a forma pela qual o cinema brasileiro lidava com o tema da 'alteridade social' até então.

O argumento dessa interpretação foi elaborado pelo crítico Eduardo Valente, em texto sobre o filme publicado pela revista eletrônica *Contracampo* quando da estreia de *O invasor* no Festival de Brasília, em 2001 (VALENTE, 2002). A percepção de que o personagem do matador estaria destinado a ser deixado de lado em segundo plano – da narrativa, tanto quanto da sociedade na qual está inserido – mas que, sem que possamos compreendê-lo, age no sentido de reivindicar sua parte, tornando sua presença e visibilidade inescapáveis, foi reforçada ao crítico pela forma como o cineasta Beto Brant apresentou a obra no Festival:

> dava pra ver que ele [Brant] não fez o filme que a gente viu. Ou pelo menos não tinha a certeza de ter feito. Isso talvez seja o melhor do filme: ele saiu para fazer um *thriller* [...] Mas que, até por uma posição ética ou ideológica, ele fez um filme muito maior, que nem ele sabia que tinha feito. E a coisa foi crescendo de uma forma que o Beto foi absorvendo o discurso em torno do filme, mas quem estava lá no nascedouro sabe que não era assim. O filme é muito maior que a intenção com a qual ele foi feito [...] (Eduardo Valente in: VALENTE et al. 2003).

A invasão da trama de intrigas burguesas pelo matador que vem da periferia seria a um só tempo símbolo de uma mudança na dramaturgia cinematográfica brasileira – a forma como o cinema tem lidado com o 'Outro' da classe média que produz e consome

filmes – e na situação social nacional – qual o “lugar de cada um” na sociedade brasileira. Seguindo a crítica de Valente, Anísio

> quer mais. Ele passou tempo demais assistindo a filmes, novelas e comerciais na TV que vendiam para ele a realidade a qual ele não tinha direito. Pois hoje ele deseja ser aquilo que lhe foi vendido como o "ideal a ser atingido". Ele também acha que merece um pedaço da torta, e quem vai negá-lo? [...] Quando o personagem de Miklos "invade" e toma conta da narrativa do filme, o que está em questão não é sua "pequena invasão" da vida daqueles personagens. Mas sim a enorme invasão na dramaturgia do cinema brasileiro que ele representa. Ou seja: não podemos mais apenas urdir as mesmas estúpidas tramas baseadas em psicologismos que movem personagens mediocremente desenvolvidos. O Brasil não tem espaço para esta assepsia, ele quer ser ouvido, quer ser visto, e se não será dado este espaço para ele, ele o invade (VALENTE, 2002, s.p.).

Para além de um grande lance estético, o crítico atenta para uma intuição preciosa que o filme apresenta sobre a dinâmica social brasileira na virada do milênio:

> O mais fascinante índice da atualidade deste retrato é que a luta de classes nele encontra-se transmutada. Ou seja, não se trata mais de um confronto, o personagem de Miklos não quer derrubar a ordem burguesa para se instalar revolucionariamente no poder. Ele quer apenas passar a ser burguês também. O que se percebe nisso é que a propaganda materialista cria um novo ser, um novo excluído, que não odeia tanto aquele que o oprime por oprimi-lo, mas sim por impedi-lo de ser como ele. Se dada a chance, ele não busca "justiça social", e sim ascensão pessoal. Tornar-se um dos "escolhidos", forçando a porta.

Assim, a obra apresentaria uma intuição a um só tempo estética e política, voltando-se à sociedade brasileira com uma profunda honestidade ao reconhecer o *desconhecimento do outro de classe* e assumir a perspectiva paranoica e delirante da classe média – produtora e consumidora de filmes. O filme insere-se em uma tradição de obras na cinematografia brasileira que operam sob chave alegórica e sócio-histórica, mas, diferentemente de filmes que se lançavam à interpretação da estrutura social do país através de argumentos e leituras prévias ao processo de filmagem[1], parece-me central que o discurso sobre a estrutura social brasileira se apresente por meio do *movimento* pelo qual a mediação narrativa com as convenções do gênero cinematográfico (*thriller*, forma *universal*) são postas abaixo pela autoimposição das particularidades materiais de tonalidade *local*.

[1] Como, por exemplo, o conjunto de filmes analisados por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (BERNADET, [1985] 2003).

Trate-se de uma tentativa frustrada de contar uma história que não se pretendia nada mais que um drama policial, mas que acaba por provocar um discurso que revela as contradições do presente na medida em que se volta a um só tempo à subjetividade midiática de contratantes e contratado de um crime, bem como do próprio cineasta: todos formados por uma sensibilidade espetacular, agente promotora de uma racionalidade concorrencial. Acredito que isso se dá porque, durante a produção, o filme teria deixado a porta aberta – ou melhor, escancarada. Nesse gesto estaria contida uma postura estética que afinaria com o postulado de Bertolt Brecht segundo o qual de nada serviria tratar das coisas boas de sempre, mas sim das coisas novas e ruins.

***

É dia no mercadinho. Apenas uma cliente passeia ao fundo, coletando azeite. Em primeiro plano, à esquerda, um boneco de Papai Noel do tamanho de um adulto, acabamento kitsch, começa a dançar sozinho, acompanhado por uma música tosca. Passados alguns segundos, o movimento espontâneo do autômato natalino é explicado com o surgimento de Otávio, que se levanta, entrando no quadro por baixo. Ele está instalando a decoração natalina no mercado e o boneco parece responder a um sensor, não muito preciso, de movimentos. O dispositivo é ordinário, bonecos como este são bem conhecidos em decorações de centros comerciais ou mesmo residenciais quando chega o fim do ano no Brasil.

Entretanto, o enquadramento induz a possibilidade de uma leitura algo sobrenatural, uma vez que o homem responsável pela ativação do movimento inicia o plano propositalmente ocultado pelos limites do quadro. *Trabalhar cansa* (2011) joga o tempo todo com enquadramentos fixos e fechados que projetam o mundo em um misterioso e assombroso extracampo[2] – espaço por excelência do léxico de suspense das narrativas de horror – fazendo com que tudo e todos que não fazem parte do território privado e íntimo do núcleo familiar protagonista do filme sejam tratados como figuras indecifráveis e ameaçadoras.

[2] Grosso modo, "campo" é aquilo que está presente na imagem audiovisual, enquanto "extracampo", por sua vez, é a sua expansão, aquilo que se projeta para fora da tela, ao redor da imagem. Trata-se daquilo que se faz presente, mas que não se vê. Para um panorama introdutório desses e de outros termos constituintes da gramática cinematográfica, recomendo a leitura dos dois primeiros capítulos de *O discurso cinematográfico* (XAVIER, 2005, p. 17-40).

Otávio é um pai de família desempregado, substituído de surpresa por um profissional mais jovem e inexperiente. Após meses procurando emprego, acaba por ceder, humilhado, e resolve ajudar a esposa com o mercado de bairro que ela acaba de abrir. Otávio veste uma camisa polo listrada e calça jeans, casual. Enquanto manipula o Papai Noel, repara em um jovem de terno que circula pelo mercado carregando compras e tratando de negócios ao celular. Embora esteja de costas para nós, sentimos – com o personagem – um tom de inveja diante do rapaz, uma vez que a essa altura já acompanhamos Otávio por alguns processos seletivos constrangedores e o jovem parece não se dar conta da sorte que tem por estar trabalhando.

"Só um minutinho", diz o sujeito-empregado ao telefone e se dirige a Otávio: "por favor, onde é que tem cerveja gelada?". Com orgulho ferido, Otávio reage, buscando posicionar-se em pé de igualdade: "Eu não trabalho aqui não, amigo". O rapaz segue adiante, voltando-se ao telefone. Constrangido, Otávio complementa: "Mas tem uns freezers ali atrás".

Passamos para Helena, sua esposa, que conta caixas de panetone empilhadas com sua funcionária, Gilda. As duas vestem gorros natalinos. Estão faltando caixas e Gilda se mostra tensa, uma vez que a patroa não esconde sua desconfiança de todos os empregados do mercado. Atrás da pilha de produtos, uma máscara de plástico de Papai Noel, um tanto carnavalesca, pendurada na parede, observa as duas com olhos vazados. Helena sai do quadro e Gilda parece reagir, desconfortável, a algo desconcertante no ambiente. Suas expressões são enigmáticas para nós e ao longo do filme – acompanhando a perspectiva dos patrões – simplesmente não entenderemos qual é a dela. Ela caminha na direção da patroa, a câmera acompanha seus passos lentamente enquanto suas caretas se intensificam. Será uma resposta física aos caprichos da chefa? Um desgosto pela situação na qual se vê metida?

"Dona Helena", diz, chegando ao encontro da outra, que confere produtos, "nossa... tô sentindo um cheiro tão forte... a senhora não reparou?". Helena parece se aperceber do odor, as duas se voltam em silêncio para um corredor de onde uma cliente sai tapando o nariz. Corta. Helena e Gilda passam pelo Papai Noel, ativando sua dança e melodia natalina, sendo acompanhadas por um lento *travelling* em direção a algo que não vemos. Ao encontro de Otávio e do açougueiro do mercado, os quatro se movimentando em torno de algo no chão, fora do quadro, olhares atentos e intrigados. Enquadramento, movimento de câmera e de atores dão o tom grave de suspense à sequência.

Corta para o contracampo dos humanos: líquido preto, espesso, brota do piso da loja, como uma ferida que sangra petróleo. A música natalina segue, somando-se a

pequenos detalhes sonoros de encanamento, goteira, ruídos. A composição atribui aspecto sombrio e inóspito para o vazamento. “Que nojo...”, diz Gilda. Corta para primeiro plano de uma máscara de Papai Noel pendurada sobre frutas. Com boca e olhos vazados e atmosfera sonora apresentando ecos de esgoto, a imagem assume um recorte macabro que aproxima as ideias de mercado, Natal e horror.

Em *Trabalhar cansa*, o trivial e o ordinário são estranhados na medida em que os medos e angústias do núcleo familiar contaminam a narrativa com um tom sobrenatural. A família parece nada entender sobre o que acontece ao seu redor ou sobre as pessoas com as quais interagem, transformando, assim, instabilidades sociais, próprias da sociedade mercantil na qual estão inseridos, no que parece ser uma maldição. É pela mediação com o gênero do horror, portanto, que o filme parece representar não apenas um medo de classe, mas a maneira como a sociedade brasileira tem lidado com aquilo que desconhece e, sobretudo, com o que prefere não vir a conhecer. Gesto através do qual o ‘outro de classe’ é mantido na condição de corpo *presente e invisível* – são recorrentes os enquadramentos nos quais vemos apenas uma personagem da ação, sem visualizar seus interlocutores –, feito desconhecido. Enquanto “invisibilizadas”, as ações do outro só podem ser vistas como assombração.

De formas distintas, *O invasor* e *Trabalhar cansa* parecem lidar com os temas do desconhecimento e do medo que a classe média brasileira tem de sua alteridade social, por meio de *mediações* com convenções de gêneros cinematográficos industriais nas quais a matéria histórica brasileira irrompe a forma universal. Levando-se em conta que os filmes foram realizados em um período histórico de reposicionamento do Brasil no cenário do capitalismo global, tratar do recorte local pode lançar luz sobre processos universais e tendências do presente – sem jamais esquecer das limitações que se impõem à análise de obras contemporâneas ao trabalho de pesquisa.

No que pese a consideração de que o cinema brasileiro jamais consolidou-se enquanto sistema industrial de produção, circulação e exibição, o cinema de gênero não encontrou por aqui condições de consolidação, tais como a produção seriada e um público massificado. Tratarei, portanto, de mediações com convenções de gênero estrangeiros, sob a perspectiva de Paulo Emilio Salles Gomes segundo a qual “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (GOMES, 1996, p. 93). O que interessa aqui não é observar as obras como filmes de gênero (o que seria impreciso), mas sim atentar ao *gesto* dos cineastas de procura pela forma dos gêneros cinematográficos em filmes preocupados em representar a dinâmica de nossa sociedade, ou, mais especificamente, a estrutura do gênero enquanto estratégia possível de mapeamento dos reposicionamentos da luta de classes entre nós.

De certa forma representam a continuidade de um movimento na cinematografia paulista dos anos 1980 que procurou, por uma via cinéfila e pela 'profissionalização' da produção cinematográfica, tratar de temas nacionais dialogando com gêneros industriais (sobretudo o *noir*) em um registro pós-moderno[3]. Contudo, de lá para cá passamos pela década de 1990, que pareceu consumar o pacto da insignificância na cinematografia, atribuindo ao cinema brasileiro um lugar conciliado, 'morto vivo'. Trata-se também de período no qual o espírito crítico aparentemente foi posto a dormir, em plena década neoliberal de pensamento único.

A partir da virada do milênio, começou a se esboçar em nossa cinematografia um conjunto de filmes voltados à problematização de si mesmos. O cinema inicia uma possível recuperação como experiência de maior tensão com a vida da cultura nacional, agora abertamente em crise: a estreia de *O invasor* é parte desse processo, que ocorre ao longo de um período histórico marcado pelo prisma do pragmatismo e da *conciliação como força política despolitizante*[4].

Embora me pareçam filmes excepcionais, acredito que *O invasor* e *Trabalhar cansa* estariam inseridos em tendências de nosso audiovisual recente, aqui intuitivamente organizados em dois momentos de diálogos com gêneros cinematográficos: o policial (na virada 1990/2000) e o horror (na virada 2000/2010). A diferença entre a produção contemporânea e o cinema paulista dos 1980 estaria no fato de que, enquanto naquele cinema de gênero havia algo de moderno cuja incorporação fracassou, na produção atual

---

[3] Para uma análise de conjunto representativo de filmes "medianos" do jovem cinema paulista dos 1980, ver *A imagem fria* (AB'SÁBER, 2003). Para o crítico Tales Ab'Sáber, trata-se do "último dos momentos significativos do cinema brasileiro antes do fim", que "tomou o rumo dos desejos abstratos de um mercado que nunca existiu" (p. 14). Mostrou a afirmação de uma renovação, vitalidade e competência técnica, permeada pela ilusão de inserção no mundo do cinema comercial, como se bastasse ao cineasta brasileira realizar um filme de gangster para mobilizar o grande público consumidor de filmes de gangster de Hollywood. Os filmes representaram uma integração não mais confrontante com o fluxo da cultura, diferindo-se da tradição do cinema moderno brasileiro de embate com as formas do cinema norte-americano. As ilusões deste projeto de conciliação entre cinema e cultura despencaram sob o peso da conjuntura quando da reafirmação da descontinuidade de nosso cinema sob o signo do subdesenvolvimento, segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1996), com a 'morte' do cinema brasileiro no início da década de 1990.

[4] Argumentos de Tales Ab'Sáber em *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica* (2011).

a equação se inverte: *é o moderno que incorpora o gênero*. Passemos a uma breve contextualização.

UM MOMENTO POLICIAL

A década de 1990, marcada pelo domínio da vida social pela lógica neoliberal da mercadoria – da esfera pública à cultura – e por desajustes econômicos que renderam altos índices de desemprego e intensificação de desigualdades, viu aflorar no Brasil um individualismo altamente competitivo e desagregador propício ao acirramento da violência urbana, que tem no combate ao tráfico de drogas pretexto para a manutenção de um estado de exceção marcado pelo confronto desigual entre forças policiais e população[5].

Esse conflito foi investigado pelo documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund (1999), que causou grande repercussão quando de seu lançamento. O filme mapeia a guerra às drogas à brasileira, com traços de guerra civil, acompanhando o cotidiano de policiais, jovens envolvidos com o tráfico de drogas e moradores de favelas cariocas, buscando infiltrar o espectador de classe média – a personagem que ficou de fora do discurso sociológico armado pela obra – em um universo social que lhe é estranho, desconhecido, embora espacialmente próximo.

O fato de *Notícias de uma guerra particular* ter sido encomendado por um canal de televisão não parece trivial, posto que o filme se apresenta como o outro lado da moeda dos noticiários policiais de televisão que se popularizaram na década de 1990 no país, como *Aqui agora* (SBT, 1991-1997), *Cidade alerta* (Rede Record, 1995-2005) e *Brasil urgente* (Rede Bandeirantes, 1997-). De maneiras distintas, mas quiçá para um público socialmente próximo, documentários e noticiários policiais buscaram dar nome e explicar um mal-estar crescente na sociedade brasileira pós-regime militar: o medo do outro e, como efeito, embora não menos como causa, uma escalada da violência urbana.

Em um momento histórico tão adverso à imaginação utópica, tematizar o conflito significava reproduzi-lo – seja enquanto sintoma social, seja enquanto mercadoria cultural –, mas nunca o confrontar em suas bases estruturais. Não parece casual que a obra de Salles e Lund tenha dado início a uma série de filmes de relevante repercussão

[5] Para uma discussão sobre a guerra às drogas no contexto brasileiro e a genealogia da violência policial entre nós, ver KUCINSKI et al. (2015). No que diz respeito às particularidades da subjetividade neoliberal entre nós, ver DUNKER (2015a).

cultural e sucesso de público voltados à investigação dos conflitos sociais urbanos no Brasil contemporâneo, via de regra orbitando as convenções dos filmes de gênero policial, realizados na virada do século.

Além de *O invasor*, destaco também obras como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (Brasil, 2002) e posteriormente *Tropa de elite*, de José Padilha (2007). Entre tantas outras obras que de alguma forma dialogaram com os temas do filme policial, como: *Bellini e a esfinge*, de Roberto Santucci (2001); *Ônibus 174*, de José Padilha (2002); *Carandiru*, de Héctor Babenco (2003); o documentário *noir 33*, de Kiko Goifman (2003)*; O homem do ano*, de José Henrique Fonseca (2003); *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat (2004); continuações e derivados dos filmes da virada, como *Cidade dos homens*, de Paulo Morelli (2007), filme derivado da série de TV inspirada em *Cidade de Deus*; *Bellini e o demônio*, de Marcelo Galvão (2008); *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro*, de José Padilha (2010) e os mais recentes, em muito devedores ao sucesso dos filmes acima destacados, como *Segurança nacional*, de Viviane Victorette (2010); *Assalto ao Banco Central*, de Marcos Paulo (2011), *2 coelhos*, de Afonso Poyart (2011); *Alemão*, de José Eduardo Belmonte (2014), *Operações especiais*, de Tomás Portella (2015); e a paródia *Copa de elite*, de Vitor Brandt (2014).

Algo parecido se deu na literatura brasileira desde os anos 1980, com a proliferação de autores como Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Marçal Aquino – esse, colaborador de Beto Brant no cinema, além de autor do roteiro e do romance que inspirou *O invasor* –, que vinham articulando o gênero narrativo com a periferia urbana que se desenvolvera durante o regime militar. Assim, o momento cultural parece reforçar a hipótese de que o desenvolvimento urbano desigual cultivou uma sociabilidade paranoica e individualista particularmente identificada com a vida entre muros, tão curiosa pelo "Outro" – contanto que mantido como um objeto estranho e distante.

Importante levar em conta a história na qual esses filmes estão inseridos. A violência urbana é um motivo forte no cinema brasileiro, presente desde seus primeiros anos. Entre 1908 e 1911, primeiro momento de maior vitalidade do cinema realizado no Brasil e do início da produção de filmes ficcionais, alguns dos maiores sucessos de público eram reconstituições de crimes reais. No período entre guerras, a grande popularidade dos filmes de *mysterio* e de folhetim-cinema estrangeiros inspirou uma série de produções locais que deram o tom do sensacionalismo popular nacional. Após a Segunda Guerra Mundial, o repertório do policial foi tratado de maneira privilegiada pelo moderno cinema brasileiro – destaco filmes como *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileli e Paulo Wanderley (1952), *O assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias (1962), *O bandido da*

luz vermelha, de Rogério Sganzerla (1968), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de Héctor Babenco (1976), *Eu matei Lúcio Flávio*, de Antônio Calmon (1979), *Pixote, a lei do mais fraco*, de Héctor Babenco (1981), *Cidade oculta*, de Chico Botelho (1986), *A dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado (1987), *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles (1996), *Quem matou Pixote?*, de José Joffily (1996) e *Os matadores*, longa de estreia de Beto Brant (1997)[6].

UM MOMENTO HORROR

2007 foi o ano do fenômeno síntese do cinema policial como forma de representação da sociedade brasileira: *Tropa de elite*. Em um grau muito menor de repercussão, também foi o ano de estreia do incômodo *Corpo*, de Rossana Foglia, Rubens Rewald, uma espécie de *thriller* moribundo que de certa forma realiza uma transição entre o que identificamos aqui como um momento do policial e um momento do terror. O protagonista, médico legista desencantado, lança-se em uma investigação detetivesca sobre os crimes do passado que persistem no presente, com uma abordagem fantástica meio macabra de tonalidades horroríficas sobre a ditadura civil-militar – sobretudo sobre a persistência de sua não elaboração em nossa experiência democrática.

Tendo *Tropa de elite* como ponto de fuga, o cineasta Dennison Ramalho[7] "cometeu" (conforme créditos da própria obra) o filme que possivelmente melhor sintetiza as possibilidades do horror para a representação em nova chave das mazelas sociais brasileiras, em constante reposição desde 1500. O curta-metragem *Ninjas* (2010) é um manifesto cinematográfico na medida em que, sem meios tons, abraça por completo o gênero do horror em sua vertente *gore* para contar a história de um jovem policial militar assombrado por espíritos que buscam vingar o assassinato de uma criança na favela, executado por engano pelo oficial. A violência policial é tratada em um desconcertante registro do grotesco, com imagens fortes que aproximam o espectador do 'pesadelo da realidade' de uma forma que dificilmente o cinema brasileiro de aspirações críticas logrou em sua história.

---

[6] Rafael de Luna Freire realizou importante pesquisa sobre a história do filme policial no Brasil, com ênfase para o período de 1915 a 1951 em sua tese de doutorado (2011).

[7] Ramalho havia estreado em 2003 com o curta-metragem *Amor só de mãe* e foi um dos responsáveis pelo retorno de José Mojica Marins ao mítico personagem Zé do Caixão, no longa *Encarnação do demônio* (2008), dirigido por Marins com roteiro co-escrito por Ramalho.

Quando falamos de cinema de horror no país, a referência inescapável é o cinema de José Mojica Marins. Seu retorno ao cinema, após duas décadas sem realizar longa metragens, embora sem êxito nas bilheterias, certamente contribuiu para uma recuperação do horror no cinema brasileiro – em muito diversificado no contexto da democratização da produção audiovisual nacional.

Após um período de retomada da produção cinematográfica marcado por preocupações com sua autolegitimação, que por certo recusava gêneros 'menos sérios' como o horror, as políticas de incentivo dos anos 2000 e o desenvolvimento técnico do digital acabaram por criar um contexto favorável à pluralização temática do audiovisual nacional.

Entre a estreia de *Os inquilinos*, de Sérgio Bianchi (2009), e *O som ao redor*, de Kléber Mendonça Filho (2013), vemos se consolidar em nossa cinematografia uma (tímida) tendência de opção formal pela via dramática de tom realista em mediação com elementos do gênero do terror como recurso para elaborar "mazelas atávicas e nunca resolvidas da sociedade brasileira" (CÁNEPA, 2013a), com ênfase no cotidiano das relações da classe média nacional. Da escravidão de indígenas e negros à ditadura civil-militar, passando pela reiterada exploração do 'Outro', os horrores recalcados e tornados invisíveis pela nossa cultura emergem em um senso generalizado de que algo terrível pode acontecer a qualquer momento.

Talvez o filme que torne mais evidente o horror do cotidiano seja *Trabalhar cansa*, obra de menor repercussão crítica e de público, mas de grande interesse para pensarmos a sociedade por meio do diálogo com o gênero. O que a obra de Juliana Rojas e Marco Dutra parece indicar ao introduzir o horror sobrenatural na equação de um materialismo dialético brechtiano é a insuficiência deste modelo para tratar da dinâmica da luta de classes no Brasil. A razão e as dinâmicas socioeconômicas – em uma grossa simplificação – não dariam conta de nossa realidade, cuja interpretação, talvez por vícios de classe daqueles que nos últimos séculos têm se dedicado a tal ofício, seja pela produção estética, seja pela teórica, dependeria da *incorporação do horror enquanto arma da crítica*. O horror da violência que parece jamais nos deixar, oscilando em uma dialética do visível e do invisível, da assombração e do esquecimento, cuja dificuldade de superação assume a forma de um pesadelo, se não de uma maldição.

Na tradição do cinema brasileiro moderno, temos o horror no transe de Glauber Rocha, mas sobretudo na aporia em agonia do Cinema Marginal. De acordo com Carlos Primati (2014), as primeiras contribuições relevantes ao horror nacional após o surgimento do mito Zé do Caixão viriam justamente do *Udigrudi* do Cinema Marginal e

posteriormente do *terrir*, mescla de chanchada tropicalista temperada com erotismo e monstros clássicos, de Ivan Cardoso, desconstruindo as regras do gênero para refletir politicamente sobre o que é, afinal, o horror.

Se, conforme Marx, os filósofos não devem se limitar a interpretar o mundo, mas dedicar-se à sua transformação, a nossa realidade parece demandar a *experiência do horror* no processo da interpretação como ferramenta de engajamento *ético*.

MÉTODO CRÍTICO

A intuição e a metodologia crítica de Eduardo Valente no texto sobre *O invasor* rendeu-lhe elogios de Jean-Claude Bernardet (2002), em breve comentário publicado pela mesma revista pouco depois. Para Bernardet, a interpretação de Valente mostra como "a reflexão sobre a sociedade brasileira não se dá apenas no "conteúdo", mas é trabalhada pela própria estrutura dramática do filme, isto é, de forma mais profunda, significativa e complexa que o nível do conteúdo e do enredo". Conclui Bernardet que compreender "o relacionamento da obra com a sociedade no nível da sua estrutura dramática e narrativa é o que há mais rico nos trabalhos de análise literária e propostas teóricas de Antônio Cândido e Roberto Schwarz. [...] Uma orientação da crítica cinematográfica neste sentido me parece estimulante".

É a esta tradição que buscarei me reportar na presente dissertação, buscando dar continuidade à análise de *O invasor* proposta em 2001 face às questões levantadas na análise da constelação de filmes aqui mobilizados. Além de Candido e Schwarz, outras referências da tradição da crítica artística dialética brasileira serão evocadas, tais como os trabalhos de Paulo Emilio Salles Gomes, Ismail Xavier e do próprio Jean-Claude Bernardet. No que diz respeito aos procedimentos de análise fílmica, devo tudo aos ensinamentos de meu orientador, Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

Em um primeiro momento, no capítulo 1, buscarei analisar *O invasor* em contraposição com outros dois filmes significativos do *momento policial*: *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. Em seguida, tecerei em um breve capítulo 2 alguns comentários sobre a aproximação de horror e policial a partir de *Corpo*, para lançar-me no capítulo 3 sobre a análise de *Trabalhar cansa*, contraposto por *Os inquilinos* e *O som ao redor*, obras significativas do *momento horror* que se desenha. Interpretarei no capítulo 4 *O invasor* e *Trabalhar cansa*, tendo como ponto de fuga *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert (2015), a fim de investigar as posturas assumidas, na contemporaneidade, pela classe

média (de cineastas, espectadores e personagens) diante do enigma encerrado na figura de sua alteridade social. Por fim, buscarei promover na conclusão uma breve discussão sobre as relações possíveis entre cinema de gênero e pensamento crítico, partindo de comentários sobre o curta-metragem *Ninjas* e sobre a fortuna crítica acerca dos filmes analisados ao longo da pesquisa.

Da mesma forma que o policial em nossa cultura parece se relacionar com um contexto de insegurança e violência urbanas, a hipótese a ser explorada é de que o recurso ao horror pode ter algo a ver com uma reação do conservadorismo brasileiro ao processo civilizatório acelerado pelo reformismo fraco que marcou o período que separa a estreia de *O invasor* e *Trabalhar cansa*. Foi durante esse intervalo de dez anos que o ex-metalúrgico e líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva chegou à presidência, completou dois mandatos e elegeu sua sucessora, pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Enquanto a presente dissertação é escrita, o modelo político baseado na conciliação como neutralização de conflitos parece esgotar-se enquanto vemos irrupções grotescas e violentas do fascismo conservador brasileiro tomarem as ruas de todo o país em um processo que faz o horror parecer algo mais real do que a ficção.

Durante os embates políticos travados nas ruas do país ao longo do processo de impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff, iniciados após sua reeleição em 2014 e intensificados entre o fim de 2015 e o início de 2016, fomos confrontados por irrupções sinistras do violento autoritarismo antipopular brasileiro, "anticomunista do nada", nas palavras de Tales Ab'Sáber (2015), manifestação social completamente imune à racionalidade. Aqueles comprometidos com a ideia de democracia viram-se numa posição angustiante, munidos de todos os argumentos lúcidos e legais possíveis para justificar sua posição, mas tomados por uma sensação de impotência: o que parece indicar os rumos do golpe midiático-parlamentar em curso, consolidado com a ascensão do governo ilegítimo que teve início em maio de 2016, é que não há interesse do autoritarismo brasileiro por qualquer tipo de argumentação que se faça contrária aos interesses daqueles que por mais de quinhentos anos têm se entendido como os donos do poder no condomínio brasileiro[8]. Em outras palavras, a razão evidentemente não dá as cartas enquanto o invasor é expulso do condomínio do poder, no qual parece jamais ter sido realmente aceito.

[8] Utilizo aqui a feliz metáfora do condomínio elaborada por Chirstian Dunker em *Mal-estar, sofrimento e sintoma* (2015a).

PARTE I

CAPÍTULO 1 – FILME POLICIAL: EXPERIÊNCIA URBANA E IMAGENS DA VIOLÊNCIA

Eu vou dizer
Porque o mundo é assim
Poderia ser melhor
Mas ele é tão ruim
Tempos difíceis
Está difícil viver
Procuramos um motivo, vivo
Mas ninguém sabe dizer
Milhões de pessoas, boas, morrem de fome
E o culpado, condenado,
É o próprio homem.
Racionais MC's

O branco toma a tela de *O invasor* (2001) após trinta e oito minutos (um pouco mais de um terço de duração) do filme, marcado até então por ambientes sujos e escuros, clima tenso e imagens granuladas. Estamos diante do exterior de uma construção, fria, rígida e meticulosamente planejada, marcada por linhas retas. Chão de granizo, portão para veículos, uma porta enquadrada por um recuo da parede, tudo compõe um enorme muro branco de aparência bidimensional, hegemônico e sem vida. Um pequeno canteiro de grama verde, no canto inferior direito, é insuficiente para confrontar a racionalidade e imobilidade da construção. A grama é regrada, aparada de maneira homogênea. Um triunfo humano sobre a natureza, embora não pareça haver o que comemorar.

Uma figura invade o quadro pela esquerda, a passos largos e sem pressa. Vemos de corpo inteiro um homem de estatura mediana, magro, vestido com roupas largas: calça cinza repleta de bolsos, tênis esportivo, camiseta azul com mangas curtas brancas, carregando nos braços um filhote de cachorro de pelagem preta, como seu cabelo, e branca na barriga. Ele investiga o entorno até encontrar a campainha, que toca,

anunciando sua chegada. Enquanto espera, observa o ambiente ao seu redor como um território estrangeiro.

Corta. Do alto de uma escada vemos o homem adentrar uma casa igualmente marcada pelo branco, de formas retas e frias, mármore e concreto. Diante da porta, um tapete de pele de leopardo, feito um troféu de caça, repete o toque de vida a conta gotas que vimos no canteiro de grama, igualmente submetido à força e racionalidade humanas. Uma nova figura humana é introduzida – uma mulher negra, vestindo um uniforme azul acinzentado e sapatilhas brancas, abre a porta para que o homem entre sem olhar para ela e suba as escadas em nossa direção, sem olhar para trás. A mulher fecha a porta e começa a subir a escada, mas fica para trás, pois acompanhamos o homem que adentra a casa e nos conduz com um olhar curioso até a sala, onde surge uma jovem garota.

A jovem está à vontade, vestindo blusa preta e saia em vários tons de roxo, e se movimenta com confiança e liberdade pela casa, exibindo tatuagens, gargantilha, adereços hippongas, cabelo rastafári. Descontraída, seu gestual denota um poder involuntário sobre o entorno, sobre aqueles ao seu redor. Pergunta que cachorro é esse. É um presente para ela, o homem responde. Ela acaricia o filhote de maneira infantil e alegre, faz o mesmo de forma descontraída com o cabelo do homem e o cumprimenta com um beijo na bochecha. Mais do que cortejar, ele parece se sujeitar à realeza da jovem, que toma o animal e vai buscar água para o filhote, deixando o quadro à vontade para o homem, que a acompanha com olhar fulminante e sorriso cordial. Assim que ela deixa o seu campo de visão, o sorriso se desfaz e ele passa a circular pela sala, curioso, investigando o espaço.

A sala mantém o padrão arquitetônico de supremacia do branco e de ângulos retos, quebrada por móveis monótonos – um sofá preto, mesinhas escuras, um quadro de pintura abstrata toma a parede. Ele nunca esteve ali antes, nem em lugar parecido. Tudo é novo e estranho. Toma um objeto em suas mãos, com o qual parece ter algum tipo de familiaridade: uma faca entalhada com figuras tribais, estrangeira, que ele desembainha e inspeciona, para depois devolver ao seu lugar. Circula, conduzido por um olhar ameaçador, misterioso e desconcertante. Até encontrar alguns retratos familiares dispostos sobre uma mesa. Reconhece a jovem em diferentes fases de sua vida e a fotografia de um casal.

A essa altura, sabemos que são os pais da garota, recentemente assassinados por ele. O homem é um prestador de serviços contratado pelos sócios do pai para matá-lo, a fim de destravar negociações ilícitas de sua construtora com as quais o defunto não compactuava. Matador e órfã se conheceram no quintal da construtora, onde ele a seduziu

acariciando um cão de guarda que havia acabado de conhecer, no dia em que iniciara sua campanha para tomar para si aquilo que lhe fora sempre negado: *tornar-se sujeito que manda*, deixando para trás a vida de quem é mandado. A jovem não sabe de nada e não quer saber de nada – recusa o convite que lhe é feito para que assuma a gestão da empresa, embora tenha herdado a maioria das ações, sem querer saber de responsabilidades. Só quer curtir.

A inspeção do ambiente é interrompida por um chamado da jovem, que convoca o súdito a acompanhá-la numa mesa à beira da piscina, na área externa da casa. Ele atende o chamado e caminha para fora em passos largos, em um ritmo próprio, sem pressa, gestual confiante e estranho, porque socialmente deslocado. A luminosidade é alta, o branco é estourado, mas estamos em um novo terreno: um mato verde amarelado cerca a piscina, a mesa é coberta por uma toalha com motivos budistas, os bancos são de madeira escura. Ela oferece um cigarro a ele, que pede licença para fumar um baseado. Ela o autoriza, afirmando que não tem ninguém na casa além da empregada doméstica, que não sabe o que é aquilo. Apesar de herdeira, a garota age como órfã: o trono está vazio. O homem diz:

- "Sempre sonhei com palácio, mas achei que era tudo conversinha. Mas nessa casa... dá pra viver numa boa. Porra. Viver mesmo. Viver a vida."

Ele oferece um trago de seu baseado. Corta. Os dois vão para a beira da piscina e compartilham o cigarro de maconha. Agora que o palácio é dela, a jovem diz que está pensando em pintar de azul as paredes brancas. (Cabe perguntar-nos: o azul do uniforme da empregada ou o azul da camiseta do matador?) Ele elogia o fato de que ela é uma menina que tem escolha e saúda o azul, azul royal, azul dos céus, azul do mar – e iniciam uma conversa sobre forças do bem e do mal, sobre energias positivas e negativas, sobre mitologia grega, tudo meio sem pé nem cabeça; o pensamento se faz livre em torno da experiência lisérgica. Ela interrompe a conversa e vai colocar uma música para tocar, mas muda de ideia a caminho da sala.

- "Vamo sair?" ela diz.
- "Bora."

Entra uma batida de hip hop. Corta. Carro. Ela está no banco do passageiro, ele ao volante. "Na Zonal Sul, cotidiano difícil", ouvimos a letra da música. É pra lá que vamos. Muda registro. Movimento. Da janela do carro, uma sequência de imagens de São Paulo parte do espaço social do 'bairro nobre' da menina e segue para a 'periferia marginal'.

Cortes ritmados pela música, lembrando a linguagem de videoclipe, planos ora mais longos, ora mais curtos. De meio a quatro segundos. Ao chegar na periferia, a câmera assume perspectiva documental marcada por exterioridade do olhar observador sobre terreno estrangeiro. Curiosidade. Casas de diferentes tamanhos e acabamentos. Garagens com carros antigos. Grades. Ruas asfaltadas, ruas de terra. Postes, fios elétricos. Muros pichados, muros pintados, muros rachados, mato invadindo. Desenhos de carros, de personagens de desenhos animados, bandeira do Brasil, mascote da Copa, propagandas eleitorais desbotadas. Um galpão desativado. Viela. Um córrego. Lixão. Campo de futebol. Azul, marrom, verde, vermelho, amarelo. Bicicletas. Oficinas mecânicas. Uma senhora sentada, grita. Um rapaz passeia com uma iguana no ombro. Um motoboy conversa. Crianças jogam bola. Algumas mulheres caminham, uma delas leva um bebê no colo. Formas variam. Casas feitas de concreto, tijolo, metal, madeira. No horizonte, a favela toma o morro. Não poderíamos estar em ambiente mais diverso daquele de cor branca, padronizado, sem texturas, com ângulos retos, frio e sem vida de onde partimos[9].

A montagem elabora uma continuidade entre os polos *cidade dos ricos*/*cidade dos pobres* que evidencia uma relação incestuosa entre as classes sociais, elaborando uma dinâmica de interconexão complexa entre centro e periferia como forma elementar da cidade e do capitalismo contemporâneos[10].

Se esta relação já estava sugerida desde a primeira cena, em que personagens de classe média vão à periferia para a contratação de serviços que só se encomendam por ali, mas que se executam na cidade dos ricos, o passeio 'antropológico' reforça uma identificação de objetivos entre sujeitos que habitam os dois extremos, ainda que as formas de sociabilidade e de uso do espaço sejam particularmente distintos. É em torno desta dinâmica que *O invasor* se estrutura.

A excursão à periferia "interrompe o fluxo narrativo (tempo) e dá ênfase à exploração do espaço", sublinhando a "dimensão territorial do filme, voltado para pensar

---

[9] Certo pensamento urbanista tem se voltado à discussão crítica sobre a dualidade cidade formal/cidade informal, tradicionalmente mobilizada de maneira valorativa com a finalidade de tratar o espaço urbano da favela como território a ser urbanizado de acordo com os preceitos "modernos", "civilizados" e "planejados" da "cidade formal". Trata-se, na leitura de Tom Angotti (2015), de um *orientalismo urbano*, referindo-se ao conceito de orientalismo em Edward W. Said.

[10] "Neste momento, graças aos saltos da montagem, a favela parece uma continuação natural do centro rico. A quebra da fronteira geográfica produzida pelo corte brusco revela, assim, a situação de comunhão estética em que se encontram as classes sociais do Brasil, embora, evidentemente, permaneçam economicamente apartadas" (NAGIB, 2006, p. 173).

o problema contemporâneo a partir do espaço como projeção de um sistema político e moral em crise" (XAVIER, 2006, p. 21). O que separa essas cidades? Do que são feitas as fronteiras sociais que separam as diversas formas de uso do espaço urbano? Quais as bases culturais e simbólicas da segregação? O filme parece realizar um experimento sociológico em torno de um pesadelo paulista típico de classe média – o que acontece no dia em que pessoas pobres quiserem mais? – que antecipa o horror que essa classe viria a viver, depois de uma década, quando passaria a compartilhar seus espaços de consumo com aqueles que viam como estruturalmente desprivilegiados.

Em "Imagens em conflito", João Moreira Salles (2005), cineasta, produtor e crítico, afirma existir "uma tradição brasileira, trágica, de silêncio visual sobre a violência" (p. 85) no que diz respeito tanto à produção quanto à reflexão. Em artigo presente na mesma coletânea, Esther Hamburger (2005), antropóloga, remete ao debate "sobre como representar a violência e a pobreza no Brasil sem reproduzi-las" (p. 208) como fundamental para se compreender as disputas em jogo na produção contemporânea.

Talvez a melhor equação desse debate seja *Cineastas e imagens do povo*, livro de Jean-Claude Bernardet ([1985] 2003) que representou importante contribuição à tematização da complexa relação entre os cineastas de classe média e seu Outro de classe. A partir da análise de documentários produzidos durante o período da ditadura civil-militar, Bernardet constatou que a alteridade social era feita objeto do discurso dos cineastas – sujeitos enunciadores – justamente em suas tentativas de "dar voz ao povo". O estudo desdobra investigações do crítico acerca das particularidades sociais da classe artística brasileira iniciadas em *Brasil em tempo de cinema* (BERNADET, [1967] 2007), ressaltando a maior proximidade da intelectualidade com a burguesia do que com as classes populares que almejava representar.

A distância social entre o cineasta de classe média e a figura do pobre parece se recolocar com força na produção do presente, "sensível à permanência da assimetria de poder a separar o homem com a câmera de seu interlocutor-personagem" (XAVIER, 2012, p. 10). Nesse sentido, é notável a forma como *O invasor* evidencia as tensões decorrentes dessa relação justamente ao configurar sua narrativa do ponto de vista de personagens de classe média, identificadas com os cineastas e com seu público, em contato com o Outro, sem fazer uso de personagens mediadoras. Essas são comuns a um cinema produzido na mesma época, que estruturam suas narrativas em torno de personagens pobres com 'caráter de classe média' como forma de amenizar a tensão social, mobilizando um senso geral de conciliação próprio a um pragmatismo que fez época na vida política nacional.

Beto Brant assume postura de consciente exterioridade ao representar em *O invasor* os espaços e figuras sociais que lhe são estrangeiros, aqueles de 'cotidiano difícil'. A exterioridade é ressaltada pela trilha sonora, em que rap e hip hop assumem a forma de comentário épico, ao mesmo tempo em que marcam a presença dos 'outros' enquanto uma espécie de som ao redor.

Temos em *O invasor*, e em uma série de filmes realizados na mesma época (como vimos na Introdução), uma configuração social sintomática do longo processo de redemocratização do país, marcada por um senso distópico próprio às decepções criadas pelo pacto social celebrado no processo de abertura política (EDUARDO, 2007). O filme de Brant é uma obra atípica na constelação da filmografia brasileira da virada dos anos 1990 para os 2000, seja por tematizar os conflitos sociais do presente e nossa forma de percebê-los (em um momento em que poucos se voltavam a esta tarefa no campo da ficção)[11], seja por fazê-lo *intuitivamente*, tratando alegoricamente da situação nacional sem tomar a investigação sociológica como ponto de partida.

O filme parte do desejo da ficção de contar uma história orientada por convenções do cinema de gênero policial (também poderíamos chamá-lo de *thriller*), mas não consegue se resolver dramaturgicamente sem dar espaço à vivência que cerca a tela: a densidade dramatúrgica das personagens está baseada nas experiências sociais e urbanas em torno das quais o filme foi realizado. Conforme crítica de Eduardo Valente referida na Introdução, publicada na revista *contracampo* quando da estreia do filme no Festival de Brasília,

> O mundo exterior invade a trama pretensamente "policial" assim como o faz o personagem de Paulo Miklos, pois o verdadeiro "invasor" do filme é o Brasil. Brasil que cisma em surgir nos cantos de cada plano, que cisma em pressionar e assombrar os personagens, que queriam apenas ser isso, personagens (2002, s.p.).

Curiosamente, a fragilidade de adequação da matéria histórica à forma do gênero importado talvez represente ao mesmo tempo a força da obra, na medida em que, ao impor a cor local, realiza por vias tortas a excelência que se buscou emular. Pois, ainda de acordo com o crítico,

> Sempre foi esta a grandeza maior do cinema americano: nos seus bons e maus filmes, nos mais comerciais aos mais reflexivos, sempre deixava

[11] Como exceções que confirmam a regra, indicaria os filmes de Tata Amaral (*Um céu de estrelas*, 1997), Ugo Giorgetti (*O príncipe*, 2002), Sérgio Bianchi (*Cronicamente inviável*, 2000) e Ruy Guerra (*Estorvo*, 2000).

> em primeiro plano os Estados Unidos da época de sua realização de forma quase transparente, mesmo que fosse pelas bordas das imagens e sons.

Buscarei, na sequência, investigar a maneira como a dinâmica sócio-histórica brasileira se precipita formalmente em *O invasor*, analisando-o comparativamente com dois filmes emblemáticos para o cinema realizado no Brasil na década de 2000, ambos articulados à temática dos conflitos sociais urbanos do presente e exitosos enquanto acontecimentos culturais e mercadológicos, tendo ultrapassado a repercussão restrita ao meio cinematográfico: *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2003) e *Tropa de elite*, de José Padilha (2007).

1.1 "É EU": O OUTRO BATE À PORTA. O TRABALHO DO ATOR

A entrada em cena de Paulo Miklos, em *O invasor* (2001), realiza um duplo choque: nas personagens de classe média que não esperavam vê-lo fora de seu espaço socialmente constituído e na própria forma do filme, marcada por um estilo de atuação realista e por uma narrativa movida por convenções que nos mantinham, espectadores, em terreno familiar. Partindo da perspectiva observadora, em planos que assumiam o seu ponto de vista, Miklos ganha corpo e protagonismo na imagem ao adentrar o escritório daqueles que "mandam fazer". É o imprevisto e o risco que entram pela porta, pois, se não sabemos no que vai dar esse encontro de dois registros distintos de trabalho de ator, entre o naturalismo e o expressionismo de Miklos e o realismo de seus interlocutores, Marco Ricca e Alexandre Borges, tampouco as personagens sabem como lidar com esta situação incômoda com a qual terão de lidar.

O filme parte de uma visita dos engenheiros associados Ivan (Ricca) e Giba (Borges) a um boteco na periferia, onde encomendam o assassinato de seu sócio, Estevão, por um matador sem rosto, Anísio (Miklos), que os observa em primeira pessoa, olhar e câmera identificados. Saberemos depois que o rompimento definitivo da sociedade se deve à recusa do terceiro sócio a um esquema de propina para ganhar uma licitação com o governo. Ivan e Giba são favoráveis aos negócios e parecem dispostos a levá-los adiante, custe o que custar. Quando Ivan se acovarda e procura o parceiro para abortar o plano, Giba, um pragmático pai de família e homem de negócios sem escrúpulos, explica como as coisas funcionam: ninguém é santo, todo mundo quer mais e quando encontra uma oportunidade, aproveita.

A cena é descrita por Lucia Nagib em *A utopia no cinema brasileiro*:

> Durante a conversa, a câmera se vira rapidamente, como de improviso e por sugestão do próprio personagem [Giba/Gilberto], para captar em profundidade de campo ora uma babá furtivamente paquerada por Gilberto, ora, numa reversão panorâmica, o mestre-de-obras Cícero junto à entrada da construção, momento em que Gilberto diz:
>
> *O mundo é assim, meu velho. O Cícero até pode ter essa cara de sonso. Mas se precisar ele vira bicho*[12]*. [...] 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 surgir uma chance. É isso que nós vamos fazer com o Estêvão: vamos aproveitar a nossa oportunidade antes que ele faça isso primeiro.*
>
> A babá paquerada e o mestre-de-obras oprimido, embora representados, evidentemente, por atores profissionais, aparecem como elementos integrantes da cidade real em plano de fundo, à qual vêm naturalmente se unir os protagonistas da classe superior em primeiro plano. A lógica da exploração capitalista, elaborada no enredo ficcional, se apresenta, assim, como a própria lógica da cidade real (2006, p. 163-4).

A universalização desta lógica, equiparando ricos e pobres em um princípio de 'virar bicho' para atender às demandas de consumo de nossa sociedade é central para a obra. Ninguém procura dinheiro, mas o *poder*, ser patrão. O filme levará essa hipótese às últimas consequências, enquanto realização de um pesadelo da elite paulistana: se todos formos iguais diante da mercadoria, o que acontece quando os desprivilegiados, não satisfeitos com o pouco que lhes é oferecido, buscarem os meios para ter mais? O tom irreal da narrativa ressalta o mito da igualdade de direitos e oportunidades em nossa sociedade. [13]

Passados quase trinta minutos de filme, Anísio toma a imagem de assalto sem pedir licença, convencido de que o protagonismo não lhe seria concedido caso continuasse a jogar de acordo com as regras estéticas da obra. Temos, então, um choque que evidencia a falsidade do esquema social defendido por Giba. Conforme Tatiana Monassa,

> A princípio observadores de Giba e Ivan, nós somos subitamente surpreendidos pela revelação da presença de Anísio – até então um personagem totalmente secundário, vivendo no espaço fora da tela –, que invade o campo imagético do filme, após um plano ponto de vista que adentra a companhia, subindo as escadas até o escritório de Ivan. Descobrimos, então, em retrospectiva, que o ponto de vista do primeiro

[12] Nagib omite um trecho que me parece relevante do monólogo: "Ele só te respeita porque sabe que você tem mais *poder* do que ele. Mas é bom não facilitar com essa gente." (O INVASOR, 2001, grifo meu).

[13] Para Nagib, a ascensão social de Anísio é "fantasia pura" (2006, p. 162).

> plano do filme era dele. Já estávamos com ele antes e não sabíamos (MONASSA, 2005, p. 116).

Assim como Anísio, personagens tão marginalizadas como ele estão presentes no filme sem que percebamos, ocupando as bordas da imagem. A câmera, via de regra na mão, mantém-se próxima aos atores, cercando-os e limitando a sua e a nossa percepção do mundo ao redor. Não por acaso, quando Anísio surge pela primeira vez diante da câmera, o enquadramento assume um plano médio, mais aberto, distante dos atores – talvez assumindo por um lado que não sabe se portar diante desse objeto estranho e por outro se deixando dominar pelo trabalho de Miklos, que conduz a cena.

A presença em cena, estando enquadrados Miklos, Ricca e Borges ao mesmo tempo, sublinha o estranhamento social entre as figuras, pois o filme não se limita a tratar tematicamente do encontro entre pobres e classe média, mas assume esteticamente essa diferença através de estilos diferentes de atuação. O filme opera em uma tensão entre o registro naturalista e o expressionismo, incorporando esteticamente a potência desestabilizadora do marginal e inscrevendo-se em uma tradição cinematográfica que problematiza a relação entre o cineasta de classe média e a representação da alteridade social.

> Raramente vemos um filme permitindo com tanta liberdade que um personagem a princípio coadjuvante passeie com tamanho domínio de cena por ele, tomando de forma tão evidente o centro da imagem. Mesmo alguns dos problemas que prejudicam o filme, como o excesso de retórica psicologizante no arco da trama que se centra sobre a figura de Ivan (Marco Ricca), o "protagonista oficial", parecem servir para enriquecer a figura de Anísio. Ricca tem bem menos espaço para os excessos possíveis aos outros atores, já que sua personagem é apresentada por Brant de forma bastante determinista (mesmo o seu desespero vem em cápsulas muito bem explicadas). A dureza da sua atuação enriquece a noção de adaptabilidade que percorre o filme: num universo tão marcado pela lei de *levar vantagem sempre*, é a falta de maleabilidade muito bem expressada por Ricca que o levará a cair em desgraça no final do filme. [...] Os excessos de Miklos, que busca sempre se impor sobre os demais atores com seu gestual agressivo, ressaltam-lhe a condição de objeto estranho em cena, como a figura do pesadelo da elite paulistana que é. De forma bastante clara, ele insere também a autoconsciência sobre a dificuldade da câmera de Brant em filmá-lo: se há uma dificuldade do cineasta brasileiro em encontrar formas de representar a periferia, de certa forma a atuação de Miklos procura resolver isto intensificando a questão, ao mesmo tempo em que trabalha num registro não-naturalista, e no entanto crível como muitos outros filmes não conseguiram ser. Trata-se de uma apresentação na corda bamba [...] (FURTADO, 2005, pp. 122-3).

Enquanto Ricca e Borges trabalham em um registro realista, interiorizando suas personagens e respondendo à condução dramatúrgica do roteiro, Miklos, um ator não

profissional[14], compõe uma figura naturalista e que ressalta a disponibilidade para o improviso e a viração de sua personagem, contrastada com o esquematismo de classe de seus contratantes. “Anísio parece real, mas é real como um quadro pop, como uma obra de Andy Warhol; está como que iluminado por uma lâmpada fluorescente” (COELHO, 2002). Para compor Anísio, Miklos trabalhou com o rapper Sabotage nos diálogos da personagem, incorporando traços gestuais do modelo e assumindo toques de expressionismo em sua performance. Segundo Furtado,

> torna-se fonte de riqueza a ausência de referências históricas de construção de personagem do ator, já que, graças a ela, o filme dribla a presença de uma atuação excessivamente baseada no método stanislavskiano – em que toda esta experiência seria internalizada –, substituindo-a por outra em que o trabalho se mantém apenas na superfície (FURTADO, 2005, pp. 122-3).

Quando Anísio surge pela primeira vez diante de nós, ele vem atrás de seu pagamento. Relata com detalhes o assassinato encomendado, pede um café e se admira com a secretária:

- “Mó carnão!”. Ele explica que teve de liquidar a esposa também. “Trampo extra, não vou cobrar por isto” (O INVASOR, 2001).

Na segunda vinda ao escritório, adentra a sala em um plano mais fechado. A câmera, mais próxima, enclausura o assassino e os dois sócios e os acompanha de perto. Aos poucos, o filme vai se acostumando com a sua presença, embora nunca deixe de ressaltar a sua estranheza em cena, sublinhada pela atuação de Miklos.

Desta vez, Anísio avisa que quer se envolver com o negócio, assumindo a segurança da firma:

- “Cê não viu o que aconteceu com teu sócio?”

Ele pergunta, ironizando com sutileza que, em última instância, que a segurança que oferece aos sócios é contra ele mesmo. Giba tenta se livrar de Anísio e diz que não teria o que dizer para os outros funcionários:

---

[14] Embora estreante como ator profissional, a experiência de palco enquanto músico fornecera-lhe repertório técnico de performance para o trabalho de atuação: “Nada mais eficaz do que colocar no personagem paratópico do pistoleiro um não-ator, Paulo Miklos, vocalista da banda de rock Titãs. Desta forma seus gestos insólitos tornam-se obviamente exagerados. Um exagero naturalista que funciona perfeitamente na lógica do filme para mostrar como a insanidade da vingança praticada entre “amigos” (empresários) se instrumentaliza pela aliança entre “inimigos” (ricos e pobres)” (DUNKER, 2015b, s.p.).

- “E desde quando patrão dá trela? Tá ligado que dono *pode* tudo? O dono manda prender, manda matar!” (grifo meu).

É esse o poder que Anísio procura. O tom da conversa sobe e é interrompido pelo aviso da secretária de que a filha do sócio assassinado chegou com seu avô para discutirem a sociedade. Saindo da sala, Anísio sentencia:

- “Ó... se demorar...”. Ele bate na porta, seus olhos esbugalhados fitam os engenheiros. “... É eu!”.

Anísio passeia pelo escritório, interagindo com os funcionários sem se apresentar, assumindo a postura de um supervisor que não dá trela. É no quintal, acariciando um dócil cão de guarda, que conhece Marina, sua porta de entrada para a *cobertura social* que tanto ambiciona conquistar.

Após essas sequências, a presença de Miklos em cena se repete, diluindo o choque de seu surgimento em mero desconforto, até mesmo curiosidade. Já sabemos o que ele quer e como pretende chegar lá. Uma vez acostumados com a sua estranha presença, o filme dá uma volta de parafuso e reintroduz o elemento de ruptura de referenciais com a participação de Sabotage, interpretando a si mesmo numa visita ao escritório dos engenheiros. A convite de Anísio, o rapper vai ao encontro dos sócios para pedir-lhes um empréstimo que banque a produção de seu disco.

A presença do modelo parece desarmar o esquema de Miklos, ressaltando o mimetismo de sua atuação e reacendendo, no plano estético, a questão da representatividade da alteridade social. Assim como na sequência de visita à Zona Sul, assume-se aqui um discurso em terceira pessoa de consciente exterioridade, tendo no corpo, na voz e na gestualidade do músico o reconhecimento de uma desigualdade social que se faz presente em todos os âmbitos da sociedade em que a obra está inserida. A presença em cena de Sabotage, da Zona Sul, e da personagem interpretada por Paulo Miklos parece sublinhar o desconforto do *encontro* de sujeitos advindos de experiências sociais distintas, ainda que o sol do capital castigue a todos. Reconhece-se o problema, ainda que não se elaborem respostas. Talvez um dos elementos centrais de *O invasor* seja este princípio *ético* de reconhecer a impossibilidade de se falar de nós mesmos, de narrar uma história, sem pensar a vida social que nos cerca.

Em *Cidade de Deus* (2002), realizado ao mesmo tempo que *O invasor*, encontramos um elenco predominantemente constituído por jovens da periferia carioca que interpretam papéis de personagens periféricas cariocas dos anos 1960 a 80. O efeito realista de seus trabalhos de atuação, dotados de grande sentimento de verossimilhança,

é eficiente e parece resolver de maneira incomum em nossa cinematografia certos impasses de representação da alteridade social pelo cineasta brasileiro.

Foram anos de preparo, seleção, oficinas e trabalho com atores do grupo de teatro Nós do Morro. O treinamento do elenco rendeu à sua preparadora, Fátima Toledo, fama e status de referência para o trabalho do ator no cinema brasileiro realizado a partir de então, tendo como princípio a criação de condições para uma atuação *sem atuação*. No caso de *Cidade de Deus*, a preocupação da obra com a sua *credibilidade* acaba por abafar todo o senso de desconforto (próprio ao filme de Brant) ao buscar, através da técnica, conter a espontaneidade das experiências de mundo postas em cena. Nas palavras de Cléber Eduardo, as opções formais "tentam suavizar a brutalidade do modelo real enquanto o sentido trágico é atenuado pelo tom anedótico, para não sacrificar o entretenimento. Tudo fica razoavelmente confortável e até divertido para uma situação intolerável por natureza" (EDUARDO, 2002, s.p.).

A sequência mais tensa do filme, em que crianças de aproximadamente dez anos de idade são torturadas e mortas por um garoto um pouco mais velho como forma de iniciação no tráfico, tem um registro especialmente realista e denso, sendo contraposta por uma elipse bem-humorada que, passados apenas 30 segundos, introduz uma nova fase da vida – "de otário" – do protagonista, agora marcada por fotografia sensual e trilha sonora descontraída.

Em *Tropa de elite*, de José Padilha (2007), a presença do outro de classe não é incômoda, paradoxal ou problematizada: parte-se de um repertório técnico e estético, consolidado como referencial discursivo sobre o encontro de classes no espaço urbano periférico, para construir dramaturgicamente um *documentário ficcionalizado*. O desconforto surge da exposição cruel e realista do cotidiano de violência física e psicológica imposto às favelas cariocas pelas políticas de guerra às drogas.

Diferente de *O invasor*, o contato incômodo com o outro não é aqui o eixo do filme, mas um dado que compõe o cenário de guerra civil que orienta a elaboração formal no sentido da urgência de compreensão do problema e no engajamento do espectador como agente social responsável por transformação. Assim, se *Cidade de Deus* e *Tropa de elite* falam *sobre* os conflitos sociais urbanos, atualizando a postura sociológica que marcou o cinema realizado ao longo dos anos 1950 e 60, *O invasor* fala *dos* conflitos, assumindo uma imersão empirista nas contradições de sua realidade social que, ao narrar o particular, fala do todo, em uma operação que se faz alegórica de maneira intuitiva. De acordo com Tatiana Monassa,

> Beto Brant nos põe colados a tudo o que acontece, com suas constantes grandes angulares e planos contínuos de câmera na mão (que se aproxima e se distancia, seguindo ou cercando os personagens) montados em descontinuidade. A forma frenética do filme, ao mesmo tempo em que reflete a tensão do que ocorre, nos transmite o desconforto crescente da situação dos personagens, nos envolvendo em toda a progressão de acontecimentos (MONASSA, 2005, p. 116).

O invasor foi filmado em 16mm com câmera na mão, imprimindo à narração o grau de instabilidade de suas personagens e tonificando seu discurso de uma perspectiva subjetiva imersa nos conflitos urbanos. O cineasta tem lado, seu discurso possui vinculações sociais, seu desconforto é histórico. "De dia, a luz saturada é de uma luminosidade quase prateada. À noite, a desolação dos arrabaldes e a força feérica dos bares e boates são infernais. A fotografia tem força dramática, ressalta a impossibilidade de conciliação numa cidade hostil" (CONTI, 2002). Assumida a postura do cineasta como parte do universo que representa, contamina-se sua percepção de mundo da aporia dos novos maus tempos de erosão moral, nos quais uma nova sociabilidade selvagem se constrói *entre nós*.

Embora também tenha sido filmado em 16mm, a fotografia de *Cidade de Deus* parece sintetizar o projeto de excelência formal ao qual o filme se propõe[15]. O trabalho de César Charlone é hábil e extremamente racional, executando com precisão imagens que transpiram legitimidade, pesquisa histórica e mesmo uma *instabilidade controlada*, tornando o desconforto confortável através da confirmação moral das chaves de leitura da obra. Incorporando técnicas de produção de imagem e decupagem do videoclipe, da televisão e da publicidade, o filme dispensa a tradição do cinema brasileiro[16] e abraça um

---

[15] "Thriller social de ação, *Cidade* [*de Deus*] instiga pela força de suas personagens (num belíssimo trabalho de construção de gestos), pela precisão de seus enquadramentos e pela correção dramática-funcional de seu roteiro. Como uma perfeita caixa-de-bombons, o filme se encarna com uma coesão interna que logo o transforma no estereótipo da obra-prima" (BRAGANÇA, 2002a).

[16] "Talvez o maior choque em *Cidade de Deus* é que é um filme que definitivamente não aproveita nenhuma influência do cinema brasileiro. É talvez o primeiro filme brasileiro de envergadura que não quer se arrogar nenhum lugar na tradição (a primeira coisa que fizeram tanto Walter Salles quanto a Conspiração, logo que foram notados como momentos importantes para o cinema brasileiro, foi começar a citar nomes de realizadores nacionais). Fernando Meirelles, por mais contraditórias que tenham sido suas colocações nas inúmeras publicações que o entrevistaram, jamais se considerou um filho do cinema brasileiro, jamais acreditou que seu filme dialogava esteticamente com qualquer filme já produzido no Brasil. [...] Num cinema completamente repleto

projeto estético de comunicabilidade[17] que não apenas teve êxito em sua recepção fenomenal como criou um padrão de excelência técnica para o cinema 'realista de favela' – mobilizado com rigor por *Tropa de elite*[18].

Assim, enquanto *O invasor* assume a instabilidade de representação de um mundo caótico no qual está inserido, *Cidade de Deus* cria *um mundo fechado em si*, que se quer provar inspirado em fatos reais através de opções formais de um realismo banhado no mundo da mercadoria e do espetáculo. Trata-se de universo da 'metamorfose ambulante' cuja formação acompanhamos na trama, como na adesão do traficante Bené ao fetiche da vida-imagem:

- "Virei *playboy*" (CIDADE, 2003).

Tropa de elite, por sua vez, tem a *urgência* como impulso formal. Sua fotografia parte do referencial técnico local de *Cidade de Deus*, mas seu maior parentesco é com um certo cinema de ação norte-americano que incorpora a linguagem do documentário de guerra para levar o espectador ao olho do furacão. De Paul Greengrass aos videogames de guerra hiper-realistas, passando pelo seriado *24 horas*, a sociedade assume a desordem de um estado de exceção, de constante tensão e consciência do caos onde a morte torna-se estatística. Temos aqui uma fotografia que oscila entre a desestabilidade de *O invasor* e a imagem-cálculo de *Cidade de Deus*, sendo o compromisso do cineasta com seu objeto o principal diferencial: enquanto Fernando Meirelles nos conduz numa espécie de safari à favela-selva[19], José Padilha parece preocupado em nos envolver em um debate

---

de nepotismo e de aves raras que levam os filhos debaixo de sua asa – e aqueles que estão próximos e não têm pais tratam logo de ir para a asinha de alguém – Fernando Meirelles é o primeiro cineasta brasileiro em anos a dar de vista a se considerar um realizador órfão. Mais órfão esteticamente – no sentido que seu filme não trava nenhuma linha de filiação dentro do cinema brasileiro – do que na política de produção, já que na produção de *Cidade de Deus* houve acordos com as "famílias" (Videofilmes, Globo)" (GARDNIER, 2003). Ver também a discussão entre o crítico e o cineasta publicada na edição 50 da *contracampo* (MEIRELLES, GARDNIER, 2003).

[17] Cabe refletir se haveria alguma relação, considerado o pragmatismo em cinema e em política, implicada na rima entre 'comunicabilidade' e 'governabilidade'.

[18] "[...] Não por acaso ele [o diretor de *Tropa de elite*, José Padilha] vai buscar Bráulio Mantovani e Daniel Rezende, respectivamente roteirista e montador responsáveis por *Cidade de Deus*; não por acaso ele vai trabalhar com Fátima Toledo na preparação de atores; não por acaso Lula Carvalho reproduz na câmera os procedimentos de registro [...]" (VALENTE, 2007).

[19] "O frenesi de *Cidade de Deus* conquista justamente por conseguir explicar de forma lúdica que diabos é esse tal "resto do Brasil" que volta e meia flui para dentro do universo asséptico da alta

meticulosamente formulado sobre a forma como lidamos com a violência em nossa sociedade.

1.2. A AUTOCONSCIÊNCIA DA DISTÂNCIA: CINEASTAS E IMAGENS DO OUTRO (NARRAÇÃO)

De acordo com o ensaio de Cléber Eduardo (2005a) "Eu é um outro – Variações da narração em primeira pessoa", o cinema brasileiro de ficção realizado entre 1995 e 2005 "descobriu" a primeira pessoa, marcado por uma predominância de narrações em *off* e pela suspensão do narrador onisciente através da opção de "dar voz ao outro", própria ao documentário contemporâneo, privilegiando a individualidade e supostamente buscando a emancipação da personagem em relação a interpretações de mundo pelo cineasta. Com a individualização da instância narradora (deslocamento do discurso do cineasta para a personagem), lidamos com um acúmulo de vozes, significados e posicionamentos na medida em que a visão do filme se articula na voz da personagem – embora saibamos que essa voz não necessariamente coincide com a perspectiva do cineasta, que pode tratar a narração com adesão ou enfoque crítico[20].

A voz do médico em *Carandiru* (2003) seria "menos a de um narrador e mais a de um viabilizador de identificação de classe (entre nós e eles)" (EDUARDO, 2005a, p. 141), forma de tornar possível o contato estável com os detentos, via de regra pobres, originários de uma classe social outra que não a média dos médicos e dos espectadores de cinema. Em *Cidade de Deus* temos um narrador

> em primeira pessoa com características de um narrador sabe-tudo, um narrador-Deus, um Deus piadista, que vê graça na desgraça de sua trajetória e de seu mundo, uma voz capacitada a verbalizar todos os lados do ângulo específico no qual se concentra, mas com distanciamento para saber fazer a piada sobre acontecimentos essencialmente dramáticos. E essa voz nos informa que, para chegar a

---

cultura carioca. Reiterar a vilania da polícia, a crueldade de certos traficantes, a bondade de outros, é mapear um universo de forma a torná-lo mais palatável, mais reconhecível. A realidade brasileira escapa ao cinema, e *Cidade de Deus* justamente aceita a difícil missão de entreter e, ao mesmo tempo, dar aquele alívio de quem quer se "preocupar com questões sociais"" (BRAGANÇA, 2002a).

[20] O que parece ter sido esquecido durante as discussões sobre o suposto caráter fascista de *Tropa de elite* devido ao fato do filme ser narrado em primeira pessoa por um agente da violência do Estado, apologista de uma visão militarizada dos conflitos sociais.

> esse estágio superior (de narrar de fora e de cima), opta pela solução oportunista, não enfrentando em sua escolha um confronto com as forças corruptas a empestear seu mundo e, ao contrário disso, vampirizando as chagas sociais para firmar-se acima delas. Sendo assim, esse narrador, ao mesmo tempo em que está dentro do mundo abordado, está fora dele, acima dele, sem entrar em conflito com a exacerbação dos desajustes de seu ambiente. Um narrador que não se abala, que tira proveito dos estragos. E narra orgulhoso o percurso de seu triunfo, sem questionar suas posturas, adepto de um pragmatismo de sobrevivência. É a legitimação de um vale-tudo (EDUARDO, 2005a, p. 148).

Assim, o convite do filme é para a exterioridade da distância segura, mediada por uma personagem pobre, com "consciência de classe média", que acaba não se identificando nem com o cineasta Fernando Meirelles nem com o poeta Paulo Lins, autor do livro no qual está baseado o filme, apesar do romance estar inspirado na vida do escritor.

> Se em *Cidade de Deus* transfere-se a narração para quem está dentro de um universo social estrangeiro à experiência do diretor e dos consumidores de cinema, [...] o olhar de fora para dentro, na lógica dramática, permanece do lado de fora. O narrador já está em outra condição em relação aos acontecimentos narrados (EDUARDO, 2005a, p. 150).

O ensaio conclui que, em muitos casos de filmes realizados no período, o diretor se anula para estar ao lado do narrador, buscando isentar-se da responsabilidade pela narração da obra, sobretudo nos casos, como *Cidade de Deus*, em que a primeira pessoa volta-se mais ao mundo ao seu redor do que ao seu próprio interior. Nesse caso temos a opção pelo caminho do viés sociológico cuja tese sobre a sociedade preexiste à realização do filme, ao mesmo tempo em que, assumida a primeira pessoa, isenta-se dos limites de leitura sobre a totalidade que se pretende discutir.

Diferente do livro no qual está inspirado, em que "Falha a fala. Fala a bala" (LINS, 2007, p. 21) e se assume a imersão na subjetividade de figuras que matam e morrem com uma velocidade agoniante que dificulta a perspectiva totalizante de experiência de mundo, o filme de Meirelles e Lund transita entre a perspectiva individual – do rapaz afim da amiga – e a sociológica – "um monte de famílias tinham ficado sem casa por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas..." (CIDADE, 00:09:00) –, uma servindo de álibi para compensar as falhas da outra.

É significante que um filme de aspirações sociológicas assumidas, inspirado em experiências urbanas reais manifestas desde o título, tenha se furtado a uma singela *menção* ao contexto político no qual sua narrativa está inserida: o da ditadura civil-militar,

em muito responsável pelos processos de transformações urbanas que originaram a Cidade de Deus e tantas outras favelas do mundo de cá[21], para não falar na subjetividade condominial[22], e na organização do crime[23]. O eixo organizador do filme é o *melodrama*, responsável por subjugar o romance de Lins a um certo pragmatismo muito em voga ne época[24].

---

[21] Para pensar as relações entre regimes ditatoriais, mercado e desenvolvimento urbano periférico, ver Francisco de Oliveira (2003); Guilherme Boulos (2015); Otilia Arantes, Carlos Vainer e Ermínia Maricato (2000); Flávio Villaça (2012); João Sette Whitaker Ferreira (2010); Mike Davis (2006); Tom Angotti (2015).

[22] Christian Dunker (2015a) desenvolve a tese de que a modernização conservadora dos anos de ditadura civil-militar, seguidos do advento do neoliberalismo no país, deram origem a uma 'lógica de condomínio' que regula as relações sociais, afetivas e subjetivas de nossa sociedade contemporânea.

[23] Sobre o desenvolvimento do crime organizado no Brasil, da guerra às drogas e do agravamento da violência policial no país, ver Kucinski (2015); Teles e Safatle (2010); os filmes *Notícias de uma guerra particular* (1999) de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Quebrando o tabu* (2011) de Fernando Grostein Andrade.

[24] Em um balanço crítico do cinema brasileiro realizado na virada do século, Ismail Xavier avalia que "Os cineastas estão nos dizendo isso: vivemos entre o pragmatismo do pobre e o ressentimento da classe média. Esses filmes em que aparecem pobres mostrados como pragmáticos bem-sucedidos nos confrontam com a ambiguidade, e não se trata de esperar uma crítica mais funda. Em *Cidade de Deus*: Buscapé se salva porque é pragmático. Não tem nada que o Buscapé diga que represente algum valor que se oponha aos valores daquele inferno no qual ele vive. Vale o filme-de-ação. [...] Para mim esse filme é a máxima expressão do cinema brasileiro de resultados. Tem o pragmatismo dos cineastas da nova geração. Toma uma questão social contundente e trabalha para criar, no plano formal, uma representação enxuta da guerra. O fato de ter trabalhado com o grupo de teatro *Nós do Morro* gerou um curto-circuito interessante (o corpo e a fala dos meninos), mas a carpintaria dramática do Bráulio Mantovani é mais clássica e ajusta o livro do Paulo Lins à receita: protagonista, antagonista, ressentimento, a cadeia de vingança. Buscapé não entra na cadeia da vingança porque ele tem medo, tem um recuo que o faz encontrar a saída da fotografia – o que corresponde à ideologia das ONGs, ou arte ou barbárie. Agora, o impacto do filme se liga a sua capacidade de gerar um sentimento de verossimilhança junto a um grande público, por trazer ao primeiro plano esses meninos da comunidade. E é um gesto, curiosamente, afinado ao Neo-Realismo. Olha o paradoxo de um filme que não faz a recusa da violência sair de uma opção ética, mas que conecta essa recusa a uma auto-afirmação do talento, no melhor espírito ONG. [...] Há uma dificuldade cada vez maior de viver aquelas tensões

Assim como *Cidade de Deus*, os filmes *Tropa de elite* (2007) e *O invasor* (2001) também são adaptações de livros publicados na década de 1990. Dos três, *O invasor* é o único que não está baseado em fatos reais vivenciados pelo escritor. Marçal Aquino, jornalista de formação e escritor de narrativas policiais, escrevia *O invasor* quando foi convidado por Brant, com quem trabalhara em dois filmes, a roteirizar a trama para o cinema, tendo concluído o livro após a estreia do filme. O argumento da narrativa parece ter sido a principal colaboração para a obra, pois a maior força da versão fílmica está na presença física de Miklos, de Sabotage e da periferia, enquanto o livro, menos ambicioso, não incorpora seu caráter desestabilizador na forma literária – reforçando a tese de que a trama almejava ser apenas uma história policial, tendo sido tomada no filme por forças sociais que não poderiam ser contidas pelas convenções do gênero.

Uma breve comparação entre *Cidade de Deus* (LINS, [1997] 2007), livro, e *Cidade de Deus* (2003), filme, parece dar conta das posturas do escritor e do cineasta. Ao analisar o romance, Roberto Schwarz comenta as "energias artísticas da atualidade" inscritas no livro (1999, p. 168), fruto de um trabalho em equipe que se distingue da concepção de imaginação criadora individual ainda cultivada pela maioria de nossos escritores.

O trabalho de Paulo Lins deriva de uma pesquisa acadêmica conduzida pela antropóloga Alba Zaluar sobre "Crime e criminalidade no Rio de Janeiro", o que explica em parte o tom enciclopédico da narrativa, e contou com a colaboração de pesquisadores que auxiliaram o autor na construção histórica e de linguagem. Talvez o maior êxito do filme seja o realismo do trabalho dos atores, em seu gestual e linguagem, também um trabalho coletivo organizado em parceria com a ONG Nós do Morro, ressaltando assim a diferença de postura dos autores na organização narrativa destes elementos. Partindo de um ponto já observado a respeito do filme, o da ausência de menção ao mundo fora da favela, da administração pública à especulação imobiliária, observamos algo parecido no livro.

Contudo, para Schwarz, literariamente, "a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e segmentação do processo" (SCHWARZ, 1999, p. 166) – a operação é completamente distinta no filme, porque ali o narrador assume, como já foi discutido, uma postura onisciente e sociológica, representando um olhar de dentro com

---

que produziram o grande cinema moderno, agora resolvidas em favor da busca da comunicação que acaba por gerar uma rendição aos padrões estéticos dominantes." (XAVIER in: CARVALHO, 2009, pp. 84-5).

aspiração totalizante: a ausência torna-se assim uma cegueira do próprio cineasta, ou, o que é mais provável, uma limitação conscientemente terceirizada ao narrador.

Se no livro "há a quase-padronização das sequências, sinistramente monótonas em sua variação" (p. 165), em que todos os caminhos parecem amargamente levar a soluções fatais e a "trivialização da morte empurra para um ponto de vista desabusado e abrangente, a um passo da estatística" (p. 167), o filme procura a todo momento entreter e divertir, procurando qualquer coisa que não a monotonia. O que encontramos no livro é a repetição ordinária das mortes, a qual todos, pobres, negros e favelados, estão sujeitos. É o melodrama tão competente do filme que acaba por atribuir um *sentido* dramático às mortes, reforçando como consequência um esquema maniqueísta, em que uns nascem para o mal como outros para o bem, completamente ausente do romance – o que faz toda a diferença no reconhecimento de que há algo em comum entre aqueles que matam, aqueles que morrem e aqueles que acompanham tudo à distância, lendo um livro ou assistindo um filme:

> O apuro da coreografia combina-se à indistinção entre o bem e o mal. Quando trocam tiros, a autoridade e os bandidos põem "meia cara na quina da esquina". O acerto da expressão, com rima interna e tudo, faz pensar que não só a arte decanta a vida como também a vida se inspira nos seriados de televisão a que bandidos e policiais assistem. [...] A intensidade e o perigo das ações, bem como a nitidez do cenário, como que concebido sob encomenda, criam uma certa empatia, a que entretanto a brutalidade monstruosa logo tira o sabor da aventura. Sobra uma espécie de compreensão atônita (SCHWARCZ, 1999, p. 164).

Elite da tropa (SOARES, BATISTA, PIMENTEL, 2006) também está inspirado em fatos reais e parte da experiência pessoal de seus autores, os ex-policiais André Batista e Rodrigo Pimentel, em colaboração com o antropólogo Luiz Eduardo Soares, então ex-Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro (1999-2000) e ex-Secretário Nacional de Segurança Pública (2003). A narrativa, de cunho documental, abraça a ficção como forma de proteger a vida de integrantes do BOPE que contribuíram com depoimentos para o livro – mesma operação que levou José Padilha, diretor de documentários, a estrear na ficção com *Tropa de elite* (2007).

O roteiro do filme foi escrito por Bráulio Mantovani, o mesmo de *Cidade de Deus*, mas aqui trabalhando em conjunto com Padilha e Rodrigo Pimentel, que além de autor do livro é o principal representante da polícia entrevistado em *Notícias de uma guerra particular*. O formato da narrativa do filme é francamente sociológico, partindo de uma introdução didática para chegar a um problema exemplar, diante do qual o espectador

deve se posicionar. Eduardo Valente observa uma curiosa identidade entre a estrutura narrativa e a literatura acadêmica:

> Se *Tropa de Elite* utiliza o modelo aristotélico dos três atos como qualquer ficção, talvez seja mais útil pensá-las aqui como as partes de uma tese de doutorado (com direito até a epígrafe na abertura do filme): introdução, desenvolvimento e conclusão. É por isso, por exemplo, que o filme passa quase 40 minutos de sua duração precisando explicar as entranhas daquilo que ele chama de "o sistema": expor exemplos, procurar causas, apontar equívocos, e usar os personagens como "estudos de caso". Se, sem sombra de dúvida, é aonde o filme resulta menos bem sucedido como "obra de ficção", ao mesmo tempo é questionável chamá-lo de mal resolvido se continuamos tendo em mente que talvez a ficção seja o que menos interesse a Padilha (VALENTE, 2007).

O filme não possui respostas, nem se fecha em si: termina sem terminar, com um tiro voltado ao espectador, remetendo ao mundo fora da tela e provocando um debate extra-fílmico – que de fato se realizou na medida em que inspirou discussões sobre a questão da segurança pública e da violência policial que poucos documentários tiveram condições de pautar.

Assim, não é apenas o gênero policial que entra em confronto com a matéria histórica, mas as próprias regras da ficção, confrontadas pela ética do documentário. O filme coloca a questão sobre o olhar e a cena em uma narrativa que tematiza uma realidade urgente demais para se fechar em um espetáculo. Conforme Ruy Gardnier,

> [...] a grande operação expressiva que José Padilha realiza no filme diz respeito ao trabalho com o ponto de vista, ou, de forma mais elaborada, com a construção do lugar do espectador. Porque, se a experiência do espectador se cola à experiência do protagonista-narrador em sua busca, isso não se dá sem uma negociação com alguns valores aberrantes, ou que ao menos perspectivem a relação com o personagem. Não temos diante de nós um herói positivo – porque, no mínimo, o comportamento que ele tem nas ações heroicas contamina sua vida pessoal, destrói sua família e o obriga a viver com remedinhos para a cabeça – nem um herói problemático, maldito, como o tipo tão comumente interpretado por Clint Eastwood. Trata-se de um protagonista ao qual nos colamos pelo mecanismo de narração mas ao qual não podemos nos identificar – mesmo com o carisma, mesmo com o costumeiro habeas corpus dado ao protagonista, aqui levado a limites extremos – sem realizar raciocínios e juízos morais, medir moralmente nosso comportamento e o do protagonista. A distância que o filme nos retira para medir o personagem é perfeita. Não temos aqui o mediador costumeiro como protagonista, nosso guia simpático ao submundo para facilitar nosso acesso (*Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Cidade dos Homens*), mas alguém que está até o pescoço mergulhado no processo – e com complicações, necessariamente. Antes de propor qualquer coisa, *Tropa de Elite* joga com o espectador, faz a ele uma pergunta: até que ponto para você esse homem encarna um herói?" (GARDNIER, 2007).

Tropa de elite é desconcertante de uma maneira distinta de *O invasor*. Enquanto o filme de Brant assume certa aporia catastrofista, sem saída no horizonte[25], a obra de Padilha possui objetivos mais ambiciosos que extrapolam o horizonte do cinema e da representação de classes. Um filme de intervenção, assumidas todas as contradições aí implicadas, que ao menos parece denotar que os tempos podem ser outros: passados cinco anos entre as estreias dos dois filmes, parece já ser possível voltar-se aos conflitos urbanos sob a perspectiva da mudança. Enquanto *O invasor* socraticamente só sabe que nada sabe sobre o outro de classe, *Tropa de elite* não se basta em reconhecer nossa própria limitação: para o filme de José Padilha, a realidade deve ser interpretada, por meio da representação, mesmo que grosseira e imperfeita, tendo como finalidade a sua transformação. A obra deve ser *útil*.

***

A exterioridade declaradamente assumida por Fernando Meirelles diante do universo social representado é diversa daquela de Brant: *Cidade de Deus* é obra de um "cinema de observação social distanciada", segundo Bragança (2002a), e cuja "aposta numa suposta autoconsciência de distanciamento" leva o cineasta a tratar suas personagens como alienígenas, permitindo ao espectador se sentir confortavelmente distante do universo narrado.

Quando o filme foi lançado, promovido em sua divulgação como obra de discussão sobre a violência urbana, gerou um fato social, uma série de repercussões de amor e ódio. Talvez a mais reveladora da perspectiva de classe da narrativa tenha sido a de moradores da Cidade de Deus que não reconheceram seu bairro na obra. É possível que a exterioridade do cineasta tenha assumido uma distância maior do que realmente havia, o que explicaria o didatismo do roteiro e o fascínio pelo universo filmado, pleno contraposto à indignação politizada com a qual o rap se volta à representação da mesma periferia[26].

---

[25] Para uma discussão acerca desta postura, comum ao conjunto de obras realizados na virada do século, ver Cléber Eduardo (2007).

[26] "'Eu me senti um estrangeiro', diz o diretor Fernando Meirelles, ao falar da realidade enfocada. Isso explica o didatismo do roteiro. Também ajuda a entender o fascínio pelo universo filmado e não a indignação politizada dos raps dos Racionais. O próprio narrador, Buscapé, rapaz com o sonho de ser fotógrafo, é estranho ao lugar" (EDUARDO, 2002).

A comparação não é trivial, pois será o rap a ponte estabelecida por Brant para abordar a periferia que lhe é estranha: da trilha sonora a Sabotage, presente nas músicas, na curta participação e, sobretudo, enquanto modelo e colaborador de diálogos de Paulo Miklos. O rapper representa a consciência de uma exterioridade extremamente alta e incrivelmente perto, pois não assume a periferia como um mundo distante e fechado em si, de sujeitos típicos, mas como *um espaço social cujos códigos não sabemos decodificar*[27]. Os invasores somos nós[28].

Diferentemente do samba cartão-postal de *Cidade de Deus*, evocado enquanto repertório icônico de um contato historicamente distante com o planeta favela, em *O invasor*

> O rap funciona como um personagem a mais na história, impulsionando a narrativa para as áreas aparentemente mais turvas da cidade de São Paulo. É nesse momento que Sabotagem [sic] dá banho – e ajuda a dar sentido ao filme. Como lembra o ótimo Rappin'Hood, o trabalho de alguns rappers brasileiros se aproxima conceitualmente daquele dos repentistas nordestinos, no sentido em que desvendam um mundo cujos códigos são parcialmente desconhecidos (SALLES, 2002).

Rap e hip hop assumem uma *função épica* na narrativa, tomando para si a função de comentário da ação, causando fricções entre o mundo dentro e fora da obra, tensionando um estranhamento provocado pelo encontro de dois mundos, criticando o

---

[27] A referência à periferia entendida como um código desconhecido para cineasta, equipe, elenco e espectadores é recorrente nas críticas do filme, surgindo também em entrevistas. Questionado sobre a relação com Sabotage, diz Paulo Miklos: “Primeiro eu já vampirizei o cara, peguei o jeito dele. Pensei: “Ele é uma inspiração bacana pro personagem que eu vou criar”. Agora, foi no texto que ele trouxe a contribuição mais fantástica. Ele tinha aquela coisa típica dos poetas, uma coleção de gírias que ele ouviu e registrou do pessoal falando nas ruas, quase um código cifrado. Eu entrava em cena e o Alexandre Borges e o Marco Ricca ficavam de boca aberta, porque não era nenhuma deixa que estava no texto” (MIKLOS, 2013).

[28] “[Brant] não ignora a realidade brasileira, mas também não pretende filmá-la como se fosse um dos "manos". Ele não pretende solucionar e qualificar de cima para baixo uma situação muito mais complexa do que poderia conseguir, tanto quando não a pode mais negar. Fica claro no filme, e esta é uma enorme qualidade, que o universo do cineasta é o universo dos personagens da camada mais abastada da sociedade: academias de ginástica, boates, apartamentos e empresas nos Jardins. Ali a câmera "está em casa". Invadida pela periferia que a cerca, ela até se vê obrigada a fazer duas incursões a este outro universo, mas em ambas assume um tipo de olhar igualmente "invasor". Sabe que não decodifica os códigos visuais e de linguagem daquele espaço, e limita-se a ser os olhos dos personagens ricos que se aventuram por lá” (VALENTE, 2002).

cinismo burguês – “Bem-vindo ao pesadelo da realidade/Eu, você, a vadia, ninguém presta” (CAMPA, 2002) – e escancarando as relações entre os pequenos dramas privados e as complexas tramas públicas do capital – “Boom!! A bomba vai explodir/Ninguém vai te acudir/Sociedade destrói sua vida/Capitalismo por aqui suicida” (BRANCO, 2002).

Assim como Anísio força a porta sem pedir licença, a cultura de periferia “não é levada à tela como uma expressão de fraqueza social, de pobreza, mas de afirmação potente da presença e da força daquele espaço” (BRAGANÇA, 2002b). A clareza de objetivos de Anísio e a consciência política dura e crua da trilha parecem se contrapor ao desequilíbrio bagunçado de Ivan e Giba e ao desinteresse da jovem Marina, evidenciando que suas posições de poder em nada advêm de habilidades e virtudes pessoais. Não há porto seguro para nós, espectadores, que iniciamos o filme intuitivamente identificados com Ivan, personagem que, angustiada com sua adesão a um mundo em estágio avançado de decomposição, não terá êxito em sua tentativa de se redimir. Anísio busca um protagonismo para si que não tem qualquer responsabilidade com o espectador, na mesma medida em que não carrega em seu projeto individual qualquer preocupação coletiva com sua classe social.

A entrada em cena de Anísio parece dividir o filme em dois. Conforme Tatiana Monassa, a revelação de que já estávamos com ele antes, sem sabermos, leva à fusão de duas perspectivas: “ao mesmo tempo em que a fronteira entre estes dois polos é esfacelada. Por estarmos imersos em ambos os lados, não temos local seguro que sirva de abrigo” (2005, p. 116). Até a sua aparição, a narrativa parecia linear, marcada por uma convencional trama de complô, “com a narrativa avançando nos termos clássicos de causa e efeito, veloz, dramática. Quando o invasor ganha a cena, há uma bifurcação: constrói-se o paralelismo dentro do qual a questão do espaço – e sua repartição na cidade – ganham força, impõem sua hegemonia” (XAVIER, 2006, p. 23). O esquematismo psicológico de *O invasor*, sobretudo a forma como Ivan se perde, é sua maior fragilidade. Mas o que fica é a força do imprevisto que escancara a porta e diz: “é eu”.

Quem é Anísio? Só temos como saber o que ele declara desejar: poder consumir, poder mandar. Parece um “sujeito monetário sem dinheiro”, conceito de Robert Kurz citado por Roberto Schwarz para definir as figuras que habitam a Cidade de Deus de Paulo Lins (SCHWARZ, 1999, p. 171). Mas sua qualidade de objeto intrusivo[29], sua atitude afirmativa tão irreal em 2002 parece premonitória de uma insegurança que a classe

[29] Ver Christian Dunker, “Narrativas de sofrimento no cinema brasileiro da Retomada” (2015, pág. 82-99).

média viria a viver de maneira muito real poucos anos depois, cujos conflitos seguem se atenuando e polarizando até o presente. O que mudou de lá para cá tem como personagem central Luiz Inácio Lula da Silva, presidente do Brasil entre 2003 e 2010. Eleito no ano em que *O invasor* entrou em cartaz, Lula – ele mesmo uma espécie de invasor – invadiu um espaço social que não o seu, onde se sentiu tão em casa. À diferença de Anísio, representou um projeto coletivo. Mas, talvez como Anísio, este projeto tivesse como horizonte último a conquista do poder de consumo enquanto constituição de identidade social. Veremos.

CAPÍTULO 2 – *CORPO*: ESTRANHO FAMILIAR E ESQUECIMENTO

Que tudo "continue assim", isto é a catástrofe.

Walter Benjamin

No mesmo ano de 2007 em que o fenômeno de *Tropa de elite* sintetizou aquilo que chamei provisoriamente de momento policial do cinema brasileiro recente, um objeto estranho de nossa cinematografia era produzido. Primeiro longa-metragem da dupla Rossana Foglia e Rubens Rewald, *Corpo* estreou em outubro de 2007 na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. O filme reporta-se a convenções de gêneros (do policial, do horror e do fantástico) sem, contudo, responder a qualquer previsibilidade narrativa.

A trama parte da obsessão de um entediado legista, funcionário do Instituto Médico Legal de São Paulo, por um corpo intacto descoberto em meio a ossadas de desaparecidos políticos durante a ditadura civil-militar. Enquanto tudo indica que o corpo pertence a uma militante assassinada pelos militares na década de 1970, o óbito parece por demasiado recente. A metáfora de um corpo da ditadura que mal esfriou embaralha passado e presente, inserindo um elemento que beira o fantástico de maneira propositalmente ambígua em uma obra que, de resto, busca o registro narrativo realista.

O filme parte do olhar investigador do legista sobre corpos de óbitos recentes, aproximando a prática profissional de Artur, interpretado por Leonardo Medeiros, a de um detetive. A prática profissional contamina sua percepção do mundo dos vivos, assumindo para si a perspectiva da morte:

> Da evidência, vai-se para o devaneio: Artur, de fato, é assim, um homem recolhido que se relaciona com as pessoas ao nível biológico-fisiológico (inclusive com seus amados pais). Mas esse trato matemático, orgânico, com as coisas é só um ponto de partida para esse solitário homem mergulhar na abstração: Artur ficcionaliza a partir dos corpos, imaginando detalhadamente o funcionamento dessas "máquinas biológicas" e as circunstâncias que causaram as mortes que chegam no IML, assim como os futuros óbitos (no caso das pessoas vivas que ele observa no metrô ou no trabalho). Uma posição tão segura quanto conveniente para um sujeito tão aquartelado, apático e socialmente enferrujado. (LIMA, 2008, s.p.)

O surgimento do corpo da mulher entre as ossadas da ditadura instiga o protagonista a lançar-se em uma investigação que põe em prática o princípio detetivesco de seu ofício, elaborando, com a narração em *off* e as ameaçadoras figuras femininas que o rondam, uma espécie estranha de equação *noir*, que traz o inverossímil para a trama, tratado com inquietante naturalidade. A desorientação narrativa reflete a falta de norte do protagonista em meio a um mal-estar não nomeado:

> o tempo presente será invadido por imagens em princípio efêmeras, depois remetendo mais aos anos 70, mas jamais saberemos se são lembranças de Artur, alucinações produzidas no tempo presente da diegese ou ilustrações da instância narradora. A verossimilhança intrínseca ao que seria o "real" sofre mutações, e por isso o andamento do filme vai se tornando vaporoso, entre ensaios de revelação e puro *nonsense* [...] (LIMA, 2008, s.p.).

Talvez as lacunas narrativas, os contornos que definiriam os horizontes da instância narrativa, tenham algo a ver com o vazio da própria narrativa histórica brasileira:

> Poderíamos ter a verdadeira identidade do corpo como um princípio fantasmático (o que parece em princípio), assim os vácuos que naturalmente a trama tem seriam um jeito de examinar as tentativas de reconstrução (ou simplesmente, destruição, queima de arquivo) da história. (VOGNER DOS REIS, 2008, s.p.)

Enquanto o olhar ficcionalizante do médico-legista cria narrativas com começo, meio e fim sobre os corpos vivos que vê transitarem ao seu redor, diante do misterioso cadáver "o médico mergulha no labirinto da história coletiva, em busca das peças de um quebra-cabeças ameaçado de nunca se completar" (STARLING CARLOS, 2008, s.p.).

Para Ismail Xavier, o filme "nos oferece o corpo como paradoxo, ocasião exemplar de retorno do reprimido que faz do IML um lugar de memória" (XAVIER, 2008, s.p.). O filme aproxima passado e presente na medida em que os corpos mortos vivem e os corpos vivos representam potências de morte, engajados em um ato contínuo de ocultamento e uma tensão entre memória e esquecimento:

> Num jogo que se reabre a cada passo, a interrogação maior se volta para a nossa própria experiência de confronto direto com a alteridade feita de corpos inertes num necrotério. Mergulho franco no estranho familiar, o filme explora a força do inverossímil que seduz e desconcerta, revirando o campo minado de nossa relação com desejo e memória, vida pessoal e convicções políticas. (XAVIER, 2008, s.p.)

Central para pensar os filmes de que tratarei no capítulo 3, o "estranho familiar" foi tematizado enquanto recurso estético por Freud no artigo "O inquietante" ("Das Unheimliche"), de 1919[30] (FREUD, [1919] 2010). Conforme Maria Rita Kehl, o *Unheimlich* é o sentimento de estranheza "que ocorre quando uma vivência reanima um complexo infantil recalcado, ou quando antigas convicções fantasiosas (negações da realidade, da morte, fantasias de onipotência etc.) parecem de repente achar uma confirmação na realidade" (KEHL, 2007, p. 98). Assim, o inquietante seria uma estratégia estética poderosa para revelar o retorno do reprimido social. Ainda segundo Kehl:

> Se o recalque de tais fantasias infantis transforma em estranho o que um dia nos foi familiar, o encontro com representações que se associem àquelas fantasias recalcadas produz a inquietante sensação de estar diante do "estranhamente familiar": a exposição do sujeito à presença de alguma coisa que deveria estar oculta. (p. 99)

Ao discutir a aplicação do inquietante no discurso ficcional, Freud pondera que a transposição não é direta, uma vez que "o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova de realidade". O resultado, que soa paradoxal, conclui o autor, "é que *na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida*" ([1919] 2010, posição 4999, grifo no original).

Assim, se por um lado a literatura fantástica – sobretudo os contos de fadas – apresenta de maneira não inquietante situações que o seriam na realidade,

> A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum. Então ele também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. Mas nesse caso o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade. [...] ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais [...] (posição 5017-5023)

[30] Em artigo, Maria Rita Kehl (2007) traduz *Unheimlich* como "sinistro", termo emprestado da tradução espanhola do artigo de Freud e amplamente utilizado na literatura psicanalítica brasileira. Utilizarei aqui a tradução de Paulo César Lima de Souza, que verteu o conceito para o português como "inquietante", publicado em FREUD, [1919] 2010.

A ficção possui, portanto, o potencial de criar novas possibilidades de sensação inquietante que não encontramos na realidade, mas que podem ainda assim revelar aquilo que foi reprimido – seja pelo indivíduo, seja pela sociedade. Posto isso, o conceito freudiano de 'inquietante' é por demasiado pertinente para pensar a forma de *Corpo*, mas sobretudo dos filmes a que me deterei adiante, por possuírem ainda maior compromisso com a verossimilhança do que a obra de Foglia e Rewald.

Na avaliação de Jean-Claude Bernardet, em comentário publicado no Blog do filme, *Corpo* é alegórico:

> Ossuário de vítimas da ditadura militar apresenta uma anomalia: no meio dos ossos cujas carnes se decompuseram há tempo, aparece um cadáver intacto. É verossímil. A verossimilhança não se deve a algum fenômeno físico ou químico estranho, mas se dá no plano psicológico, político, histórico. A diluição da ditadura militar instaurada em 1964 (processo este que até hoje não se completou) não incluiu a identificação e o julgamento dos responsáveis por torturas e assassinatos. Tentou-se esconder tudo isso por baixo do tapete e tocar para frente. As feridas do passado, quando não tratadas, não cicatrizam e apodrecem. *Corpo* é essa ferida. Ele se diferencia dos filmes que trataram a ditadura como um passado que não se deve esquecer, certo, mas como um passado. O apodrecimento se dá no presente (BERNARDET, 2008b).

O que nos interessa aqui é a forma – atípica em nossa produção audiovisual sobre a ditadura – com a qual o tema das reminiscências do período é elaborado: como um apodrecimento que se dá no presente, tomando como referência um repertório horrorífico e sobrenatural que materializa os fantasmas muito reais de nossa sociedade, alimentados pelo constante adiamento dos acertos de contas que só faz produzir mais assombrações.

Acredito que o recurso ao horror, articulado a uma trama no geral estranha, lacunar e vaporosa, traz uma novidade formal a um cinema que, de resto, salvo honrosas exceções, parecia pactuar com a conciliação cultural iniciada pela abertura democrática dos anos 1980, à qual o lulismo se colocara como um sentido conclusivo e positivo, dado o contexto de acelerado desenvolvimento econômico e simbólico de seu segundo mandato (AB'SÁBER, 2011; SINGER, 2012). Remando na contracorrente do otimismo cultural da época, *Corpo* (2007) poderia ser visto como um dos primeiros filmes que, nesse contexto histórico, se apropriaria de um repertório do horror artístico para fazer ressurgir um mal-estar constitutivo de nossa experiência social e presente em nosso cotidiano, posto de lado sem a necessária elaboração.

O *horror no cotidiano*, afinal, será um ponto central para os filmes que abordarei no capítulo 3 e o que *Corpo* parece indicar é que essa formalização diz respeito ao

processo, típico de nossa história, de não-elaboração dos horrores constitutivos do poder no Brasil que, pela falta de confronto, acabam por se dissipar e difundir por trás de cada gesto ordinário de nossas vidas. Em artigo publicado no livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (TELES, SAFATLE, 2010), Tales Ab'Sáber compara o "aspecto doentio" de *Corpo* com certa literatura recente que trabalha o espaço ficcional sob o signo de uma patologia política. Assim como os trabalhos de Ricardo Lísias, de Beatriz Bracher e de Marcelo Mirisola, o filme

> também articula política e psicopatologia, neurose e sociedade, hoje, como único modo verdadeiro de pensar as coisas. Se *Terra em transe* era um filme trágico, barroco, no limite da morte em vida, *Corpo* é um filme doente, expressão nítida do estado da vida mortificada, de um tempo e um progresso que aconteceu *sem acontecer*. Se *Terra em transe* ainda pensava a história, *Corpo* faz um último esforço, antes de ser totalmente sugado para o campo doentio e impotente do mero cotidiano, degradado como ele é. (AB'SÁBER, 2010, p. 198)

O drama de Artur estaria em sua tentativa fracassada de "nomear e contar a história daquele corpo, destruído pela história – corpo sem nome, nem história, simplesmente *corpo*" (AB'SÁBER, 2010, p. 199). Em sua tentativa, o médico conta com a *ajuda desinteressada* de uma garota, que se revela filha biológica do corpo, e de sua mãe adotiva, professora universitária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que

> também não quer contar plenamente aquela história, de cujo destino trágico ela é cúmplice e beneficiária, pois *herdou* a filha da guerrilheira morta, bem como as poucas estruturas de privilégios públicos e simbólicos que ainda restaram após a ditadura militar (p. 199).

Daí a reiterada comparação com *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967): o filme de Foglia e Rewald se voltaria à parte que cabe ao estrato social que produz e assiste filmes no Brasil no processo reiterado de reposição da cultura do silêncio. Para Ab'Sáber:

> O filme confirma, assim, *a não inscrição de um corpo humano*, que é mesmo uma forma da história, entre nós e, mais terrível, generaliza essa ordem fascista de vantagens particulares sobre o horror brasileiro geral por todos os agentes sociais da trama, inclusive os ligados àquela história, como o falso intelectual de esquerda representado na professora bem posta nas suas pequenas vantagens históricas, ou a moça "moderna" com a existência redesenhada pelo consumo, posições que, no quadro geral de iniquidades, não deixam de ser privilégios fantásticos (p. 199).

A violência acentuada de nossa sociedade tradicionalmente autoritária, responsável pelo jovem corpo negro que chega ao IML no início do filme, teria, portanto,

tudo a ver com o gesto que encerra a trama sem encerrá-la – o adiamento de soluções pelo recurso ao esquecimento, prática recorrente entre nós. Escreve Ab'Sáber:

> Por fim, aquele corpo sem identificação alguma, solto num vazio da história e de toda a humanidade, mais ou menos como o sacrifício ritual que cai no vazio, do corpo de Paulo Martins ao final de *Terra em transe*, corpo que representa uma história negativa que está no fundo inconsciente de todas as vidas banalizadas e violentas que se apresentam no filme, *corpo de todos nós*, ou do que falha ou falta na consciência histórica de todos nós, volta a ser enterrado, sem nenhuma identificação, nenhuma inscrição nem um princípio de humanidade básico, marca fundante mesmo de qualquer ordem civilizatória (p. 199).

Em suma, *Corpo* oscila entre dois lados. Trata-se de um certo filme detetivesco moribundo, permeado por elementos de horror que remetem ao retorno do não elaborado dos corpos não sepultados durante a ditadura civil-militar, como metáfora do processo de acerto de contas com o passado, deixado de lado pelo pacto social que selou o processo de abertura política. Por outro lado, a obra parece se voltar a um senso de impotência e imobilismo que recai sobre uma certa classe média de aspirações progressistas que endossou o pacto de 1988 e agora vive sob o signo de uma culpa destituída de projetos. Ao tematizar o mal-estar sob perspectiva negativa em um período no qual a narrativa nacional oficial apontava para um senso positivo em torno de um pacto social pacificador, os conflitos nacionais sublimados tomavam a forma do horrorífico. O cinema nomeava os crimes do passado implicados na violência do presente, abrindo caminho para uma nova abordagem estética dos conflitos sociais brasileiros.

PARTE II

CAPÍTULO 3 – FILME DE HORROR: MEDO E ÓDIO NA TERRA DA CONCILIAÇÃO

No mundo da mercadoria
Coisa má é não ser mercadoria.
Companhia do Latão

3.1. TRÊS ENTREVISTAS DE EMPREGO

Paula espera. De pé, na cozinha, encosta-se na pia abarrotada de louça suja, de frente para nós. Temos o tempo necessário para medi-la com nosso olhar inquisidor, reparar em sua roupa e postura discretas, enquanto ela mesma investiga o ambiente, curiosa, aguardando. Ouvimos uma torneira pingar, obras, carros e o canto de passarinhos – o som do bairro e da casa que não são seus. O telefone toca, com um som desproporcionalmente alto. Paula se endireita, o olhar focado no extracampo – será que alguém vem atender? Toca de novo, nada. O ambiente sonoro se torna sutilmente mais denso. O que você vai fazer, Paula? Toca de novo. Ela sai de quadro na direção de seu olhar, mas a imagem permanece por um instante, vazia de pessoas e focada na pia suja.

Corta. Paula atende o telefone da casa, de costas para nós. Tudo se passa como se ela fosse da casa – refere-se a Helena como "Dona Helena", uma espécie de senha que a coloca em seu lugar, uma vez que a pessoa do outro lado da linha não parece se preocupar em descobrir com quem está falando. Paula anota um recado e desliga o telefone, enquanto surge do fundo do quadro a pequena Vanessa, filha de Helena e Otávio, vestida com uniforme escolar. Ela caminha lenta e teatralmente, contrastando com o gestual espontâneo de Paula, que a cumprimenta com um alegre "Oi!", respondido por um olhar fulminante e repressor da menina, que nada fala enquanto cruza os limites do quadro.

Corta para Vanessa, que abre a geladeira, pega uma garrafa de leite, senta-se à mesa, ainda em silêncio, lançando um novo olhar de certa forma aristocrático para Paula, agora fora de quadro. O silêncio e os olhares de Vanessa marcam a passagem mais estranha de toda a sequência da entrevista de emprego de Paula, revelando na sinceridade da postura da filha o desprezo pelo Outro naturalizado no trato cordial da mãe. Paula e Vanessa trocam olhares em silêncio, enquanto a primeira volta à posição e ao

enquadramento do primeiro plano e a segunda come cereais, o som crocante exagerado pela edição de som. Helena enfim aparece, falando no extracampo e demorando a aparecer em quadro, se desculpando por fazer Paula esperar, com um gesto vazio de significado, uma vez que ela não se preocupa em agilizar a conversa e toma o seu tempo preparando um café para si mesma. As duas não se encostam. Paula entrega o recado anotado para Helena, que agradece sorrindo e dizendo não ter ouvido o telefone tocar, no que parece mais um gesto destituído de significado – embora Paula ainda não tenha sido contratada, nem mesmo a entrevista tenha se iniciado formalmente, agem como se lhe coubesse naturalmente agir como uma empregada doméstica já contratada.

Corta para um ambiente escuro, uma porta se abre com um som de madeira exagerado e a luz de fora ilumina o interior. Parece um armário, caixas empilhadas com brinquedos velhos, latas de tinta e entulhos. Ouvimos Helena, doce, dizer que:

- "Precisa dar uma limpada... tirar essa tralha... com o tempo você arruma do seu jeito" (TRABALHAR Cansa, 2011, 00:13:20).

Difícil avaliar o quanto ela acredita em suas palavras. A crueldade cínica do eufemismo é sublinhada pela maneira como o filme apresenta o fenômeno arquitetônico-social do "quarto de empregada" como um cômodo que parece não dar conta espacialmente nem mesmo de abrigar câmera e atrizes – passamos a um contraplano no qual as duas inspecionam o ambiente com o olhar, do lado de fora. Helena confirma com Paula, diante de seu olhar espantado, que ela sabe que "é pra dormir no emprego", como se o desconforto da entrevistada se devesse ao fato de dormir e não às condições do ambiente.

Helena prossegue apresentando a área de serviço e a forma como ela deseja que a entrevistada faça o seu serviço. Tudo se passa de maneira ambígua, Helena lida como se o acordo contratual já estivesse dado e instrui sua empregada, embora saibamos que se trate de uma entrevista de emprego. Cabe a Paula interromper o rito conduzido pela entrevistadora e perguntar sobre o salário. Fingindo constrangimento terno, mas sem jamais perder a dureza, Helena oferece um salário abaixo do Mínimo Nacional no primeiro mês – "considero período de experiência" – e, a partir do segundo mês, "se tudo der certo", salário Mínimo e condução, sem carteira registrada ("não tenho como").

A entrevista de emprego parece tudo menos uma negociação justa de termos de acordo a se celebrar entre dois sujeitos de direito. A intransigência de Helena e a cessão total de Paula, que simplesmente não vê nenhuma de suas reivindicações serem atendidas, têm como pano de fundo uma estrutura social de desigualdade de classes que atualiza a escravidão em novos termos desde o pecado original de tomada do país pelos portugueses.

Em um diálogo que parece muito inspirado pela noção de cordialidade em Sérgio Buarque de Holanda ([1936] 2016)[31], a contratante exerce uma enorme violência travestida de gentileza:

- "Eu só estou te entrevistando porque você é sobrinha da Cida, que é de confiança" (TRABALHAR Cansa, 2011, 00:14:40).

Gentileza sustentada pela confiança de que a candidata precisaria mais do emprego do que ela da candidata e cujo valor é implicitamente diminuído ao longo da conversa:

- "Se você quiser pensar, eu ainda vou conversar com outras *meninas*..." (grifo meu).

Fica a dúvida ao longo do filme sobre o quanto Helena acredita em sua dureza no trato com empregados, seja em casa, seja no mercado. Sugere-se uma escalada ambígua de crueldade à medida que a assombração parece tomar conta do mercadinho, como se seu autoritarismo antipopular fosse uma espécie de maldição não reconhecida pela família que, em tudo o mais, parece compor uma típica família de classe média *progressista* paulistana[32].

Parece haver um contraste de tempos históricos nessa *negociação sem negociação*, uma vez que a entrevistada, negra, é a responsável por lembrar da existência de direitos trabalhistas, tratados pela contratante como 'letra morta', uma fantasia que não cabe no orçamento da realidade. Resta a Paula a opção de pegar ou largar esta proposta indecente, ainda que seja a regra do jogo em que vivemos, de reposição da escravidão em novos termos. Durante os momentos decisivos da contratação – "Para mim *está bom*, Dona Helena" (grifo meu) – Paula está de costas para nós e acompanhamos apenas a expressão de Helena. Ao negar à contratada um rosto, o filme parece subtrair-lhe a particularidade de sujeito, tipificando-a como *mais uma menina*, mercadoria barata do mercado de trabalho doméstico.

Corta para a segunda entrevista: Otávio espera, de costas para nós, enquanto vê a cidade através da janela de um edifício de muitos andares. A espera dura o suficiente para

---

[31] Para uma crítica do uso conservador do conceito de "homem cordial" de Sérgio Buarque de Holanda, ver a primeira parte de *A ralé brasileira*, de Jessé Souza (2009).

[32] Para além da evidente familiaridade aos espectadores brasileiros da obra, em diversas entrevistas Juliana Rojas e Marco Dutra, realizadores de *Trabalhar cansa*, afirmam ter se baseado em suas próprias experiências familiares para compor a dinâmica das personagens no filme.

que uma associação possa ser feita com a condição de Paula: trata-se de *mais um engravatado* à procura de um emprego, embora a trajetória desse pai de família desempregado, ao longo do filme, pareça ser o da constante negação de que sua condição nada tem de excepcional no mercado de trabalho.

A porta ao seu fundo se abre e uma mulher mais jovem o cumprimenta, frisando-se os nomes – "Otávio? Márcia.". Ele sai de quadro, que permanece fixo na janela, onde vemos os reflexos de ambos apertando mãos e sentando-se à mesa. Ao longo dessa sequência, assim como de todo o filme, são várias as ocasiões em que acompanhamos uma ação fora de quadro ou diálogos filmados com foco em seus contraplanos: assistimos às reações e, por vezes, à indiferença daqueles que ouvem, em vez de as daqueles que falam. A decupagem parece ressaltar, com frieza, uma dificuldade de se manter em cena que parece emular *formalmente* a instabilidade própria das *regras do jogo* do mercado de trabalho tematizado pelo filme. Otávio pensava que conversaria com seu bem posicionado amigo, mas acaba por descobrir que fora encaminhado de surpresa a uma dinâmica de processo seletivo conduzida por uma gerente de recursos humanos tão sorridente quanto insensível.

Entram em jogo dois outros jovens candidatos, cujos nomes são igualmente frisados: como se os nomes guardassem algum tipo de atributo que servisse para distingui-los na competição. Os participantes são convidados a nomear suas percepções sobre as "principais características profissionais" dos concorrentes que acabaram de conhecer, enquanto a gerente de recursos humanos prepara uma encenação lúdica sobre o mundo profissional com um balão de borracha.

Assim como o filme jogará com os limites entre o real e o sobrenatural em sequências marcadas pelo insólito, a primeira entrevista de emprego de Otávio joga com os limites entre o real e o surreal, uma vez que a dinâmica mais parece um pesadelo kafkiano – tão sem sentido quanto verossímil[33]. O tom da cena lembra em muito a peça

[33] Em *Rituais de sofrimento*, a socióloga Silvia Viana trata da flexibilização do trabalho na vida produtiva sob a lógica do neoliberalismo e seus impactos na subjetividade. Os processos seletivos e as empresas capitalistas contemporâneas operariam sob a forma da arbitrariedade, como um jogo no qual as regras são mudadas enquanto se joga: "Não é à toa que o jogo se tornou metáfora dileta em todas as esferas sociais; ela deriva da noção segundo a qual nossa relação com o mundo em permanente mudança deve ser lúcida, experimental, maleável etc. A metáfora mente. Toda criança sabe que não há nada mais sério do que o jogo. A metáfora inverte a verdadeira lógica do jogo, pois não se brinca com suas regras, mas dentro do espaço delimitado por elas, esse é o espaço da criação. E é nesse espaço que o princípio pode ser invertido. No futebol, por exemplo,

teatral *A comédia do trabalho*, criação coletiva da Companhia do Latão, que abre com a seguinte advertência: "Depois de meses de ensaio, tentando achar graça do capitalismo financeirizado, tentando rir de problemas como o desemprego, não tivemos escolha senão fazer uma tragédia: a tragédia do trabalho. Chamamos de comédia apenas para atrair mais público" (In: CARVALHO, MARIANO, 2008, p. 91).

Parece interessante que a entrevista de Otávio seja marcada pelo constrangimento indignado que compartilhamos com a personagem diante do tratamento sutilmente humilhante em sua negação de privilégios, enquanto a entrevista de Paula pareça natural. Tudo se dá como se Otávio passasse por um processo extraordinário que lamentavelmente está se tornando cada vez mais comum ('novos tempos'), enquanto Paula passasse por algo trivial e ordinário ('sempre foi assim').

É pela aproximação das duas sequências e da contraposição ao longo do filme dos rumos tomados pelas duas personagens em suas desventuras pelo mercado de trabalho que *Trabalhar cansa* ilumina a dinâmica de classes em nossa sociedade do trabalho, sob a perspectiva de uma classe média horrorizada que, *imóvel*, vê o mundo ao seu redor desmoronar, enquanto os trabalhadores pobres buscam *se mover* em um pragmatismo com resultados – ainda que modestos.

O que mobiliza as personagens em *Trabalhar cansa* não é tanto o dinheiro e o poder dele advindo, como em *O invasor*, mas *a possibilidade de explorar e de ser explorado, de movimentar-se*[34]: as personagens se esforçam para manterem-se ativas no mercado de trabalho, inseridas em uma representação marcada pela paralisia e pelo esquematismo da decupagem que faz de sua própria permanência em quadro um desafio. Essa "regra do jogo" estético, vale dizer, está além de suas percepções, e dela as personagens se encontram tão alienadas quanto das regras do jogo do mundo do trabalho em que se inserem no nível dramático. Ou seja, os esforços das personagens por se manterem no mercado de trabalho é ironicamente sabotado por sua dificuldade de se

---

não se pode pegar a bola com a mão e levar até o gol; por isso mesmo se cria o drible, e esse pode ser tão belo que pouco importa se foi feito o gol. A empresa flexível é o próprio antijogo: pode-se pegar a bola com a mão e cravar a chuteira na panturrilha do adversário; o que é categoricamente vetado é que se perca o gol. Não é preciso ir muito longe para que se perceba o ponto cego da ideologia gerencial-flexível: ele está na tal adesão ao princípio da empresa. Não há regras, mas há uma Lei" (VIANA, 2012, p. 87).

[34] "*Trabalhar Cansa* é um filme sobre a paralisia, tanto quanto ele é sobre a tentativa de se mover." (VALENTE, 2011).

manter em quadro, em um filme marcado pela reiterada opção por enquadramentos que apresentam as personagens de costas ou fora de campo. Empenhos à parte, as personagens estão estruturalmente submetidas ao papel de peões em um tabuleiro, em um processo predeterminado e repetitivo de circulação de mercadorias.

Após a sequência das duas entrevistas, uma sutil elipse leva ao momento no qual Helena deixa a filha sob os cuidados de Paula pela primeira vez. Em uma passagem carregada de tom dramático, no qual a entrega da chave da porta dos fundos é marcada por um senso de ameaça – "Tome muito cuidado. Nunca deixe sem trancar" diz Helena em um plano detalhe da mão de Paula recebendo a chave –, ressalta-se a mudança brusca de atitude da pequena Vanessa para com a nova empregada doméstica.

O filme esboça, a partir desta passagem, uma relação de competição entre Helena e Paula no que diz respeito à posição materna da jovem menina. Há um certo ressentimento da parte da patroa, que vê na empregada uma ameaça, uma personificação de seu distanciamento da filha: Paula está lá quando o dente de leite cai, monta a árvore de Natal com a menina, entre outros momentos. Esse desconforto parece algo esquemático de um drama de classes e de gênero, uma vez que Paula não demonstra qualquer tipo de gesto competitivo para com a mãe, que, ademais, é a personagem que mais parece *querer* trabalhar no filme. Apesar do marido estar desempregado e faltar dinheiro para pagar as contas, o negócio próprio é desde a primeira cena o *sonho* de Helena.

Vanessa come alegre um par de sanduíches preparados por Paula e mostra-se atenciosa, feito um cachorro amansado por uns biscoitos. A comparação não parece gratuita, uma vez que o filme gira constantemente em torno do tema da animalização das personagens, algo entre a "selva do mercado", os traços primitivos e animalescos aos quais somos instados a recorrer para vencer, e as raízes monstruosas da dinâmica de opressão brasileira. Assim, seja pelo viés moderno, seja pelo arcaico – dois polos referidos com recorrência no filme –, *Trabalhar cansa* aponta a *bestialiazação como horizonte*, uma vez que as trilhas para o futuro parecem levar sempre ao passado. Voltarei a este ponto.

Helena chega ao mercado em obras. Na rua, uma fila de candidatos espera em pé, segurando currículos na mão. Homens, mulheres, uns jovens, outros nem tanto. Helena se move, cumprimenta o mestre de obras, assina uns papéis e saúda os candidatos. Diferente de Paula e Otávio, esperam ao ar livre e em fila.

Acompanhamos apenas uma das entrevistas, com um rapaz jovem que não será contratado. O candidato e Helena, a única personagem que assume a posição de

contratante ao longo do filme, ainda que inquilina do proprietário do imóvel do mercado, estão sentados em cadeiras no meio da loja em obras. Falam mais as marretas ao redor do que os dois: através desta breve passagem, o filme associará, pelo som, a opressão intuída no objeto-marreta à busca de emprego. No diálogo, o rapaz dá a entender que trabalhava em um mercado como aquele, com uma patroa como Helena, que faliu devido à abertura de um hipermercado nas proximidades. Parece um mal presságio para a empreendedora, *algo deslocada no tempo* ao abrir uma lojinha de bairro em tempos de hipermercado.

Terminada a entrevista, Helena supervisionará de maneira cordial o trabalho do mestre de obras, Seu Antunes, que encontra, atrás de uma geladeira antiga, dois objetos emblemáticos: uma corrente de metal e uma "bela marreta", grande e pesada. Assim como outros objetos que serão encontrados ao longo do filme no imóvel, descobriremos que tudo foi deixado para trás pelos misteriosos inquilinos anteriores. Sua presença em um mercado é tão estranha quanto explicável – daí um certo tom *gótico* da narrativa, quando o sobrenatural pode sempre ser justificado, ainda que predomine o clima de constante ameaça[35]. Voltarei a esse ponto.

O que se insinua simbolicamente com a corrente e com a marreta é uma certa forma arcaica e rudimentar de opressão, relacionada com as instalações do mercado, com a fundação e com as obras do imóvel. O mercado, que segue em obras ao longo de toda a narrativa – as infiltrações e a degradação constantes mantêm o imóvel em um permanente estado de reforma –, alude em um gesto alegórico a um país-iniciativa mercantil que nunca se forma, nunca se completa.

Talvez não haja nada mais parecido com uma casa em construção que uma casa em ruínas e a marreta é instrumento que serve para derrubar, pôr abaixo – se preferirmos, sua finalidade é *destruir para criar*. Se é possível assim aproximar metaforicamente a marreta a uma leitura sobre o que move o capitalismo[36], ou mesmo sobre a atitude

---

[35] "Coisas estranhas começam a acontecer no mercado (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), configurando acontecimentos que, 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." (SOUTO, 2012, p. 46).

[36] Refiro-me aqui ao conceito "destruição criadora", disseminado pelo economista austríaco Joseph Schumpeter no livro Capitalismo, Socialismo e Democracia, publicado em 1942.

filosófica de Nietzsche[37], é importante lembrar que a marreta de *Trabalhar cansa* é usada para manter tudo como está: apesar de ouvirmos marretadas que denotam as obras, não vemos nenhuma parede sendo posta abaixo.

Quando finalmente a velha marreta revela a fera sepultada nas fundações do mercado-Brasil, as providências tomadas repetem o recalque, adiando indefinidamente qualquer tipo de acerto de contas com o passado.

O senso cíclico é salientado pelo mercadinho que passa de dono em dono, pela procura de emprego, pela reposição da exploração social no país da escravidão ao trabalhador contemporâneo, empregado – ativo – ou não. Em um resgate da tradição dos oprimidos na história do Brasil, encontramos referências à escravidão de negros e indígenas, evocados em encenações teatrais infantis escolares. Enquanto tal, essas meta-encenações, carregadas de ironia ácida, sublinham a incorporação ideológica da história como fenômeno do passado, onde a superação dos horrores pregressos estaria pressuposta pela distância temporal, tornando possível ressaltar a relação escravizadora que o capital impõe ao mundo do trabalho e de maneira tão ordinária como era vivenciada a escravidão no Brasil em apenas um século e meio atrás[38].

3.2 DRAMA, COMÉDIA, HORROR: A VOLUBILIDADE EM JOGO NO MERCADO DE TRABALHO

As coisas não vão tão bem nos primeiros dias do Mercado Curumim. Produtos desaparecem, uma infiltração começa a tomar as paredes do imóvel, o movimento não está bom. É noite. Helena sai do Mercado cabisbaixa, seguida de dois funcionários: o

---

[37] Em seu penúltimo livro, *Crepúsculo dos Ídolos, ou Como Filosofar com o Martelo* (no original em alemão: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, publicado em 1888), Nietzsche sintetiza sua obra filosófica, defendendo o espírito guerreiro com que se deve destruir os "ídolos" (como define as "ilusões do Ocidente", da moral cristã às ideias e tendências que considerou equivocadas).

[38] A forma como a história do Brasil é representada no filme é marcada por um cinismo conciliador, seguindo uma abordagem pseudo-progressista de classe média para o passado escravocrata. Talvez seja justamente essa a fonte dos fantasmas que retornam, porque nunca partiram: a conta não foi acertada com o passado. A burguesia beneficiária parece buscar deter o monopólio da definição dos termos do acerto de contas, dominando as formas discursivas sobre o passado (as encenações escolares, o mercado chamado "Curumim"). Não há diálogo, pois não há reconhecimento do Outro.

jovem rapaz Ricardo e a otimista Gilma. Desfazendo-se de rosas, brindes para clientes que nunca apareceram, Helena se mostra preocupada com os rumos do negócio. O tom é *dramático* – sabemos que seu marido, recentemente demitido, está tendo dificuldades para se realocar no mercado de trabalho e as finanças do casal estão preocupantes. Gilda busca animá-la, garantindo que as coisas levam um tempo e que a clientela há de se formar.

Helena repara que a funcionária está "bonitona" e pergunta se vai encontrar o namorado.

- "Ai, Dona Helena, por enquanto é só um pretendente... mas *Deus te ouça*!" (TRABALHAR Cansa, 2011, 00:30:55).

A funcionária responde e sai de cena, sorrindo de orelha a orelha. O registro de atuação da atriz Gilda Nomacce é extremamente cômico e cada palavra, gesto, olhar, dão às cenas em que participa um autêntico tom de *comédia*. Assim que Gilda sai do quadro, ouvimos um rosnado que vem do extraplano. Helena levanta a cabeça e desfaz seu sorriso ao olhar, aterrorizada, para algo do outro lado da rua. Algo que não vemos. Ricardo termina de fechar o mercado e se aproxima para entregar as chaves à patroa. De fora do quadro, o rosnado vira latido. Os dois se viram, apreensivos. O quadro permanece fixo tempo suficiente para que se construa uma atmosfera ameaçadora, inóspita. O sobrenatural se faz possível pela decupagem.

Corta para o contraplano dos dois: um pequeno cachorro rosna para nós, próximo ao carro de Helena. O cachorro em cena não combina com o som de rosnados e latidos, que seguem, algo exagerados pela edição de som. A sonoridade se dissocia sutilmente da imagem, uma vez que o cachorro que vemos não parece biologicamente capaz de emitir rosnados e latidos tão graves. A forma fílmica leva ao limite o registro realista da narrativa. Exagera-se o efeito sonoro para que cinematograficamente se componha um clima de suspense, remetendo-se, desta forma, ao léxico do *horror*.

Ricardo reage, atravessa a rua e, com facilidade, espanta o cão. O sobrenatural que se desenha é logo trivializado. Assim, dentro de uma só sequência, passamos do registro do drama à comédia e ao horror. O que parece predominar no filme é a via melodramática de tom realista. O drama de um núcleo familiar diante do mercado de trabalho e de seus desafios. Mas alguma coisa não bate na forma dessa narrativa, tão interessada em contradições:

> As relações são mediadas por uma mistura dos sentimentos e dos papéis sociais [...] Todas as personagens têm essa "dupla função", resultado do embate entre os desejos e o racional: jogam com seus sentimentos em

> relação ao outro, mas também com os interesses (às vezes, os mais baixos possíveis). Essa pulsão que move as relações só se faz possível, enquanto dramaturgia, pelo tom preciso do filme, que transita da observação seca à doçura, do drama existencial ao cômico, da comédia à tragédia, sem deixar marcada as fronteiras que separam um momento do outro. (ARTHUSO, 2011, s.p.).

O curioso aqui é que o trânsito entre os registros narrativos consegue manter uma coesão verossímil às personagens dentro do âmbito diegético[39], ao ponto desconcertante de não se mostrarem abaladas nem mesmo pelo sobrenatural que se confirma no final da narrativa. É como se a descoberta da criatura sepultada na parede 'explicasse' tudo que vinha acontecendo até então. Esse trânsito também causa no espectador um efeito de estranhamento diante das absurdas – porque sutis e contraditórias – mudanças de chave de gênero narrativo.

Como as personagens não parecem estranhar o tom cômico das dinâmicas de processo seletivo, da encenação escolar da abolição da escravatura ou das trapalhadas dos funcionários do mercado, nós é que estranhamos a naturalidade com a qual as situações são aceitas. O tom cômico do filme, presente na maioria das sequências, lembra o tempo todo a ironia do texto da Companhia do Latão acima referido: não há uma passagem cômica que não seja trágica e o trágico está sempre na naturalidade com a qual a opressão se atualiza em formas as mais absurdas. Assim, a comédia em *Trabalhar cansa* é sempre doce porque é solidária à tragédia representada.

Algo parecido se dá com os recursos ao sobrenatural no filme – uma vez que o filme joga o tempo todo com surpresas macabras seguidas de explicações coerentes (o líquido preto que vaza do solo vem de um entupimento do encanamento; os objetos que vão sendo encontrados no mercado são dos inquilinos anteriores – "aquela gente esquisita" etc. – quando descobrimos que de fato havia algo sinistro acontecendo, a indiferença das personagens é desconcertante para nós.

A comédia e o horror no filme parecem, assim, seguir um mesmo método de desnaturalização da sociedade, com finalidades distintas: enquanto o humor parece apontar para a tragédia do mundo do trabalho e das novas formas de reificação promovidas pela periferia do capitalismo – daí as semelhanças com o trabalho da Companhia do Latão, com suas experiências de teatro dialético de inspiração materialista

[39] Diegese é um conceito que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa, referindo-se à realidade do universo narrado e diferindo-se, portanto, da realidade na qual os espectadores estão inseridos. Nas palavras de Ismail Xavier, "tudo o que diz respeito ao mundo representado" (2005, p. 20).

dialética –, o sobrenatural parece se voltar para as particularidades horroríficas da desigualdade de classes constitutiva desta periferia[40].

A facilidade com a qual a obra transita por diferentes repertórios de gêneros cinematográficos, em uma indefinição estrutural na qual acaba por operar em todos e em nenhum – híbrido, o filme não permite definir-se por apenas um gênero –, é aceita com naturalidade pelas personagens e ao mesmo tempo estranhada pelo espectador. Pode-se arriscar que esse movimento de aceitação é análogo ao de competidores se movendo em um jogo que muda constantemente suas regras, tal como se configuram os processos seletivos e o mercado de trabalho tematizados pelo filme[41] e ao mesmo tempo à dos candidatos que tentam negociar melhores condições de trabalho, sabendo que não contam com status social para barganhar – como se intui pela entrevista de Paula e pela submissão dos funcionários do mercado aos caprichos de Helena.

Salvo engano, essa incorporação do arbitrário na forma fílmica inscreve na dinâmica da obra o encontro da experiência social brasileira, a reposição constante do signo do *capricho* que marcou o Brasil do escravismo, essa estrutura social que de certa forma perdura, dada a desigualdade que organiza nossa sociedade, com os novos tempos do capitalismo, da flexibilidade, adaptabilidade e sobrevivência na 'selva da cidade'.

Desta forma, o traço nacional ganha ares globais e vice-versa: a transitoriedade na qual as personagens se movem entre as esferas privada (família) e pública (mercado), de forma altamente contagiosa, em que uma não existe sem a outra, parece se apresentar não apenas como uma particularidade local, mas também como uma tendência universal[42]. O

---

[40] "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 desapercebido por 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." (SOUTO, 2012, p. 46).

[41] Para Ruy Gardnier, "quando as tensões aumentam, *Trabalhar cansa* transfigura o registro do cotidiano e transforma-se numa poderosa reflexão sobre a passividade contemporânea" (GARDNIER, 2011).

[42] O filme trabalha o tempo todo com o tema local-universal, seja no diálogo entre matéria histórica local e forma dos gêneros cinematográficos industriais, seja na representação da cidade de São Paulo, despojada de suas particularidades (apesar de a história se passar claramente na capital paulista, esta é apresentada como uma "cidade global"): "[...] poderíamos estar em inúmeros outras cidades do planeta. O microcosmo social de *Trabalhar Cansa* tem uma

descompromisso com qualquer alteridade que marcou a formação do Brasil colonial parece, enfim, se apresentar como solução última para os impasses do mundo do trabalho em operação sob a 'nova razão do mundo' (DARDOT, LAVAL, 2016).

Em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, o crítico literário Roberto Schwarz identifica o princípio formal caprichoso e instável de *Memórias póstumas de Brás Cubas* com a volubilidade de seu narrador, indicando aí um traço de classe da elite escravocrata do século XIX:

> [...] a volubilidade é uma feição geral a que nada escapa, sem prejuízo de ser igualmente uma tolice bem marcada, de efeito pitoresco, localista e *atrasado*. [...] Essa incerteza de base, longe de ser um defeito[43], é um resultado artístico de primeira força, que dá a objetividade da forma a uma ambivalência ideológica inerente ao Brasil de seu tempo ([1990] 2000, p. 45).

O trânsito entre registros de *Trabalhar cansa* parece ecoar essa volubilidade brascubiana: não custa lembrar que o filme tematiza as relações entre o mundo do trabalho contemporâneo e nosso passado escravocrata. O recurso a algo semelhante à forma-capricho traria, assim, nova luz sobre os rumos do capitalismo, sobretudo pela aproximação das jornadas de Paula e Otávio em busca de emprego.

Como vimos acima, o princípio formal volúvel de *Trabalhar cansa* parece preocupado com a desnaturalização da dinâmica opressiva de nossa sociedade de classes.

---

universalidade urbana que tende a soar familiar para todo espectador inserido, em maior ou menor grau, na lógica de exploração econômica, de apelo ao consumo e de vazio existencial que parece querer organizar o século XXI, a despeito dos profundos abalos na engenharia que a sustenta. É 'global', portanto, o longa de estreia de Marco Dutra e Juliana Rojas, mas é também 'local' em seu olhar cuidadoso sobre artefatos e hábitos de nossa cultura urbana [...]" (RIZZO, 2011).

[43] Assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Trabalhar cansa* também teve sua volubilidade criticada enquanto um defeito de composição: "O problema com *Trabalhar cansa* é que o filme não parece saber o que é [...] Existe uma razão pela qual a combinação "drama/horror" não é um subgênero popular, como é o caso de "horror/comédia" ou "horror/mistério". Os dois gêneros parecem existir de maneira diametralmente opostas", escreveu Darren em *The m0vie blog* (disponível em https://them0vieblog.com/2012/02/27/non-review-review-hard-labour-trabalhar-cansa/>. Acesso em: 19 ago. 2016), por ocasião da exibição da obra em um festival internacional de cinema em Dulbin, no ano de 2012. A tradução é minha, do original: "The problem with Hard Labour is that it doesn't seem to know what it is [...] There is a reason that "drama/horror" isn't a popular subgenre like "horror/comedy" or "horror/thriller" or "horror/mystery." The two genres seem to exist diametrically opposed to one another".

Assim como a obra machadiana, o filme parece apresentar um enredo "que serve à exposição metódica de um modo de ser, mais que ao desenvolvimento de uma ação, e que faz supor um narrador atrás do narrador, um narrador interessado em consequências, o oposto enfim de um narrador volúvel" (SCHWARZ, [1990] 2000, p. 45).

O que nos leva a refletir sobre a natureza da narração de *Trabalhar cansa*. O filme parece identificar-se com a perspectiva da classe média representada – conforme adiantei na Introdução, as personagens exteriores ao núcleo familiar, sobretudo aquelas por ele empregadas, pertencentes a outra classe social, não parecem decifráveis nem interessar a instância narrativa. Mesmo Paula, a quem o filme dedica algumas cenas, não parece dotada da complexidade de desejos e sentimentos que caracterizam Helena e Otávio, assumindo traços mais tipificados em uma representação algo opaca, ainda que o filme pareça simpatizar com a personagem.

Talvez esta simpatia seja aquela dedicada, do lado de cá da tela, pela própria classe média autoproclamada progressista às suas empregadas domésticas: durante o carnaval, Helena convida Paula a assistir ao desfile das escolas de samba com ela e promete que lhe comprará uma TV "quando sobrar um dinheiro". Helena não disfarça a indiferença diante do desfile, perdida em seus dramas pessoais; Paula assiste encantada. Esta relação contraditória, de conservadorismo que não se percebe como conservador, entre patroa e empregada doméstica, será investigada por *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, filme sobre o qual me voltarei adiante, no capítulo 4 desta dissertação.

Ao mesmo tempo em que a instância narrativa de *Trabalhar cansa* parece se identificar com as personagens de classe média pelo reiterado desconhecimento do outro de classe, movido por sentimentos enclausurantes e mesquinhos, são justamente esses ânimos ensimesmados que parecem motivar os recursos desnaturalizantes, através do aceno ao humor e ao horror que promovem um senso constante de desconforto[44]. São os seus gestos caprichosos, naturalizados pelo cotidiano e desnaturalizados pela forma fílmica na insurgência de repentinos humorísticos/horríficos, que parecem denunciar uma formação social que atenta contra eles mesmos e, sobretudo, contra sua alteridade social. A narrativa parece organizada por um senso solidário aos explorados – talvez mais solidária a uns do que a outros – e, assim como o narrador por trás do discurso de Brás Cubas, preocupada com a historicização do presente, ainda que pela via negativa: não há caminhos de superação esboçados, uma vez que o destino de Paula e Otávio no final do

[44] "O suspense e o humor concorrem, em todo o filme, para a instalação de uma atmosfera generalizada de constrangimento." (SOUTO, 2012, p. 46).

filme nos encaminha para dois lados da moeda do horror incontornável de nosso mercado de trabalho.

O que estaria implicado na constatação de que um dos principais mecanismos de explicitação da ideologia no filme – ou seja, um dos eixos estruturantes do pensamento crítico na obra – estaria baseado na volubilidade da forma-capricho, com um pé na tradição autoritária da elite nacional e outro pé nos novos processos do capitalismo global?

Diferente dos romances da segunda fase de Machado de Assis, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que assumem a perspectiva da elite escravocrata para que se exponham ao ridículo por conta própria, o que chama atenção no filme é que a elite está completamente ausente de cena: não aparece, não é referida. Sua ausência se faz sentir como uma espécie de presença-negativa, intuída pelo silêncio a seu respeito: é como se tivesse se dissolvido no ar, uma vez que as únicas menções a uma classe mandatária se dá por meio das alusões à elite escravocrata colonial nas encenações teatrais da escolinha de Vanessa.

Mesmo os instrumentos encontrados no mercado, que teriam sido usados para domar a fera na parede, parecem remeter a um passado arcaico – não há referências a uma forma moderna e *personificável* de opressão. Tudo se dá como se a luta de classes tivesse perdido seus contornos e sua clareza, desmanchados no abstrato do capital financeiro e no pragmatismo conciliador[45], intuídos na forma de uma lei que rege a toda a sociedade, sem que se dê conta dela e independentemente de sua posição social: a lei da competição – por uma oportunidade de ser explorado – na selva da cidade. Apesar de Helena ser 'patroa', sua trajetória está marcada pelo desafio inescapável de pagar as contas, tanto em

[45] Novamente, um encontro entre um processo local (a cultura conciliadora de nossa política) e global (os rumos da luta de classes após o fim da URSS), responsáveis pela sublimação dos conflitos em tempos de pensamento único: "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 papeis específicos. Afinal, *existe ainda a lenda de que o Brasil é terra sem conflitos* [meu grifo], 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).

casa quanto no mercado – onde se submete ao proprietário do imóvel, ele mesmo apresentando traços mesquinhos de classe média.

A definição do posicionamento social de Helena se completa pela aproximação ambivalente que o filme faz entre ela e o monstro do mercado: são diversas as associações sugeridas, desde a referência aos inquilinos anteriores até a sugestão de Otávio de que sua crueldade no trato com os empregados deveria ser "acalmada" com a coleira enforcadora feita de ferro que o casal encontra nos fundos da loja.

Quando Helena, no auge de seu endurecimento paranoico, investe contra a parede para revelar a criatura recalcada, a obra imediatamente corta para a manhã seguinte, quando Paula estranha o comportamento atípico da patroa que não sai do quarto. Pegadas levam até a porta do quarto, fechada em mistério. Sugere-se que Helena possa ela mesma ter se tornado um monstro, em um processo completado por algum tipo de passar de tocha maldito. A sugestão está na forma como a sequência é encenada, reportando-se claramente a um repertório do cinema de horror, uma vez que logo descobriremos que Helena tratou a descoberta com relativa naturalidade.

Se de fato há um parentesco entre patroa e fera, o filme também se refere aos trabalhadores engravatados como competidores que devem procurar suas raízes animalescas para sobreviver. A associação com as criaturas parece, portanto, dotada de certa natureza de classe; mais especificamente, parece tratar-se de uma *fera mansa de classe média*, assustadora e ameaçadora para cima daqueles que estão abaixo na pirâmide social e iludida pela crença de que responde aos seus instintos mais primitivos e incontroláveis, enquanto na realidade dominada pela elite abstrata, detentora anônima das correntes, coleiras e marretas. Algo como um capataz moderno, dotado de uma liberdade de exploração de um outro e detentor de um capricho limitado, mas de fato devedor de um senhor de engenho que se desmanchou no ar dos novos tempos.

3.3 O HORROR DO COTIDIANO

Como vimos, ao longo do filme, *Trabalhar cansa* (2011) joga com a insinuação constante de um sobrenatural que toma forma ameaçadora, sempre racionalmente explicável, assumindo assim traços góticos[46]. Tudo se passa de forma que o horror seja naturalizado pela reiterada aceitação como constituinte de nosso cotidiano, mas a tese do

[46] Para uma conceituação do gótico e uma avaliação histórica e estética da recepção do romance gótico inglês do século XVIII no Brasil, ver SÁ, 2006.

filme parece ser, conforme formulação de Ruy Gardnier de que "o maior terror surge justamente na hora de manter a aparência de normalidade" (2011). Assim, quando o sobrenatural se confirma, a naturalidade com a qual é tratado parece indicar certa verossimilhança entre assombrações bestiais e os horrores do mercado narrados em tom realista. Vejamos como isso se dá.

É carnaval. Helena resolve ficar na cidade e abrir o mercado, porque ninguém mais vai abrir. A mudança de ideia incomoda Otávio, que acaba viajando sozinho com a filha, e os funcionários do mercado, que tinham planos para o feriado. Chove e o movimento é baixo. No interior, Vanessa visita um museu de animais empalhados com o pai. "Eles são de verdade?", pergunta. Otávio explica o processo de *conservação* praticado.

Seguem passeando, até que a jovem chama o pai. Vamos de um close no rosto impressionado da menina até o olhar surpreso, algo horrorizado, do homem. No movimento da câmera, entra o som de badaladas de sino, típicos de um repertório do cinema de terror, que cria uma atmosfera de suspense. Passamos do contraplano (a reação dos dois) ao plano: um par de bezerros com duas cabeças. O som dos sinos aumenta gradualmente, enquanto a imagem se aproxima em um zoom que dá à cena um tom assustador.

Trata-se de evidente construção cinematográfica de um clima horrorífico elaborado com sutileza a partir de um registro realista em torno de animais que, embora de fato existam (animais siameses são fruto de uma mutação bastante comum), ganham aqui traços fantásticos. A sequência prepara o terreno para o que está por vir, reforçando o senso animalesco das assombrações intuídas.

Cortamos para o mercado. Paula está ajudando Helena com a limpeza e se aproxima, preocupada, da patroa.

- "Que foi, Paula?" (TRABALHAR Cansa, 2011, 01:15:50).

A empregada coloca algo sobre o balcão e diz:

- "Isso tava no meio da sujeira da obra".

As duas olham para o objeto, fora do enquadramento. O tom frio, contido e de certa forma apático da atuação das duas atrizes compõe um clima grave, de que algo horrível está para acontecer[47].

[47] "Os personagens de *Trabalhar Cansa* são muito silenciosos, usam um tom de voz baixo e parecem como que entorpecidos. Quando alguém levanta a voz, isso gera um grande impacto, desestabilizando a cena, em um filme quase inteiramente pautado pelo minimalismo, pelo rigor

Corta para seu contraplano: uma garra marrom, unha de algum tipo de predador de grande porte. Parece claro que algo estranho ronda o mercado. Corta para Helena verificando a parede que, dias antes, apresentara uma mancha preta, de origem desconhecida. O faz-tudo Seu Antunes avaliara que seria preciso abrir a parede "pra ver o que é", mas só depois do carnaval. Ofereceu-se para cobrir tudo com uma tela, "só pra disfarçar". A parede parece agora tomada por um tumor que a consome por dentro e seja lá o que estiver lá dentro, tem algo a ver com esta garra. Helena se dá conta de uma presença incômoda – Ricardo, ex-funcionário que ela demitira com base em suspeitas nunca comprovadas de furto de mercadorias, retorna ao Mercado Curumim *como cliente*. Voltarei a esta sequência adiante. Ouvimos ao fundo o som de um cachorro que late. O atendimento ao jovem se dá na sequência que marca o clímax humorístico do filme, encerrada em tensão. Ao fundo, cachorros latem. Helena dispensa os funcionários, determinada a resolver o mistério.

Plano fixo das prateleiras do mercado. As luzes se apagam com ruídos altos do quadro de luz sendo desativado. O zunido da corrente elétrica das geladeiras cria uma atmosfera sonora que produz intenções musicais de suspense[48], ressaltada pelo eco exagerado dos passos de Helena, que entra lentamente em cena com um pedaço de ferro com ponta curva, ferramenta utilizada para baixar a porta de alumínio do mercado. Ela para diante de nós, olhar fixo para o extracampo. O tempo do plano é longo.

Corta para a tela em branco que cobre a parede, zunido. Com um movimento brusco, a tela é retirada com um puxão, som alto e agressivo, revelando a parede escurecida, plano detalhe do buraco misterioso. Corta para um plano médio lateral de Helena enfiando a ferramenta no buraco, como se fosse um dentista testando a

---

cinematográfico, 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 nos leva a observar a figura da paralisia (VALENTE, 2011), que 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" (SOUTO, 2012, p. 47).

[48] Sobre o desenho de som do filme, ver a entrevista com os editores de som do filme, Daniel Turini e Fernando Henna, conduzida por Gabriela Cunha, responsável pela captação de som direto, e publicada pela Revista Laika: Segundo Henna, "mesmo quando não tem música, o som conduz a uma tensão e são soluções musicais, intenções musicais. Tensão, relaxamento, dissonância, consonância, ritmo. [...] Não tem instrumentos que a gente conheça, esses instrumentos de música tonal ocidental, mas se for pensar na música, como pensaram na música concreta, as soluções são musicais." (TURINI, HENNA, 2012, s.p.).

profundidade de uma cárie. O plano é longo, ressaltando o esforço físico[49] da tarefa e prolongando o suspense. Helena não logra extrair nada da parede.

Corta para um plano médio de Helena, nos fundos bem iluminados da loja, movendo caixas até encontrar a antiga marreta. Segura a ferramenta com as duas mãos e se ergue, fitando o extracampo com determinação. Corta para um plano baixo, na altura do chão da loja, escura. A luz do fundo é a única iluminação do quadro. Aproxima-se uma sombra. Surgem as pernas de Helena, carregando a marreta para baixo. Ela caminha lentamente, como se a marreta fosse uma terceira perna.

A composição musical incidental do zunido ganha uma nova camada: sons de goteiras e de esgoto, já evocados anteriormente em torno do vazamento e da infiltração na parede. Algo parece ter mudado, algo está prestes a acontecer. Helena chega diante da parede e para, iluminada por uma luz fria, que traz ainda uma nova camada sonora incômoda. A marreta é levantada. Corta para um plano detalhe da parede, grande pancada. Corta para plano detalhe lateral de Helena, puxando a marreta para trás e se preparando para um novo golpe. Corta de volta para a parede, mais um golpe. A decupagem fragmenta o ataque à parede, uma vez que nunca veremos a atriz que interpreta a mulher concretizando os golpes encenados.

Voltamos a um detalhe do rosto de Helena, que lentamente deixa a marreta no chão e se aproxima do buraco, agora maior. Levanta o braço e enfia a mão na parede. O buraco parece profundo, sua mão tateia até que aparenta encontrar *algo*. Segura com força e puxa. Nada. Se apoia na parede com o outro braço e faz mais força, ouvimos a parede reagir ao esforço. Puxa novamente. Nada.

Corta para um plano médio de trás. Ela puxa com força, o concreto começa a ceder. Quando, por fim, a parede desmorona sobre Helena – ação durante a qual um corte seco vai do plano traseiro para um médio lateral, permitindo que se veja de relance *alguma coisa* que lembra um peitoril de esqueleto, escuro e peludo, caindo junto – chama atenção o grau de realismo adotado pela forma fílmica. Após uma longa sequência que construiu musicalmente um clima de suspense a partir de ruídos diegéticos exagerados, a parede é rompida em meio ao silêncio, o que reforça o registro realista dos sons, bem

[49] Raul Arthuso observa como *Trabalhar cansa* "é um filme físico. A obra se faz no nível do homem, tanto por negar uma metafísica no jogo das relações, quanto por se preocupar em filmar os atores e seus mínimos gestos" (2011, s.p.). A regra se dá, como vemos, mesmo quando o sobrenatural é envolvido, em uma espécie de materialismo histórico no qual o realismo fantástico é incorporado como parte da equação do real brasileiro.

como a duração do plano: Helena e os escombros caem no chão e o quadro permanece fixo, focalizando as paredes do mercado.

O senso do ordinário é reforçado pelo retorno ao cotidiano da cena seguinte: vamos direto do mercado para a manhã seguinte, acompanhando em planos demorados a manhã de trabalho de Paula. Com um lento travelling, acompanhamos misteriosas pegadas que levam ao quarto do casal, com a porta fechada. A empregada doméstica se aproxima sorrateiramente, sem fazer barulho, e tenta ouvir algo com o ouvido pregado à porta. Tudo leva a crer que algo terá acontecido com a patroa e a sequência anterior revelou, enfim, que há mesmo algo de sobrenatural acontecendo na trama. Contudo, como vimos, o filme jamais adere por completo às convenções de gênero e as personagens de classe média representadas não passam por transformações ou superações: a regra, como formulado por Eduardo Valente (2011), é a paralisia, e a reflexão, conforme Ruy Gardnier (2011), é sobre a passividade.

O encaminhamento dos eventos, frustrante enquanto desfecho de uma narrativa que se revela, de fato, macabra, me parece aproximar as ideias de *paralisia* e *passividade* aos sintomas brasileiros de *esquecimento* (ou *desconhecimento*) e *conservação*: atendendo ao chamado de Paula, Otávio antecipa seu retorno do feriado para encontrar Helena na cama. Já é noite, ele entra no quarto e se aproxima da cama – o filme a mantém fora de quadro pelo máximo de tempo possível, aumentando o suspense, apenas para poder frustrá-lo: a esposa acorda desnorteada, está imunda e apresenta olheiras sombrias, seu aspecto lembra o Cesare do clássico expressionista alemão *O gabinete do dr. Caligari*. Reage como se nada estranho se passasse: "Oi." "Tudo bem?" "Vocês voltaram?" Otávio percebe algo na cama e olha assustado para o fora de quadro. Corta para o contraplano: detalhe da mão de uma criatura que repousa sobre o lençol branco. Com dedos compridos e garras afiadas, não resta dúvidas de que os tempos de sutileza da narrativa foram deixados para trás, uma vez que este fragmento de corpo pertence claramente a uma criatura fantástica. Arrepio.

Contudo, a regra do jogo parece ser o constante abafamento das forças animalescas que emergem: diante do horror escancarado pelo plano detalhe das garras, diz Helena:

- "Tava na parede. Num fala pra Vanessa." (TRABALHAR Cansa, 2011, 01:25:20)

Daí cortamos de volta para o mercado, onde a parede é demolida pelas marretadas de Otávio. O som alto dos golpes desferidos contra as fundações do mercado é acompanhado por um cenário sonoro constituído pela escalada de latidos e uivos de cachorros, que parecem protestar, ou se solidarizar, no extraplano.

Corta para fragmentos de uma ossada, meio humana, meio animal, em meio a escombros no chão. Helena observa o esqueleto no chão e volta o olhar a Otávio, de tal forma que a decupagem sugere uma vez mais, por contraposição, um paralelo entre homem e fera. Otávio puxa da parede uma perna da criatura, o esforço físico (ressaltado pelo som) faz lembrar um dente podre sendo arrancado de uma boca, o que acaba por ressaltar a sensação de que a criatura *é parte* da construção[50], sugerida ainda pelo posicionamento das ossadas: se a criatura é uma só, é digno de nota que os membros de seu corpo parecem bastante dispersos na parede, sendo extraídos de extremos opostos.

A escalada de protestos sonoros dos animais na região parece emergir do buraco, como uma sonorização de fantasmas que ressurgem, libertos do passado. A descoberta do monstro pelo casal parece mais importante do que o monstro em si – espécie de múmia de lobisomem[51] que não possui um nome nem uma história – uma vez que o filme orbita em torno do horizonte ensimesmado dos protagonistas de classe média. Quando Otávio revela, enfim, o crânio da criatura, simula-se um gesto *hamletiano* de reconhecimento de si do homem na fera – ou mesmo de reconhecimento da *finitude do homem na fera* – que será concluída com a sequência final do filme, quando o executivo "desexecutivado" acabará por ceder ao chamado da selva.

A solução tomada pelo casal, que acaba reconciliado pelo ritual, parece dotada de uma alusão alegórica a procedimentos sociais que me parecem muito brasileiros. Na calada da noite, os dois se dirigem a um terreno vazio, nos limites da cidade, onde queimam a ossada da fera em silêncio. O gesto faz lembrar a prática de ocultamento de

---

[50] "Não se trata, portanto, de uma criatura viva, que persegue e da qual os personagens fogem, que promove 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." (SOUTO, 2012, p. 47).

[51] Devo a nomeação da criatura à análise de Mariana Souto: "[...] o "monstro" desse filme é morto, emparedado, assim como são empalhados os animais do museu que Otávio e Vanessa visitam. A criatura nunca é nomeada e definições ou especulações sobre ela estão ausentes do filme. [...] o lobisomem está morto; é um esqueleto, um cadáver. O monstro de *Trabalhar Cansa* não seria, nesse sentido, uma fusão indefinida de monstros mitológicos e personagens frequentes no cinema de horror: uma *múmia de lobisomem*?" (SOUTO, 2012, p. 47).

corpos durante a ditadura civil-militar[52] (ainda hoje praticado por policiais[53]), aproximando, de maneira sutil, um imaginário social de classe média à tradição violenta e autoritária brasileira. Teríamos aí algo como *medos (e violências) privados em lugares públicos.*

Dois planos detalhes são ressaltados pela decupagem: um pacote de sal grosso – que dá um tom cômico devido à ironia com a qual alude a um vazio *kitsch* próprio a uma superstição de classe média, pseudo-simpática ao nacional-popular –, certeiro na desconstrução do clima pesado da sequência, e uma caixa de fósforos que estampa a bandeira brasileira, aproximando definitivamente o gesto particular a uma prática histórica, digamos, *constituinte da nação da ordem e do progresso*[54].

Como dito anteriormente, *Trabalhar cansa* remete o tempo todo ao passado escravocrata brasileiro como algo que persiste porque ainda não devidamente elaborado[55]. Retorna, como a criatura na parede, sem que se busque compreender, repondo-se assim a repressão e adiando uma vez mais sua elaboração.

---

[52] Ponto de partida de *Corpo*, filme comentado no capítulo 2, que possui recursos estilísticos comuns a *Trabalhar cansa*. Conforme Ismail Xavier, "[a]o lado daqueles casos em que está em pauta a violência social mais endêmica, há outras formas de se usar a mediação de gêneros da indústria em filmes de baixo orçamento que compõem a alegoria voltada para problemas contemporâneos. *Corpo* (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007) dialoga com a tradição do "fantástico" para trabalhar a relação do presente com o período da ditadura a partir de fato paradoxal que ocorre no IML de São Paulo." (XAVIER, 2013, s.p.). Os traços comuns aos filmes talvez guardem relação com o fato de ambos serem dirigidos por uma dupla de cineastas, sendo que os responsáveis por *Corpo* foram professores dos diretores de *Trabalhar cansa* no curso de audiovisual da ECA/USP. O tema das ossadas não-identificadas foi posteriormente retomado por Juliana Rojas em seu primeiro longa-metragem solo, *Sinfonia da Necrópole* (2014).

[53] Uma das sequências mais grotescas *de Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* também alude a um gesto *hamletiano* quando o agente policial "filosofa" com o crânio de uma jornalista em mãos, assassinada pela milícia, reforçado o senso de trivialidade do procedimento.

[54] Sobre as aproximações entre o imaginário por trás do lema de nossa bandeira (apropriado de maneira reveladora como *slogan* político do governo interino que assumiu a presidência em decorrência do Golpe de 2016) e a tradição autoritária brasileira, ver "Ordem e violência no Brasil", texto de Tales Ab'Sáber em KUCINSKI et al., 2015.

[55] Para Mariana Souto, "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" (2012, p. 54). Adiante no mesmo artigo, a pesquisadora aponta para

O regresso do que foi socialmente recalcado é motivo recorrente na tradição do gênero cinematográfico de horror, sobretudo na produção norte-americana dos 1980 e 90[56]. Não é, portanto, de se estranhar que a um só tempo tenham surgido no Brasil dos anos 2000 filmes que incorporam elementos do cinema de horror para tratar criticamente da sociedade brasileira, realizados por uma geração estreante de jovens cineastas cinéfilos, formados antes pelo cinema autoral fantástico de Hollywood do que pelo cinema moderno brasileiro[57]. Filmes que "buscam trabalhar um tipo diferente de medo,

---

a recorrência do retorno do recalcado na obra da dupla Rojas/Dutra: "os elementos fantásticos do filme previamente apontados – o monstro, o tumor na parede – são internos, mas lá não querem ficar. A figura do *vazamento* é interessante nos filmes de Juliana Rojas e Marco Dutra. Em *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 da pele da protagonista. São todas, aparentemente, metáforas de algo que não pode ser mais contido, que vaza, que extrapola os limites de uma contenção, do recalque – o retorno do recalcado" (p. 55).

[56] Lembremos da casa de *Poltergeist – o fenômeno* (Tobe Hooper, 1982), assombrada porque construída sobre um cemitério indígena; de filmes de John Carpenter como *Assalto à 13ª DP* (1976), no qual uma gangue embosca policiais, em um embate marcado por tensões raciais acirradas, *A bruma assassina* (1980), onde fantasmas de piratas retornam para vingar seu assassinato contra uma cidade fundada sobre a riqueza saqueada de um navio por "cidadãos de bem", e mesmo dos *Fantasmas de Marte* (2001), que atacam os colonizadores humanos para vingar seu planeta. Os exemplos são inúmeros.

[57] Um desses cineastas, o pernambucano Kléber Mendonça Filho, comenta sua formação em artigo publicado pelo dossiê "O cinema de gênero vive!" da *Revista FilmeCultura #61*: "A minha geração que hoje faz filmes é fruto de um meio cultural e político que não parecia valorizar o chamado cinema de gênero. Somos frutos da Sessão da Tarde, do VHS e das últimas salas de rua pré-multiplex nos anos 1980. Fui criança numa década (a de 70) em que ser "americanizado" significava também ser "alienado", e os EUA eram a fonte número um desse cinema de gênero, para início de conversa. [...] O cinema que atingiu em cheio a minha geração foi o cinema de Joe Dante (*Piranha, Grito de horror, Gremlins, Viagem insólita*), John Landis (*Os Irmãos Cara de Pau, Um lobisomem americano em Londres*), John Carpenter (*Halloween, The fog, Fuga de Nova York, O enigma de outro mundo, Starman*), Ridley Scott (*Alien, Blade Runner*), Dario Argento (*Suspiria, Terror na ópera*), David Cronenberg (*Scanners, Videodrome, A hora da zona morta*), George Romero (*A noite dos mortos-vivos, Amanhecer dos mortos, Dia dos mortos*), James Cameron (*O exterminador do futuro; Aliens, o resgate*). Para citar poucos. [...] De fato, o ambiente era hostil. Eu era um jovem brasileiro que não havia crescido com Nelson Pereira,

mais coletivo do que individual, mais social do que sobrenatural, mais político e/ou ideológico do que puramente afetivo e sensorial" (CARREIRO, 2014, p. 24) e que remetem a experiências limítrofes com o horror, como nas produções de David Lynch e Michael Haneke.

Conforme observado por Laura Loguercio Cánepa, em filmes como *Meu nome é Dindi*, de Bruno Safadi (2007), *O fim da picada*, de Christian Saghaard (2008), *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho (2009), *Os inquilinos*, de Sérgio Bianchi (2009), *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*, de Kléber Mendonça Filho (2013), o uso de recursos de estilo do horror talvez possa contribuir para a compreensão de aspectos de tensões sociais e individuais do Brasil:

> De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas ao longo da história do cinema brasileiro em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.) têm ganhado, nesses filmes, abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. O fato é que, nesses filmes, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer, embora nem sempre aconteça. E esse compartilhamento da tensão é uma das características mais importantes das histórias de horror. Mas "algo terrível" pode acontecer nesses filmes não por estar-se necessariamente sob o poder de forças sobrenaturais ou de psicopatas, e sim em função de mazelas atávicas da sociedade brasileira. É nesse ponto que talvez esteja nascendo uma visão diferente não apenas dessas mazelas brasileiras, mas, quem sabe, do próprio horror. Trata-se de abordagens novas de questões sociais urgentes e de um gênero que talvez tenha encontrado espaço inesperado para reemergir (CÁNEPA, 2013b, p. 37).

Embora a incorporação de recursos do horror encontre lugar em algumas produções dos primeiros anos do cinema da Retomada – como em *Gêmeas*, de Andrucha Waddington (1999), *Nina*, de Heitor Dhalia (2004) e *Contra todos*, de Roberto Moreira (2004), além dos elementos expressionistas presentes na representação do medo e da paranoia em *O invasor* –, é perceptível uma recorrência mais explícita e regular a partir da estreia de *Encarnação do demônio*, de José Mojica Marins (2008), filme que marcou o retorno de seu cineasta à figura mais mítica e transmídia do horror brasileiro, Zé do Caixão. Embora tenha sido um fracasso comercial, o filme contribuiu para recolocar o

---

Glauber, Humberto Mauro ou Neville D'Almeida, ausências sem culpas, pois no lugar deles tive outros já citados. Esses autores nacionais eu descobriria e respeitaria aos poucos, nos anos 90" (MENDONÇA FILHO, 2013, Pp. 7-8).

cinema de horror brasileiro em pauta e incentivar o flerte com o gênero por uma produção audiovisual, realizada sobretudo por jovens cineastas, fruto das facilidades de produção trazidas pelo advento do digital e de políticas públicas de incentivo à diversificação da produção cultural, a partir da inovadora gestão de Gilberto Gil (2003-2008) e de seus sucessores no Ministério da Cultura.

Posto isso, seria leviano reduzir o crescente recurso ao horror em nossa cinematografia a detalhes biográficos de seus realizadores e a considerações sobre a economia do audiovisual. Antes, quando recorremos aos estudos sobre o horror artístico, fica claro que a produção ficcional do horror e do fantástico está historicamente associada a períodos de grande ansiedade social e, não raro, de insegurança econômica[58].

O que intriga, quando pensamos em filmes como *Os inquilinos*, *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*, para ficarmos nos que talvez sejam os exemplos mais emblemáticos para esta pesquisa, é que, dotados de uma perspectiva negativa e de uma atmosfera na qual algo catastrófico parece o tempo todo prestes a acontecer, tenham sido realizados em período histórico marcado justamente por um senso de conciliação pacificada da sociedade brasileira, de crescimento e desenvolvimento econômico e de otimismo cultural – em meio àquilo que Tales Ab'Sáber chamou de "cultura anticrítica" (AB'SÁBER, 2011). Durante o auge do lulismo paz e amor, do pacto social do ganha-ganha e do *slogan* político "sou brasileiro e não desisto nunca", esses filmes parecem representar o avesso das *globochanchadas*[59] e de obras que contavam histórias de vida vitoriosas, como o sucesso de bilheteria *Dois filhos de Francisco*, de Breno Silveira (2005).

Mesmo a opção temática parece indicar que navegam na contracorrente, como observa o crítico Rafael Ciccarini em texto sobre *Trabalhar cansa*: "Um movimento por si bastante ousado: tentar encarar, hoje, a questão do trabalho e das classes, das quais a

---

[58] "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" (apud SOUTO, 2012, p. 51).

[59] Sobre as comédias produzidas pela Globo Filmes desde a Retomada, recomenda-se a leitura do artigo "Que gêneros são nossos?" de Eduardo Valente presente no catálogo da Mostra "Cinema Brasileiro: anos 2000, 10 questões" (disponível em http://www.revistacinetica.com.br/anos2000) e da transcrição do debate sobre o tema realizado em São Paulo, com a participação do crítico Inácio Araújo e do pesquisador Maurício R. Gonçalves (disponível em http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao3.php).

grande maioria do cinema brasileiro contemporâneo foge como o diabo da cruz" (CICCARINI, 2011, s.p.). De fato, a *tragédia do desemprego* de Rojas e Dutra foi realizada justamente quando o país do Programa de Aceleração de Crescimento (PAC) se aproximava do pleno emprego – o que não parece ter durado muito (SINGER, 2015) – e possui um clima de instabilidade social que parecia remeter aos anos FHC[60], mas que, a essa altura, pode-se dizer que estava mais para uma antecipação dos anos de contra-ataque do capital por trás do desajuste fiscal que estaria por vir, a se iniciar pela guinada à direita do governo Dilma Rousseff no início de seu segundo mandato (PAULANI, 2016) – para não falarmos em uma dinâmica de desigualdade estrutural, ainda não confrontada em sua essência (SOUZA, 2009).

Ainda conforme Rafael Ciccarini, *Trabalhar cansa* possui

> um certo ar extemporâneo: o filme mostra um Brasil com ares pessimistas típicos da era pré-Lula, cujo clima cinzento destoa, ao menos aparentemente, do reinante otimismo contemporâneo. E isso se torna realmente interessante porque, ao menos explicitamente, *Trabalhar Cansa* não deseja se situar em um momento específico, ou seja, essa certa névoa temporal algo anacrônica também pode ser pensada como uma espécie de contraponto, como se o filme quisesse causar esse incômodo ao descer em questões que, talvez cedo demais, saíram da pauta de discussão (2011, s.p.).

Talvez a chave para compreendermos essas ilhas de pessimismo esteja na natureza de classe do medo representado: os elementos paranoicos giram claramente em torno das ansiedades de personagens de classe média, seja de baixo (*Os inquilinos*), médio (*Trabalhar cansa*) ou alto (*O som ao redor*) escalão.

3.4 "A CONFUSÃO É O BARULHO": SOBRE MUROS, GRADES E CÃES DE GUARDA

Ao tematizar a insegurança e o medo da violência urbana em nossa experiência contemporânea, *Os inquilinos* (2009) assume um recorte fora do comum: os conflitos entre a baixa classe média moradora da periferia e a *(ideia de) favela*. A trama gira em torno da apreensão vivida por trabalhadores precários quando jovens arruaceiros e 'vagabundos' (como são nomeados por não trabalhar), que só podem ter vindo da favela, se mudam para a vizinhança. É talvez porque ambos sujeitos sociais pareçam indistintos

[60] Talvez resida aí, inclusive, outro motivo por trás das semelhanças com *A comédia do trabalho*, da Companhia do Latão, encenada pela primeira vez em 2000.

aos olhos da alta classe média que o senso de ameaça seja tão grande. A distância é justamente aquilo que é problematizado pelo filme:

> é abolida, o território passa a ser o mesmo. O mal associado à favela passa a morar (literalmente) ao lado. Esta contiguidade espacial não suprime, contudo, as profundas barreiras existentes entre a ideia que aquela periferia faz de si e a propagada ideia de "favela". Isto gera um intenso incômodo, que é trazido para o seio do cotidiano [...] (MONASSA, 2010, s.p.).

Ao focar o enredo no impacto que a mudança causa em uma família estruturada no ideal clássico de normatividade burguesa – o pai provedor, que tem um trabalho precário e estuda à noite para melhor se posicionar no mercado, a mãe dona de casa, dois filhos, uma menina e um rapaz, e um cachorro –, a obra assume um viés assumidamente moralista[61] no qual os vizinhos aparecem como um avesso que assusta, ameaça e seduz pela proximidade. Enquanto o pai dá o couro para manter o padrão de vida de sua família[62], os vizinhos não trabalham (dormem durante o dia e festejam de noite); enquanto a família é proprietária da casa em que vive (construída pelo já falecido pai do patriarca, "tijolo por tijolo..."), os vizinhos são *inquilinos*; enquanto os "bandidos" são viris e sensuais, o "homem direito" é pacato e frouxo.

O filme está todo centrado na frustração do protagonista, vivido pelo brilhante ator Marat Descartes, que é também o intérprete de Otávio, o pai de família de *Trabalhar cansa*. Ele tenta seguir o 'caminho do bem' e daquilo que é certo em um mundo que não

---

[61] "*Os inquilinos* me deixou um gostinho de filme expressionista. Principalmente por causa dos inquilinos que são o Mal Absoluto, um mal sem origem nem fim" (BERNARDET, 2010). Para Eduardo Valente (2009), "o que *Os Inquilinos* faz é recolocar o nome de Bianchi numa posição de relevo entre os bons cineastas moralistas".

[62] O filme habilmente constrói uma temporalidade do cotidiano que evidencia a total falta de tempo para o lazer, para a subjetividade e para os prazeres. O patriarca está o tempo todo trabalhando, se deslocando, estudando, cuidando dos filhos, da casa... mesmo quando está assistindo TV com a esposa ou com os filhos, aparece exausto. Muito acertadamente, os devaneios e sonhos do protagonista surgem menos de noite (quando não consegue dormir, por causa da bagunça na casa ao lado) e mais *durante o dia*, nos cochilos tirados no ônibus que o leva do trabalho à escola. Compartilhamos de seu cansaço pela montagem, que não dá sossego e nos envolve no ritmo de vida de uma personagem que não parece ter saída (enclausurado pelo tempo tanto quanto pelos muros e grades) e que é distinta de nós, espectadores, pelo simples fato de que não cabe em sua rotina tempo para assistir a filmes...

lhe reserva coisa boa em troca. Os vizinhos, que vivem alegres e sempre dispostos, representam a ameaça da tentação do crime[63], que é apenas insinuado, mas nunca encenado: "A demonização da ameaça é simultaneamente fruto de um perigo autêntico e de uma projeção mental desenfreada. Os fatos são empurrados para o campo da especulação e da dúvida, a trama existe sem nunca existir, sem imagens e sem certezas" (MONASSA, 2010, s.p.).

Em reportagem sobre a estreia de *Os inquilinos*¸ a jornalista Ana Paula Souza define a obra como "um filme de não acontecimentos" (SOUSA, 2009, s.p.). O que teria mobilizado a escrita do roteiro do filme, nas palavras da escritora e co-roteirista Beatriz Bracher, foi a pergunta "Como fazer um filme em que não acontece nada, mas parece, o tempo todo, que vai acontecer alguma coisa?" (apud SOUSA, 2009, s.p.), o que nos remete à formulação de Laura Loguercio Cánepa, apresentada acima, de que a sensação de que algo terrível está para acontecer a qualquer momento tem, nos filmes referidos, origem nas mazelas atávicas de nossa sociedade. Aproximando-nos de Guimarães Rosa, poderíamos dizer algo como "quando nada acontece, há uma *catástrofe* que não estamos vendo"[64]. Talvez milagre e catástrofe sejam categorias opostas sujeitas a se converterem uma na outra, de maneira semelhante aos conceitos de *heimlich* e *unheimlich* na reflexão travada por Freud em "O inquietante"[65] ([1919] 2010).

---

[63] "Não é possível que não haja um jeito direito de resolver isso...", diz o pai de família ao amigo, que responde: "O negócio deles é ser bandido, o nosso é trabalhar" (OS INQUILINOS, 2009, 00:59:25)

[64] A frase original ("Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.") integra o conto "O espelho" (ROSA, 1972), no qual o autor discorre sobre os aspectos animalescos constituintes e reprimidos de nossas identidades.

[65] Após discutir os diversos termos possíveis de tradução das palavras, Freud chega a duas observações que conteriam a essência de sua investigação: "Primeiro, se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich* [...], pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o

A sensação de que algo pode acontecer a qualquer momento parece, ao mesmo tempo, um recurso narrativo próprio ao estilo do filme de horror e um sintoma do estado de coisas vivido no Brasil de hoje. É com maestria que o filme narra *o cotidiano como uma tragédia insuportável* à espera desesperada de uma saída, o dia-a-dia na periferia, embalado por uma trilha sonora composta por melodias trágicas de óperas.

Vive-se uma guerra não declarada e, o que é pior, como se tudo estivesse em seu lugar: na escola noturna, durante uma discussão acalorada sobre desigualdade social, a professora tem o seu discurso humanitário interrompido por uma explosão na favela aos fundos. A insurgência representada pelos ônibus em chamas, que Válter vê de relance durante seus trajetos, parecem representar um chamado interno a uma rebeldia que não explode por falta de direção e por um senso enclausurado de isolamento. Permanecer na linha é um jogo de fé solitário: em dado momento, Válter bate a cabeça repetidas vezes na parede, repetindo para si mesmo, feito um mantra:

- "Eu tenho mulher e filhos... esses vagabundos não têm nada a perder..." (OS Inquilinos, 2009, 00:30:20).

O que o Brasil viveu em suas ruas nos meses de junho e julho de 2013 – e, certamente, o que está por vir – tem tudo a ver com esse pesadelo encenado por Bianchi, bem como com os demais filmes aqui postos em discussão[66]. Válter afirma em dado momento, formulando um discurso em defesa da *ordem*, orgulhoso como se as ideias fossem suas:

- "É pra isso que serve muro: cada um do seu lado" (OS INQUILINOS, 2009, 00:31:48).

---

inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu" (FREUD, 2010, ed. Eletrônica, posição 4859-4865).

[66] Em sua análise sobre *O som ao redor*, o pesquisador Christian Gilioti observa: "O medo que viceja na sociedade é indiscutível, mas, no filme, a maneira com que é exaustivamente mobilizado sugere ao espectador um movimento de autonegação: nossas fantasias são projetadas justamente para serem dissolvidas. Isso não significa que a tensão é extinta. Ao contrário, ela desloca-se das particularidades e idiossincrasias em direção às questões históricas mais amplas num esboço de dimensão totalizante. A pergunta não é mais "Quando haverá a consumação do ato criminoso?", e sim "Como é possível, em território nacional, jamais ter ocorrido um verdadeiro banho de sangue?"" (GILIOTI, 2013, p. 17). Essa é a dúvida que parece mover a obra dos cineastas aqui estudados. O que mantém a classe trabalhadora "na linha", em um país que parece na iminência de pegar fogo, como o Rio Pinheiros em *Riocorrente*, de Paulo Sacramento (2014)?

Em poucas palavras, vocaliza um princípio de organização espacial da cidade que é, a um só tempo, um sintoma social da fragmentação do senso de coletivo e do comum. A cidade do *cada um no seu quadrado* é aquela na qual o outro só pode ser visto como uma ameaça à integridade daquilo que é meu. É somente sob essa perspectiva que o território da favela surge como uma imagem opaca, que ronda o filme todo fechada em si, ameaçadora, vista sempre de maneira superficial e distante, cercando as personagens em todos os espaços pelos quais circulam. Conforme Tatiana Monassa,

> em *Os Inquilinos*, a "favela" torna-se o território mítico por excelência, representado apenas por uma imagem icônica e distanciada – que corresponderia ao suposto ponto de vista da rua onde o filme se passa de uma favela próxima. Território nunca penetrado, presente o tempo inteiro somente como imaginário (2010, s.p.).

Apesar de nunca adentrada, a imagem da favela em *Os inquilinos* cria uma espécie de atmosfera de horizonte paras as personagens, como que representando tudo aquilo que não querem ser, movendo-os na busca pela sobrevivência na cidade grande. Sua ameaça assume traços que fazem lembrar o retorno indesejado a São Paulo no final de *São Paulo S.A.*, como um polo gravitacional do qual Válter não consegue se livrar.

Se o princípio que orienta os valores de Válter e dos seus é o da propriedade privada como bem maior, algo identificado com a própria noção de constituição de sua família – ele se recusa a deixar a construção erigida por seu pai e proíbe a esposa e os filhos de saírem, como se a instituição familiar dependesse do imóvel para existir –, não é de se estranhar que a casa acabe por materializar tudo aquilo que lhe pertence. Assim, a presença dos vizinhos e a sua incômoda proximidade toma a forma de uma ameaça, mesmo que os poucos contatos travados sejam sempre marcados por cordialidade e gentilezas da parte dos jovens. Os atos de violência física estão todos na imaginação do protagonista: são mencionados e aludidos, mas nunca encenados. De fato, a única cena de confronto físico do filme se dá em um devaneio vespertino de Válter no qual ele espanca brutalmente um dos vizinhos em represália à ousadia com a qual o jovem perguntou-lhe o ano de seu carro.

A solução à ideia de ameaça é reforçar o enclausuramento, restringir o acesso à rua dos filhos e soltar o dócil cachorro no quintal. A decupagem dá conta de um senso de aprisionamento do lar:

> dentro da casa do protagonista, Bianchi esquadrinha os espaços com grande cuidado (não só posicionando a câmera, mas movimentando-a com habilidade), enquanto do lado de fora a onipresença da paisagem

> da periferia nunca se torna hiper-simbólica, servindo muito mais como um pano de fundo de extrema materialidade (VALENTE, 2009).

Em uma vida de labuta que nunca para, a paranoia e o medo apenas podem tomar formas extremamente materiais. O medo assume, portanto, a forma da *favela* (sempre à vista) *e dos sons ao redor*: a violência urbana narrada pelos programas sensacionalistas da TV que está sempre ligada, o som das festas na casa ao lado, os latidos de cachorros. Constrói-se um repertório formal do medo urbano que veremos se repetir de maneira igualmente significativa em *Trabalhar cansa* e *O som ao redor* – de maneira escancarada pelo próprio título.

De dentro da trincheira do lar, o som representa a presença do outro que não se pode barrar. É interessante a forma como o discurso dos programas sensacionalistas elabora o imaginário do medo: posto que a TV está sempre ligada, o áudio se faz presente o tempo todo, sobrepondo-se a imagens do cotidiano da família e marcando materialmente a presença constante da preocupação com a ideia da ameaça de violência. O medo formatado pelos programas televisivos como um estado de espírito: com frequência o casal de protagonistas se refere a um terrível caso de estupro e assassinato de uma menor, noticiado com destaque pelo filme, como justificativa para reforçar a cautela no trato com a filha. Essa constância acirra os ânimos, reforça a ideia de tensão e confirma imaginariamente a culpa do outro enquanto inimigo em potencial, justificando a realização da violência no eu como resposta à suposta ameaça do outro.

O medo do outro – e sua consequente condenação – se dá de maneira semelhante com os rumos de *Trabalhar cansa*: as personagens de classe média passam o tempo todo sentindo-se ameaçadas e desconfiando das pessoas mais pobres com as quais convivem, dando como certo que, se possuem motivos para contra eles investir, cedo ou tarde o farão. Assim, sem que o Outro se dê a conhecer, e contando apenas com insinuações, *a classe média vira fera, acreditando o tempo todo que a monstruosidade está no outro, enquanto na realidade o seu eu é que é um monstro*.

Vemos a repetição ao longo dos filmes do tema da *animalização*: em *Os inquilinos*, Válter imita e intimida seu cachorro (preso na coleira...), grunhindo – late, mas não morde, como a criatura/classe média de *Trabalhar cansa* que, seguindo a análise apresentada acima, está mais para um capataz do que para um senhor. Em *O som ao redor*, os vigias noturnos são associados a "cães de guarda" e o velho senhor de engenho nada com tubarões. Não por acaso, na sequência final do filme de Rojas e Dutra, o discurso motivacional sobre a necessidade de ativarmos nosso "lado macaco" para enfrentar a

selva do mercado ecoa o discurso de Giba em *O invasor* sobre as leis que regem nossa sociedade:

- "O mundo é assim, meu velho. O Cícero [peão responsável pelas obras] até pode ter essa cara de sonso. Mas se precisar ele vira bicho."[67]

  Vira?

Os inquilinos constrói, dessa forma, um imaginário que ultrapassa as personagens do filme e alcança nossa realidade, ao condenarmos reiteradamente os jovens, sobre quem pouco se sabe, tomando-se como base nada mais do que *sugestões*. É preciso um olhar atento para se dar conta, ao fim do filme, que não há uma só cena na qual os vizinhos apareçam cometendo qualquer tipo de ilegalidade.

Foi com muita habilidade que Bianchi arquitetou uma obra na qual os espectadores se contaminam pelo imaginário tematizado, ao ponto de acharmos que de fato *vimos* os inquilinos cometerem um crime ou um gesto de violência, quando na realidade não o fazem nem mesmo na imaginação de Válter. Assim como em *A exceção e a regra*, peça de Bertolt Brecht de 1929 (BRECHT, 2000), *o medo e a condenação dos jovens são questão de "bom senso"*, uma vez que seria insensato e mesmo perigoso cogitar que fossem inocentes. Sabe-se que por muito menos jovens pobres e negros são assassinados todos os dias em nossas cidades (KUCINSKI et al, 2015).

Há uma sequência que parece condensar todas essas questões: os vizinhos dão uma festa que dura o dia todo. Churrasco, garotas, muita música axé e som alto. Festa de gente jovem. Mas, para a comunidade ao seu redor, ela é *em si* uma violência, "uma provocação" (nas palavras de Iara, esposa de Válter), de intragável baixaria, pouca vergonha e bagunça. A esposa cobra que o marido faça algo. Ele justifica que a casa é dos outros e ela telefona escondido ao irmão. Tarde da noite, quando se dá conta que o cunhado está do lado de fora da casa reunindo amigos para criar encrenca com os festeiros, Válter se irrita e vai ao seu encontro para demovê-los. A discussão se acalora até o ponto em que o pai de família surta e grita com algumas crianças que brincam na rua:

- "Quer parar com isso!? Para com isso, molecada! Para com isso, porra! Isso é hora de criança estar na rua?! Vai pra casa!". (OS INQUILINOS, 2009, 00:47:00)

As crianças riem e um menino arremessa uma pedra em sua direção, cortando-lhe seu supercílio e derramando muito sangue. A sequência é angustiante, pois sentimos a impotência desesperada de um patriarca que não impõe respeito a ninguém. Eis que,

[67] Ver capítulo 1, p. 27.

enfim, os inquilinos vêm à rua para ver o que está acontecendo, por causa da gritaria de Válter.

- “Mas que confusão é essa aqui, vizinho?”, pergunta um deles, intrigado.
- “A confusão é o barulho”,

grita Válter, todo ensanguentado, camisa aberta para conter o corte, “a confusão é a confusão!”, diz, fora de si, e segue praguejando contra o som da festa e a suposta apropriação da rua pelos jovens.

O inquilino reage de maneira cordial, manda os amigos abaixarem o som e demonstra empatia com Válter – “o tiozinho tá passando mal!” –, afirmando estar na hora de dormir. Despede-se com um “boa noite”. Tudo se dá como se a resposta do jovem fosse de um cinismo atroz – como poderiam não ter percebido o incômodo que estavam causando? – e, mesmo, como se a pedrada levada por Válter fosse culpa deles. Terminamos a cena direcionando nossa raiva e humilhação contra eles, quando, na realidade, reagiram de maneira razoável ao primeiro pedido de silêncio que receberam.

A angústia vivida por Válter (Marat em *Os inquilinos*) não é muito diferente daquela vivida por Otávio (Marat em *Trabalhar cansa*): a promessa de virtude nunca cumprida para aqueles que jogam segundo as regras do jogo. O mundo parece ser outro, sem recompensas aos justos. Ao pedir para ter sua carteira de trabalho assinada, é constrangido pelo malabarismo retórico do patrão (“Esse negócio de assinar é pra quem não confia no outro. Você está desconfiado de mim?”) a pedir desculpas e implorar pela manutenção do emprego, em uma cena que parece atualizar em novos termos (mais civilizados, embora a barbárie da desigualdade não seja outra) a *subcidadania fruto da incomunicabilidade* vivenciada por Fabiano em *Vidas secas*. Em casa, vive a crise do patriarcado, apenas sugerida em *Trabalhar cansa*: a esposa questiona o tempo todo sua capacidade de proteger a família, mantendo o cunhado e o sogro como constantes ameaças de reposição, sua virilidade é posta em xeque – Válter se sente mais ameaçado pela ideia de sedução do que pela ideia de violência dos vizinhos –, os filhos parecem fascinados pelos bandidos. A ameaça dos vizinhos animaliza a tensão masculina (os homens urinam nos muros de suas casas, literalmente marcando seu território), enquanto as mulheres os manipulam, por trás de sua aparente fragilidade: de um lado, a esposa de Válter joga o tempo todo com o chamado ao irmão como forma de conduzir as ações do marido; de outro, sugere-se que a ex-esposa do proprietário da casa ao lado alugou o

quarto dos fundos para os inquilinos como forma de induzir o seu assassinato e tomar para si o imóvel[68].

O filme trata, portanto, do *medo do Outro*, seja ele o favelado ou a mulher. Algo parecido se dá em *Trabalhar cansa*, com o desemprego de Otávio[69], mas o central ali parece ser a perspectiva feminina da sensação de ameaça que Paula, a empregada doméstica, representa para Helena, a mãe que trabalha, no que diz respeito ao papel materno exercido sobre sua filha.

Quando nos voltamos a *Os inquilinos* (2009) hoje, ainda mais se levarmos em conta uma série de produções que vieram depois, é de surpreender que a referência ao repertório do cinema de horror tenha passado batido pela produção crítica sobre o filme. No levantamento realizado da fortuna crítica publicada nos principais periódicos, revistas e portais de cinema da época, constatou-se apenas uma ou duas alusões ao gênero. Conforme citação acima, Jean-Claude Bernardet sentiu "um gostinho expressionista", comentário que parece comedido diante do verdadeiro *pesadelo da realidade* encenado, definido com precisão por Ricardo Calil em crítica publicada no jornal *Folha de S.Paulo*: "Em vez de verdades definitivas, condenatórias, Bianchi nos oferece agora uma insinuação: a de que viver no Brasil pode ser uma experiência comparável a habitar um filme de terror psicológico, em que a violência mora ao lado, sempre a um passo de eclodir" (2010, s.p.).

As peças críticas parecem ter começado a se organizar com o artigo "Terror incidental?", publicado por Laura Cánepa na *Revista Interlúdio* em janeiro de 2013 (CÁNEPA, 2013a), por ocasião da estreia de *O som ao redor*, no qual se sugere uma tendência de nosso audiovisual percebida pela trinca formada com *Trabalhar cansa*. O texto viria a se desdobrar na produção posterior da pesquisadora, citada acima.

---

[68] A sequência que encerra *Os inquilinos* mostra o grotesco desdém da viúva, que faz troça enquanto limpa o sangue do ex-marido esquartejado: "Sujeirada, né?", diz a Válter, fazendo uma careta jocosa, enquanto recebe os novos inquilinos, o PCC, esse "pessoal novo" que está chegando e que repõe o pesadelo em novos termos, dando à angústia da narrativa um senso cíclico de reposição do mal. Aporia sublinhada pela imagem final, na qual os trabalhadores dão início a mais um dia de trabalho. Como em *São Paulo, S.A.*, "mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar sempre..."

[69] "Ele perde poder, virilidade; ela se torna ríspida, autoritária. Uma inversão de papeis estabelecidos que parece afetar não só a relação afetiva do casal como abalar a tradicional família de classe média. Tais mudanças desafiam uma ordem conservadora estabelecida historicamente." (SOUTO, 2012, p. 55).

Salvo engano, o que o reconhecimento tardio do horrorífico no filme de Sérgio Bianchi parece revelar, tendo dependido de uma iluminação posterior por filmes de mesmo tom, é a indiferença da crítica cinematográfica brasileira, seja ela profissional, cinéfila ou acadêmica, diante da questão do gênero entre nossos filmes.

Em outras palavras, estaríamos diante de uma questão de *valores canônicos*, evidenciados na fortuna crítica de *Os inquilinos* pelo privilégio dado a aspectos valorativamente consolidados em nossa tradição crítica, como a interpretação sociológica, a análise sob o prisma do melodrama e a questão da autoria, percebida no conjunto da obra do cineasta. Não se trata aqui de minimizar a qualidade das análises publicadas, mas indicar uma omissão, possivelmente inconsciente, sobre um aspecto evidentemente central do filme.

Cabe perguntar-nos o porquê da indiferença ao 'horror' no cinema brasileiro, uma vez que nossa própria experiência social parece fonte privilegiada de enredos horroríficos. Inspirada pelas provocações de Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (2008b), Laura Loguercio Cánepa já apontava em sua tese de doutorado para certo direcionamento de nossa crítica que estaria por trás do desconhecimento da tradição do horror entre nós[70] (CÁNEPA, 2008). Se, conforme o levantamento histórico, o gênero é expressivo à sua maneira em nossa cinematografia, por que o assunto estaria tão ausente de nossa memória cinematográfica? A resposta teria menos a ver com o gênero em si do que com a questão do gênero no cinema brasileiro de maneira geral: a chamada 'historiografia clássica do cinema brasileiro', elaborada por grandes nomes de

[70] Esse cenário intelectual estaria por trás da surpresa com a qual a própria pesquisadora se deparou ao constatar em seu levantamento um grande número de filmes vinculados de alguma forma ao horror: "Tal número, muito maior do se supunha no começo desta pesquisa, acabou transformando um trabalho, que se queria mais analítico, em um grande "mapeamento" de territórios que possibilita estudos em diferentes direções: estéticas, históricas, sócioculturais, de recepção etc." (CÁNEPA, 2008, p. 426). Em sua conclusão, Cánepa afirma que "se nunca tivemos uma indústria de cinema suficientemente sólida para manter por longo tempo uma organização da produção por gêneros, certamente nunca tivemos o que se poderia chamar de um *cinema de horror* brasileiro constituído como tendência industrial e comercial de longo prazo. Isso, porém, não significa que filmes de horror não tenham sido feitos, ou que o horror não tenha estado presente no cinema nacional. [...] o espaço da experiência do horror no cinema nacional é muito mais extenso e rico do que o gênero em sua forma canônica, e está longe de ser mera cópia do produto importado, possuindo, ainda, grande potencial de desenvolvimento estético, cultural e industrial." (p. 430).

nossa intelectualidade, como Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes e Glauber Rocha, teria privilegiado o cinema de autor. Por um lado,

> a tentativa de construção de uma tradição genuinamente brasileira acabou dando origem a uma visão um pouco isolacionista dos processos vividos pelo cinema nacional [...] De outro lado, a proximidade dos críticos com os realizadores cinematográficos, mais do que com exibidores e consumidores [...], fez com que seus estudos privilegiassem questões autorais (e mesmo alguns autores em particular), diminuindo drasticamente o espaço para estudos tão variados como os de recepção, de história econômica ou de possíveis convergências entre o cinema e outros meios de comunicação de massa como o rádio, a televisão, a indústria fonográfica etc (CÁNEPA, 2008, p. 424).

O que talvez esteja em jogo na produção audiovisual contemporânea ligada ao realismo com inclinações horroríficas seja "a preferência de uma parte dos nossos jovens cineastas pelo cinema marginal, cuja vertente mais agressiva por vezes sugeria uma chanchada relida pelo cinema de horror" (FURTADO, 2013). Trata-se, evidentemente, de um outro momento de nossa história cinematográfica, assim como são outros os impasses políticos e o lugar do cineasta na sociedade mundializada. Parece haver uma *questão de classe* por trás de uma certa preferência generalizada por uma concepção do artístico que seja bem-comportado, prescindindo não só do choque, mas da experiência do medo como princípio formal. O que estaria em jogo é a contraposição ao cenário *positivo-conciliado* de nossa história contemporânea por um cinema de pesadelos.

3.5. O ESQUECIMENTO COMO PRÁTICA SOCIAL

Em *O som ao redor* (2013), tudo é questão de opressão e repressão, de passado e presente[71]. De acordo com as pesquisadoras Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano, a cada cena "o filme parece querer deixar explícitas as relações de trabalho e de classe, apresentando de forma clara, às vezes até esquemática, quem são os patrões e quem são os empregados" (2013, p. 190). Vejamos como isso se dá em um par de

[71] Para Christian Gilioti, "mais do que um retrato do cotidiano local, o que temos é um estudo das formas contemporâneas de dominação em suas particularidades que no dia-a-dia recifense funcionam à brasileira" (GILIOTI, 2013, p. 2). Para Ismail Xavier, "o filme trabalha motivo reiterado no cinema pernambucano recente, que é a relação entre passado e presente, ou as camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea em nossa modernização incompleta" (apud CAETANO, 2013, s.p.).

sequências que me parecem centrais para revelar a estrutura formal da obra, bem como para a discussão proposta nesta pesquisa.

Luciene, empregada doméstica, se aproxima de Seu Francisco, o patrão, que lê jornal tranquilamente em sua sala, e avisa que, como está "com tempinho", vai aproveitar e levar roupas na lavanderia. "Vai e volta", diz o homem, seco. Ela pega as roupas e sai da sala.

Corta. Cruza a cozinha com as roupas em mão. Corta. Deixa as roupas em cima de uma mesa próxima à porta dos fundos. Sobe uma escada. Corta. A câmera observa a moça subir a escada, desta vez de cima. O enquadramento é próximo, enclausurado, porque o espaço físico do recinto no qual a cena é filmada é limitado para o equipamento cinematográfico, esse que segundos antes transitava com tranquilidade pela sala do proprietário. Ela adentra o seu quarto para trocar seu uniforme de serviço por roupas cotidianas, em um plano demorado e sem cortes. "Sempre localizado na área de serviço, essa instituição arquitetônica brasileira é herança da escravidão, fantasma moderno da senzala"[72].

Como o *quarto de empregada* é muito pequeno, ela sai de quadro durante o procedimento e não há espaço para que a decupagem corte para dentro do cômodo. Esperamos. Ouvimos sons assombrosos de máquinas que vêm das entranhas do edifício, responsáveis por mover os elevadores. Nas palavras de Filipe Furtado, "toda uma história de relações de poder contida naquele uniforme se descortina sem que o filme jamais pareça sobrecarregar o momento de sentido" (FURTADO, 2013, s.p.).

Na rua, Luciene encontra Clodoaldo, o segurança privado responsável pela vizinhança, que estava à sua espera. Ele a leva à casa de um morador que foi viajar e lhe deixou as chaves para aguar as plantas. No princípio, ela resiste, mas uma vez dentro exige ser *tratada como alguém que faz parte* e não como invasora. Ele tenta passar despercebido, ela pede água, passeia pelo imóvel:

- "Eu quero ver o quarto de casal", ela diz.
- "Porra, meu", ele protesta.
- "Bora lá ver."
- "Eu não quero tocar em nada, não, véi".
- "Eu quero ir pra cama..."

[72] Palavras do narrador de *Recife frio*, curta-metragem dirigido pelo mesmo Kléber Mendonça Filho (2009, 00:14:50).

O diálogo é interrompido pelo telefone, que toca repentinamente, assustando os dois. Sobem as escadas e o som do telefone se intensifica, outros toques se somam, *como se a casa protestasse contra sua presença*. Quando chegam ao quarto, os alertas cessam, como que colocando em dúvida se de fato pretendem levar essa afronta adiante. Clodoaldo fotografa a cama, para que possa retornar tudo ao seu devido lugar (ou para colecionar a lembrança, feito um troféu?).

- "Tu tá menstruada?"
- "Tô não"

Os dois se atracam e deitam sobre a cama, tomados pelo desejo. Os telefones voltam a tocar, furiosos, em um crescendo que constrói uma atmosfera de tensão à medida que um *zoom* desvia a atenção dos corpos sobre a cama em direção à porta, aberta ao corredor. Um vulto negro passa correndo, com um rompante sonoro que ressalta o susto.

Corta para o corredor, onde vemos a silhueta de um menino negro, descalço, sem camisa, trajando apenas uma bermuda marrom surrada, dobrando a esquina da escada que leva ao andar debaixo. A cena é narrada tomando como base um repertório do cinema de horror, mais especificamente de filmes de fantasma, de tal forma que somos levados a ler a presença do menino, tão invasor e verossímil quanto o casal, como uma assombração ameaçadora[73]. Como veremos adiante, os dados sobrenaturais do filme serão sempre posteriormente explicados e trazidos à realidade, como se dava na literatura gótica do século XIX, o que acaba por reforçar uma operação imaginária que muito diz respeito aos medos e paranoias presentes no extra-fílmico.

---

[73] "Assim como, antes, *Trabalhar Cansa* já revisara as relações trabalhistas por via de um supermercado assombrado, *O Som ao Redor* termina por se impor ele próprio como uma história de fantasma. Só que, se o filme de Rojas e Dutra tinha um foco bem mais fechado e ao mesmo tempo muito mais alegórico, o filme de Kleber Mendonça Filho tenta dar conta de um processo histórico muito mais amplo e incontornável. É um sentimento de horror que dá as caras, por exemplo, na *figura do Menino Aranha que a princípio é tudo menos assustadora, mas que nossa convenção social nos manda olhar como uma ameaça*. Estamos no território do filme de fantasma, e o que há de mais potente em *O Som ao Redor* é justamente a facilidade com que ele volta da paranoia de segurança da nossas classes mais favorecidas para um processo de violência histórica. É um ponto obvio, mas ao qual raramente se permite insurgir de forma tão direta. *O vulto do Menino Aranha é um corpo mitológico que traz nele muitas violências passadas e cuja existência – constantemente fora do quadro; uma ideia muito mais do que uma presença – ajuda a justificar uma série de outras violências presentes e* futuras (muitas das quais cometidas contra nós mesmos)" (FURTADO, 2013, grifos meus).

A sequência seguinte se passa à noite. Em meio a silhuetas de prédios, ouvimos os sons de grilos, do vento que sopra e de cachorros que latem. Uma estrela cadente rasga o céu azul. Corta para a jovem Fernanda, filha de Bia (a insone dona de casa), que dorme em paz em sua cama. Vamos ao quintal da casa, cuja vista está quase toda tomada por uma árvore, como se assumíssemos a perspectiva da janela do quarto da garota. De relance, entre os galhos da árvore, vemos uma movimentação sobre o muro. Um barulho nos assusta: de relance, avistamos a silhueta de um jovem negro que adentra o jardim sorrateiramente. É um invasor. Outro! Vem mais outro aí. Não um, nem dois, mas em um ritmo alucinante, dez jovens negros pulam o muro e se espalham furtivamente pela propriedade da família, em silêncio. Ouvimos apenas o som dos pés que tocam o solo. Os pais de Fernanda dormem. O irmão dorme. Fernanda acorda com o barulho e espia pela janela. Alarmada, a menina deixa a cama furtivamente enquanto ouvimos uma escalada do som dos homens que pulam o muro de maneira ininterrupta.

Quando chega ao corredor, ouvimos um barulho que vem de dentro da casa: não estão mais no quintal. Ela abre a porta do quarto dos pais, a cama está vazia. Os barulhos se intensificam. Aumentam. No quintal, os homens continuam a entrar, correm de um lado ao outro. A menina volta ao quarto para ver a cama do menino também vazia. O som é ensurdecedor, a presença é extremamente alta e incrivelmente próxima. Ao se dar conta que está sozinha, o som da movimentação é rompido de súbito.

O silêncio aumenta a tensão, como se estivéssemos na iminência da armada de um bote dos Outros. Ouvimos um pequeno ruído, a escada range. A menina toma coragem e se volta para nós, em close. O térreo da casa está tomado por uma multidão de homens negros, a maioria deles sem camisa, alguns de boné. Nenhum deles toma conhecimento da garota, se movem sem nada falar. Parecem detentos, comprimidos em uma de nossas penitenciárias superlotadas. O ruído de seus pequenos e contidos gestos é ensurdecedor. A garota acorda. Sutilmente, recolhe o pé descoberto para debaixo do lençol.[74]

---

[74] Para Filipe Furtado, esta sequência de sonho, junto de outra, a mais icônica do filme, na qual um banho de cachoeira se transforma em uma catarata de sangue, são "duas imagens que poderiam tranquilamente estar numa ficção passada no século XIX, o que ajuda a reforçar a ideia que este filme tão contemporâneo se encontra também suspenso no tempo. Em ambos estes momentos, o que *O Som ao Redor* consegue, com uma clareza que a ficção brasileira como um todo sempre teve grandes dificuldades de afirmar, é encontrar imagens que tornam este não-dito que rege a nossa opressão social de todos os dias um dado concreto físico, muito cruel e inescapável (não é por coincidência ou acidente que elas pertencem a pesadelos de duas das personagens mais simpáticas do filme, e não a tipos que o filme facilita o espectador de se afastar).

A imagem da casa tomada por uma multidão insurrecional de homens negros, indiferentes a nós (uma vez que somos posicionados pela forma fílmica em uma perspectiva identificada com a da garota), mas cuja simples e silenciosa presença torna a experiência um assombroso pesadelo. Formaliza-se, assim, de maneira precisa, o mal-estar na sociedade brasileira contemporânea[75].

Arrepiante, a sequência é a mais assustadora do filme e representa, com a simplicidade do terror juvenil, o medo da alteridade, do outro de classe e, sobretudo, o medo da *proximidade* do outro, que, ao ocupar o espaço do 'eu' arbitrariamente delimitado por muros e grades (elementos arquitetônicos abundantes no filme), torna-se *invasor* e consequentemente *meu inimigo*. Além disso, o amplo território da fortaleza-murada-do-*lar* é aproximado ao exíguo, porque abarrotado, ambiente da *prisão*. A violência da desigualdade constituinte de nossa sociedade, aos olhos de uma pré-adolescente de classe média.

Essas duas passagens resumem a estrutura formal de *O som ao redor*, sobretudo no que diz respeito ao uso do som e ao recurso às convenções do cinema de horror para estabelecer uma atmosfera muito familiar àquela de *Os inquilinos* (2009), de perigo iminente, cultivada por um constante postergar das coisas, uma vez que nada de fato acontece[76].

A começar pela mitificada figura dos invasores de pele negra. Em crítica publicada na *Revista Cinética*, Filipe Furtado destaca a figura do "menino sobre o muro" como central no filme:

É só pelo sobrenatural que este não-dito finalmente pode retomar até nós sem filtros, que a nossa história de violência pode finalmente se afirmar" (2013, s.p.)

[75] Para Christian Dunker (2015c), o filme "cria um novo tipo de suspense, explorando criticamente uma civilização obcecada pelo foco" e capta, "por meio da linguagem fílmica, o que a psicanálise chamou de mal-estar. E o mal-estar é exatamente este sentimento de estranheza que acompanha nossa vida, denunciando certas situações onde mesmo que tudo funcione, há algo profundamente errado".

[76] Encontramos uma equação muito semelhante na obra de um cineasta homenageado explicitamente por Kléber Mendonça Filho no filme: "os à primeira vista muito mais discretos filmes de John Carpenter, uma das referências mais fortes do filme, rebatido diretamente na limpidez dos enquadramentos e também na cuidadosa banda sonora, sempre pronta para ecoar essa ameaça constante. De Carpenter, surge a ideia de que a ameaça, este outro, só pode dar as caras no terreno do não-dito pelas vias do fora do quadro". (FURTADO, 2013).

> Há um personagem misterioso em *O Som ao Redor*, sempre às margens da trama, um garoto negro visto em posições que sugerem que ele está pronto para transpassar a propriedade privada alheia, até o momento em que a equipe de segurança finalmente intercede. Como muitos outros elementos do filme, o garoto surgiu direto da história local, um jovem chamado Tiago João da Silva, que se notabilizou na virada dos anos 2000 por assaltar apartamentos do Recife e ganhou o apelido de Menino Aranha. Muito do que *O Som ao Redor* faz pode ser traçado de volta a esta figura a principio marginal, a começar pelo fato de ele tanto existir na história como ao mesmo tempo ser inserido dentro do filme como uma criatura de mito, um vulto que surge de relance num plano numa casa vazia, como uma espécie de bicho papão em miniatura de um filme de horror à brasileira. [...] Kleber Mendonça Filho encontra imagens que surpreendem justamente porque se revelam carregadas ao mesmo tempo de uma força simbólica muito forte e de uma casualidade que desarma. *O Som ao Redor* procede em normatizar o gosto do cinema brasileiro pela alegoria, daí uma figura como o Menino Aranha ao mesmo tempo trazer com ela o caráter de personagem mitológico, o grande invasor, e poder ser mostrada de forma tão natural como um moleque a levar palmadas de um par de seguranças. É um equilíbrio que se aproxima muito de como este mesmo não-dito domina as relações: tudo em O Som ao Redor significa muito e ao mesmo tempo é esvaziado deste mesmo significado (FURTADO, 2013, s.p.).

Assim, o trato ficcional-horrorífico dispensado ao menino que não respeita muros e cercas acaba por revelar o princípio estético, não só do filme de Mendonça Filho, mas daquilo que chamei provisoriamente de 'momento horror' do nosso cinema contemporâneo. Ao optar por um registro realista no qual a alteridade social surge como um desconhecido que assume traços sobrenaturais, que tememos na medida em que são mantidos à distância, o que está em jogo é o estranhamento do olhar que cotidianamente normatiza o horror constituinte da realidade extra-fílmica.

Como já foi dito, em *O som ao redor* a violência nunca se realiza, apenas se insinua. A edição de som, de maneira muito semelhante a *Trabalhar cansa*, constrói o medo com base nos sons do cotidiano, que trazem a paranoia extra-fílmica para dentro da obra por meio de uma espécie de bricolagem do ordinário. O medo do sonoro é o medo da proximidade do outro, pois o som não respeita hierarquias nem barreiras (muros, cercas) e desdenha da *ética do muro*. O som que nos cerca é ameaçador porque denuncia os limites da conciliação-silêncio.

Para Filipe Furtado, o filme de Kléber Mendonça Filho aparenta ser orientado pela tentativa de representar "um estado de relações violentas em que o modo dominante é o do não-dito" (2013, s.p.). Para Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano,

> O som amplia e complexifica aquele espaço visualmente dado, uma vez que traz consigo a possibilidade de que elementos novos possam vir, subitamente, adentrar o quadro. O latido do cão do vizinho que tanto

> incomoda a personagem Bia, em vários momentos vem se sobrepor aos outros sons. E é por meio do som que ela revida o incômodo causado pelo cão, seja com o ruído do aspirador de pó, provisoriamente colocado na janela, enquanto ela fuma um "baseado"; seja com o aparelho importado *bark free*; seja com a bomba que estoura na última cena do filme, produzindo um ruído que em muito se assemelha ao estampido de um tiro. Nesses casos, é notável como o som alcança um estatuto de arma, que serve para a autodefesa na mesma medida em que agride, causa sofrimento ao outro (2013, p. 201).

Se, por um lado, o som aproxima os diferentes e intensifica as tensões no âmbito do presente, conforme apontado, ele também condensa as relações com o passado. Para Christian Gilioti,

> desde o prólogo, a relação entre o que se *vê* e o que se *escuta* formaria assim outra espécie de unidade, definida em sua essência pelo *tensionamento* de duas dimensões: a espacialidade comprimida (imagem) confrontada com a temporalidade expandida (som) que elevam o tom da narrativa e se consolidam nas cenas cruciais. O contrário também é verdade; a significação expandida (imagem) em algumas sequências desafia a temporalidade comprimida (som), compondo assim um movimento permanente e circular de *conversão*. Por vezes, o tempo histórico distendido, no qual passado, presente e futuro se coadunam, é trazido pelo conteúdo sonoro; noutras, é garantido pela imagem. Cristalizada em plenitude sobretudo nas situações de deliberada imbricação, a interação entre o *áudio* e o *visual* é exponenciada no interior do enredo, e este recurso permite que o filme todo ganhe níveis distintos de interpretação. Entretanto, a figuração ruinosa da *luta de classes* que segue consolidada e permanece *socialmente imperceptível*, de fato, parece ser o diagnóstico mais preciso e angustiante (2013, p.18).

Para Ismail Xavier,

> falar em permanência do passado no presente, em *O som ao redor*, é também cotejar o rural e o urbano ou a presença das tradições patriarcais de mando e coronelismo na vida da cidade atual [...] Num momento em que finais abertos, com interrogações, já viraram uma convenção, o gesto de Kleber é contracorrente, atando o prólogo e a última cena como um retorno do reprimido (apud CAETANO, 2013, s.p.).

Assim, esse retorno assume a forma do desejo de vingança. O interessante é que tudo se dá sem que nos demos conta, estava lá o tempo todo durante o cotidiano representado: quando o patrão-coronel Francisco volta de seu macabro banho de mar noturno com os colegas tubarões, ouvimos as mesmas batidas da música da sequência que abre o filme, sob fotografias que remontam aos conflitos do passado.

O que me surpreendeu na primeira vez que assisti ao filme é que, apesar de termos passado o tempo todo com a sensação de que algo está para acontecer e de que há algo

misterioso que não estamos vendo, o retorno do recalcado me pareceu inesperado quando proclamado: uma vez que Clodoaldo e seu irmão declararam a que vieram e a vingança foi decretada, a revelação da trama me surpreendeu como se fosse um elemento não previsto pela narrativa, quase que aleatório. Essa impressão de 'aleatoriedade' da trama que surge de maneira repentina, praticamente um anticlímax, teria mais a dizer sobre nossa percepção da realidade social do que sobre a narrativa em si, uma vez que o que o filme faz é formalizar um senso de ameaça iminente em uma sociedade que busca evitar a todo custo o reconhecimento das origens de seu mal-estar. Essa nossa percepção, posta em questão pela obra, é a mesma que está por trás da seletividade das reações de espanto diante de notícias de violência em nosso país.

Ainda de acordo com Ismail Xavier, o filme "desloca a tônica do debate sobre a violência e as mazelas urbanas, em geral associadas à crise da família e focalizando uma juventude "sem pai" cuja condição social induz à entrada no crime organizado" (apud CAETANO, 2013, s.p.). Assim, diferente de filmes como *Cidade de Deus*, *O som ao redor*

> devolve a questão da violência ao autoritarismo da tradição patriarcal, de modo que não se trata de 'culpar' a urbanização selvagem porque dissolve a família, mas dar ênfase a outro ângulo do problema: mostrar que ele está na tradição familiar dos de cima, que sobrevive. (apud CAETANO, 2013, s.p.)

Abordar a questão da violência sob o prisma do autoritarismo significa estranhar a moralização que dá o tom hegemônico das narrativas melodramáticas de nossa história, bem representado pelo jornalismo sensacionalista e mesmo pela grande mídia de viés conservador[77]. Assim, não é casual que, ao discutir o filme, a psicanalista Maria Rita Kehl, membro da Comissão Nacional da Verdade, tenha se voltado à questão da não elaboração dos crimes cometidos no passado pelos detentores do poder estatal:

[77] Conforme Christian Gilioti, "a violência não está apenas nas barbaridades cometidas pelas "hordas bestiais" – como costuma qualificar a mente conservadora – que se multiplicam nas favelas e periferias; ela perpassa a história nacional e se legitima no interior da imaginação da classe média, cuja condição imaginária recentemente se encontra em expansão. Protagonistas do mesmo drama, personagens e espectadores constituem assim a fatia de um tipo diverso de "horda", socialmente pressionada pelo sentimento de insegurança e empurrada à prática do *voyeurismo*. A todo instante o filme maneja essa expectativa e metodicamente frustra sua realização" (2013, p. 15).

> O Brasil ainda sofre com os efeitos da falta de acesso à verdade dos períodos vergonhosos de sua história, desde a escravidão até a ditadura militar. O modo como a ditadura negociou sua dissolução com a sociedade brasileira – uma negociação entre quem tinha as armas na mão e quem até então estivera sob a mira delas – funcionou como um verdadeiro convite ao esquecimento.
> O apagamento rápido (e forçado) dos crimes da ditadura lembra os efeitos perversos do esquecimento dos crimes da escravidão. No segundo caso, a falta de reconhecimento do estatuto criminoso de três séculos de escravidão impediu a promoção de políticas de reparação às populações afrodescendentes recém-libertas do cativeiro. [...] Não é absurdo pensar que o Brasil, país do esquecimento fácil, do perdão concedido antes por covardia e complacência do que por efeito de rigorosas negociações, seja um país incapaz de superar sua violência social originária. Os sintomas da brutalidade consentida ressurgem nas execuções policiais que vitimam jovens nas periferias [...] (KEHL, 2013, s.p.)

Neste contexto, de acordo com Kehl, apenas "a arte nomeia os crimes silenciados no Brasil". E é desta forma que chega ao filme:

> Poucos críticos compreenderam o tema do retorno do recalcado, revelado na cena final, em que os dois seguranças da rua são chamados cordialmente pelo patriarca para executar um desafeto na fazenda – à antiga maneira dos senhores de engenho – e, na contramão da lógica da dominação cordial, revelam ter vindo cobrar o antigo assassinato de seu pai ("por causa de uma cerca..."). [...] No último segundo do filme, um estampido forte – foi tiro ou o rojão da moça insone contra o cachorro do vizinho? – vem revelar a verdadeira natureza do incômodo som ao redor, metáfora de velhas brutalidades, jamais elaboradas ou reparadas, que estão na origem da história da luta pela terra e na base do eterno poder do mais forte no Brasil. (KEHL, 2013, s.p.)

O Brasil como *país do esquecimento fácil*. A expressão de Kehl parece sintetizar o princípio formal do 'momento horror', assim como sua ética e sua urgência. Diferente do que poderia crer o senso comum, o esquecimento não precisa de tempo para se dar: antes, trata-se de uma operação reiterada de desconhecimento do outro, apaziguamento das diferenças e anulação de conflitos.

A postura diante do sobrenatural assumida pelo casal em *Trabalhar cansa* me parece exemplar deste *esquecimento como prática social*, que estaria por trás da 'ética do muro' e da vida sob a lógica do condomínio:

> 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. Contudo, 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 [...] 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 em muito pode ser relacionada com o 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*. (SOUTO, 2013, p. 55-56; grifos meus)

O silêncio do pragmatismo e a permanência da não-elaboração. Em um filme tão silencioso e contido, em que os pequenos ruídos são gritantes, evita-se investigar o assombro, negociar ou compreendê-lo[78]. A reação é sempre pela negação: é um tabu, assunto resolvido, enterrado, queimado. O que está em jogo é a crise de identidade representada pela crise da palavra. Em crônica sobre a "barbárie de um país em que as palavras já não dizem" publicada no jornal *El País*, a escritora e repórter Eliane Brum escreveu: "Se as palavras não voltarem a encarnar, se as palavras não voltarem a dizer no Brasil, o passado não passará" (2016b, s.p.).

Colocados em perspectiva após a crise posta em questão nas ruas do país desde os insurgentes e rebeldes meses de junho e julho de 2013, filmes como *Os inquilinos*, *Trabalhar cansa* e *O som ao redor* se contrapõem ao silêncio do pragmatismo que dava o tom até então. O que acaba por responder à pergunta "por que agora?" levantada por alguns críticos que estranharam o tom pessimista das obras, realizadas em tempos marcados pelo otimismo cultural.

Laura Loguercio Cánepa elaborou uma hipótese interessante ao aproximar esse conjunto de filmes, ligados a sentimentos reacionários de uma classe média que se viu ameaçada pela inclusão social promovida nos últimos anos no Brasil, aos traços reativos da literatura gótica do XVIII:

> O repertório "horrífico" desses filmes varia desde o suspense psicológico até o *gore*, passando pela herança anárquica do cinema marginal, mas eles podem ter algo mais em comum. Considerando-se a inserção deles no debate sobre as profundas mudanças pelas quais o país vem passando nos últimos 20 anos – redução da miséria através de programas de renda mínima, universalização da educação básica,

[78] Vale a lembrança do aprendizado redentor de *O sexto sentido*, de M. Night Shyamalan (1999): atormentado pelos contatos com fantasmas, o jovem Cole percebe, a certa altura, que as assombrações o procuram tão somente para ter alguém com quem conversar. É por meio do diálogo que elaboram suas experiências de morte e superam seus traumas.

> ascensão do subproletariado à classe trabalhadora (SINGER, 2012) – talvez se possa sugerir que repetem algo observado na ficção literária chamada de gótica no final do século XVIII, no continente europeu. [...] floresceu em plena decadência do Antigo Regime, no período em que as revoluções burguesas começaram a demolir o que restava das tradições aristocráticas e feudais até então tidas como eternas. Se é verdade que, desde a derrubada da ditadura civil-militar, as relações sociais no Brasil começaram a sofrer suas mais profundas mudanças, o que se vê nesses filmes pode ser a percepção de um mundo instável no qual a violência, compreendida como maldição herdada de ações passadas (ocorridas não apenas na esfera individual), anuncia-se constantemente, de forma semelhante ao que ocorre na ficção gótica (CÁNEPA, 2014, p. 32).

Ao tratar do difícil e silenciado tema do conflito de classes em nosso país, o repertório do horror parece inescapável a esses cineastas justamente porque a violência está no ato mesmo da normalização de um estado de coisas nada pacificado, no qual as contas jamais foram acertadas. É por isso que a inquietação surge nos filmes como momentos de terror que irrompem sem aviso prévio e que, exatamente por isso, nos ameaçam o tempo todo: o horror está no dia a dia, está na aparência de paz, está na cabeça baixa e na conciliação[79].

Caso a adesão ao gênero fosse plena, o efeito seria outro, porque o *pacto* com o espectador estaria dado em termos negociados: o horror seria moeda de troca e realização de prazer, e não uma forma do incômodo. O que está em jogo aqui é um horror que não se resolve no plano cinematográfico, pois necessariamente nos acompanha após o fim do filme[80]. De acordo com estudiosos do gênero como o teórico inglês Robin Wood, a

---

[79] Em um filme como *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), sobre o qual tratarei adiante, o horror aparece como presença constante justamente por sua completa ausência, assumida pelo humor da conciliação irrestrita.

[80] Conforme Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano, "nada de extraordinário irrompe o cotidiano dos personagens. O medo existe no filme como uma presença, uma atmosfera, mas não como um problema concreto diante do qual os personagens são confrontados: o filme instaura o medo, mas não cria condições para o seu apaziguamento. [...] Embora os personagens vivam num estado de permanente tensão (quase não sorriem, estão sempre sérios, apreensivos), acreditamos que o filme convoca especialmente o temor do espectador. O filme desperta o medo que o espectador conhece a partir da experiência de outros filmes – como os de horror – e dos perigos da vida nos grandes centros urbanos, cotidianamente reiterados nos programas televisivos e outros produtos jornalísticos. Contudo, por se tratar de um medo em relação a algo que não se concretiza na tela – que não se resolve, à exceção do acerto de contas –, o espectador permanece, do início

relação com o Outro é o tema privilegiado do horror artístico[81]. Bem, o que os filmes em questão parecem indicar é que, na terra da dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro[82], *o Eu é um Outro e o Outro é um Monstro*.

ao fim, em estado de alerta. Ao final da sessão, o espectador não é reconfortado" (2013, p. 203-205).

[81] A alteridade seria, para Wood (2002, p. 27), aquilo que a ideologia burguesa se recusa a reconhecer ou aceitar, mas com o que tem de lidar mesmo assim. São duas as formas possíveis de se lidar com a alteridade: ou se rejeita (se possível, aniquilindo-a), ou se aceita e assimila. A equação básica do filme de horror seria "a normalidade é ameaçada pelo Monstro (Outro) (p. 31) – a forma como esse conflito é tratado é o que definiria a natureza reacionária ou progressista da narrativa.

[82] Refiro-me aqui a uma das mais conhecidas formulações de Paulo Emílio Salles Gomes sobre a cultura brasileira: "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar" (1980, p. 88).

CAPÍTULO 4 - ANOS LULA E CINEMA

4.1 QUEM SÃO OS INVASORES? – DO RESSENTIMENTO E DA VINGANÇA

Se a paz não for para todos, ela não será para ninguém.

Roberta Estrela D'Alva

Pode-se dizer que a gota d'água que leva Helena a tomar a decisão de marretar a parede de seu mercadinho, infiltrada por assombrações, é o *retorno inesperado* de um ex-funcionário, no final de *Trabalhar cansa* (2011). O jovem Ricardo, que ela demitira arbitrariamente, um pouco por suspeita de furto de mercadorias vencidas, mas um tanto como represália à postura do rapaz, que não aceitava baixar a cabeça aos caprichos da patroa, ressurge *como cliente*. A sequência foi mencionada no capítulo 3, mas agora retorno a ela para comentários mais detalhados.

Quando Helena percebe a presença de Ricardo, ouvimos latidos de cachorros à distância, esses que se fazem presente mais como som do que como imagem ao longo do filme. São os cachorros que rondam a loja e ameaçam a dona do negócio, associados ao cadáver escondido na parede, mas são também os cachorros que o rapaz, quando empregado do Mercado Curumim, fielmente afugentava para garantir a tranquilidade da patroa. Essa ambiguidade no que diz respeito aos empregados (do mercado, da casa) é constante durante toda a narrativa: são amigos ou inimigos? Aliados ou ameaças? Protetores ou perigosos? O que essa confusão acaba por revelar é a *miopia* por trás das paranoias das personagens de classe média, que parecem ver o mundo ao seu redor com distorções flagrantes. Tudo aquilo que está mais distante do nariz (a família) surge como um borrão indefinido, para o qual é preciso estar atento.

Após trocar cumprimentos cordiais, em silêncio, com o rapaz, a patroa vai ao encontro de Gilda, sua funcionária mais fiel:

- "Cê viu quem taí?", pergunta Helena, com tom grave (TRABALHAR CANSA, 2011, 01:17:20).
- "Eu vi... já até falei 'oi'", responde a outra, solidária ao tom preocupado da chefe.

Ao fundo, vemos com destaque os anúncios *kitsch*, algo carnavalescos, que a direção de arte do filme criou inspirada em marcas reais (*Viva, Shop, Realy, Theubaína*),

como que ressaltando, pela via do *deboche*, que isso que estamos vendo é (uma) ficção (bem-humorada), espécie de *duplo* de nossa realidade.

- "Vai lá perto e fica de olho", sussurra Helena, no auge de sua paranoia.

A funcionária protesta em silêncio – como que dizendo que prefere não fazer –, mas a contratante – também em silêncio – é intransigente. A autoridade não precisa de palavras, como não precisa de razão. Gilda parte, então, para a humilhante tarefa de seguir o ex-colega como uma sombra, "pra ver se ele faz algo de errado". A presença do rapaz, aos olhos de Helena, *só pode significar encrenca*. Só pode significar *vingança*. Não haveria motivos para ele voltar, se não fosse para se vingar – como poderia se expor a tamanha humilhação e ainda assim querer voltar, sem se rebelar? Como um rapaz que servia poderia retornar para ser servido?

A presunção de culpa lembra a peça de Brecht *A exceção e a regra* (BRECHT, 2000) (referida no capítulo 3 no que dizia respeito à condenação *intuitiva* dos vizinhos em *Os inquilinos*): mesmo que o jovem não tenha más intenções, não passa de "bom senso" tratá-lo como um perigo em potencial. O crime de Ricardo é a sua presença.

Recorrendo a um repertório de filmes de humor pastelão, Gilda segue o rapaz fingindo uma tosca discrição e emulando gestos de desenhos animados: espreita pela parede, quando o outro percebe sua presença disfarça fingindo que está fazendo alguma coisa. Helena acompanha tudo por uma televisão em preto e branco, que capta as imagens das câmeras de segurança que instalou em toda a loja, preocupada com os mistérios que rondam o imóvel.

A passagem aproxima, como nenhuma outra no filme, a *humilhação* do mercado de trabalho aos constrangimentos pelos quais são submetidos os competidores em programas de *reality show*[83]. O cômico da sequência não apenas se sobrepõe ao suspense, mas parece nele se originar, como uma espécie de comentário irônico do absurdo que é o medo que Helena sente da presença do garoto. Não há outra sequência no filme em que o medo e a paranoia de classe são tão satirizados como aqui, o clímax humorístico que antecipa o clímax horrorífico. Os latidos ao redor se fazem presente durante toda a sequência, tornando-se especialmente discerníveis durante o acerto de contas: em uma

[83] Em *Rituais de sofrimento*, Silvia Viana discute o paralelismo entre a crueldade dos *reality shows* e a dinâmica do trabalho no capitalismo contemporâneo. "Apesar da multiplicidade de experimentos forjados pelo espetáculo da realidade [em programas de "processos seletivos"], sua questão é única: quanta humilhação e dor as pessoas são capazes de suportar ou infligir?" (VIANA, 2012).

inversão hierárquica, Helena atende Ricardo, evitando o olhar do rapaz, que transparece satisfação pela posição assumida diante da ex-patroa. A cena dá margem para identificarmos certo sadismo por conta do garoto - e beirando um cinismo provocador, ele demanda sua nota fiscal. Todavia, cabe lembrar que todas as personagens externas ao núcleo familiar permanecem opacas, mesmo incompreensíveis, durante toda a narrativa.

O desconforto gira em torno do incômodo sentido pela patroa ao se perceber na inesperada posição de ter de atender um ex-empregado, sujeito que *opta* por se posicionar no lugar de cliente. Parece-me central que não só Ricardo retorna *como cliente*, mas *retorna por escolha própria*, constrangendo Helena a ter de tratá-lo com o mesmo respeito e gentileza que achava por bem lhe negar quando ocupava a posição de funcionário. O aparente deleite presente na postura do menino, que desfruta o *status* de cidadão auferido por uma compra de doze reais e trinta centavos, parece indicar uma posição social característica de nossos tempos.

A cidadania, historicamente negada à grande maioria da população de nossa terra, parece aqui acessível por um punhado de reais. E não teria sido, de fato, com quantias muito modestas e políticas públicas bastante básicas, entre outros fatores, destinadas aos estratos mais miseráveis de nossa sociedade, que tanto se conquistou ao longo dos últimos anos?[84]

Não se trata aqui de comparar, como se fossem a mesma coisa, a posição do ex-funcionário tornado consumidor com a inclusão social promovida às populações mais pobres durante os últimos anos, mas o retorno de Ricardo claramente ecoa o desconforto vivido pela classe média durante os anos de auge do lulismo quando seus integrantes se viram compartilhando, pela primeira vez na história do Brasil, espaços de consumo, que até então entendiam como 'seus', com sujeitos que até a véspera só tinham acesso pela porta de serviço. *Trabalhar cansa* introduz, desta forma, a percepção – sob a perspectiva da classe média, sempre – da *vingança pelo consumo*, configurando a própria presença do ex-funcionário como uma provocação e consequentemente como uma ameaça[85].

---

[84] Ver SINGER, 2012 e SINGER, 2015.

[85] Há uma passagem que se reporta a um sentimento parecido em *O som ao redor*, quando a dona-de-casa Bia apanha de uma vizinha (sua irmã!) ao receber em sua residência uma TV de última geração algumas polegadas maior do que a da outra. A diferença social é muito tênue, mas o consumo parece revestido de uma feição provocadora que se realizaria pela criação da inveja nas pessoas ao redor. Se, conforme a lógica que opera as mudanças urbanas no filme, *ser é consumir*,

É importante notar que a atmosfera de suspense só se faz possível pela opção reiterada do filme em não dar voz à alteridade social de seus protagonistas: é a opacidade de personagens como Ricardo e Gilda – por não termos acesso às suas histórias – que cria um vácuo de compreensão sobre suas ações, preenchido pela projeção dos medos e anseios de Helena.

A equação do princípio formal da opacidade na representação do Outro como ameaça encontra o que talvez seja seu melhor exemplo na caracterização de Anísio, o matador de *O invasor* (2001). De cabo a rabo, ele é mantido a uma distância intransponível – efeito de exterioridade assumida pelo cineasta, conforme comentei no capítulo 1 –, representado por uma exterioridade pop. Apesar de o acompanharmos em parte significativa do filme, pouco sabemos de sua história. Apesar de exteriorizar com franqueza seus objetivos, pouco sabemos de suas intenções. Sua subjetividade é inacessível.

A certa altura do filme, já conquistada sua posição de amante da menina rica cujos pais matou, ele reage de maneira estranha a um incômodo que parece sentir diante do cabelereiro da garota. Enquanto se veste para sair de balada com ela, sozinho no quarto da mansão que tomou para si, pragueja palavras ameaçadoras dirigidas ao extra-campo:

- "Atitude, malandro... Pau no seu cu, filha da puta!" (O INVASOR, 2001, 01:10:08)

Conclui, encarando a câmera e nos ameaçando, ao carregar e disparar uma arma imaginária contra nós:

- "Clac, clac, bum! Respeito é pra quem tem."

Trata-se da única cena no filme em que se rompe a quarta parede e, ainda assim, Anísio só nos encara nos olhos por uma fração de segundo, o que acaba por gerar menos um senso de estranhamento estético da forma fílmica e mais um prolongamento da sensação de objeto estranho e imprevisível em torno do matador, como que nos alertando para não nos enganarmos por um segundo que seja: não sabemos nada sobre ele, o que pensa, sente, planeja. Não parece casual que essa operação de choque surja justamente quando começamos a achar que compreendemos essa figura que decidiu virar burguês – imergimos na intuição de que ele reage ao que parece ser ciúmes (sentimento familiar ao espectador) para sermos de imediato repelidos.

---

e se somos aquilo que consumimos, Bia estaria ostentando que ela é algumas polegadas *melhor* do que a irmã.

Anísio, uma das grandes personagens de nosso cinema, parece exemplo refinado daquilo que Ismail Xavier (2000) chamou de *cinema do ressentimento* ao tratar de filmes realizados na virada da década de 1990 para os anos 2000. Para o crítico, o deslocamento do social e do coletivo para o subjetivo e individual, consolidado de maneira evidente quando contraposta a produção do Cinema da Retomada com o Cinema Novo dos anos 1960, reforçou uma operação de "auto-envenenamento psicológico" no qual a relação com a história passa a ser marcada por uma fixação no passado:

> Nesta fixação num estado ou situação do passado, ou em algo que acaba de se perder, há um potencial dramático ligado a projetos de vingança, adiados, remoídos, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental). (p. 79)

O ressentimento estaria tanto ligado a uma fixação no passado quanto alimentado pelas frustrações de um presente de promessas não cumpridas, que precisam ser projetadas sobre algo ou alguém: abundantes na cinematografia realizada no período, a "reiteração sintomática de personagens ressentidos no cinema recente" rendeu diversas "figuras que vivem o descompasso entre ambições de consumo e sua realidade efetiva, às vezes insuportável como nos filmes que tematizam a violência dos pobres entre si [...] ou focalizam o ressentimento da classe média em seu afã de ascensão" (XAVIER, 2013, s.p.).[86]

O ressentimento, na formulação de Xavier, seria um nome para o mal-estar à brasileira investigado por Christian Dunker em suas pesquisas sobre a dinâmica social no Brasil pós-ditadura civil-militar. No artigo "Que horas ela volta?... por cima", Dunker define o Cinema da Retomada como "o primeiro movimento estético a captar a importância da vida em forma de condomínio como legado histórico e pendência

[86] Em "O cinema da distopia brasileira", o crítico Cleber Eduardo argumenta que o recorte do ressentimento por Xavier partiria da premissa de que ainda há um projeto por trás dos filmes realizados. Para Eduardo, talvez a substituição de uma reivindicação organizada por reivindicações individuais tenha terminado por dinamitar o ideal de uma construção coletiva. "Mais que ressentidos, algo mais compreensível em quem perdeu algo no passado, temos aqui um cinema de deserdados. No lugar de perda dos referenciais, encontramos a ausência deles. Não temos mais o cineasta como dono de um mandato social que lhe permite emitir seu discurso em nome do povo para conscientizá-lo. O cineasta fala sobre o povo, mas não mais em nome dele. Nem para ele" (2007, s.p.).

simbólica de uma época que não soube reconhecer a diferença social como um problema de Estado" (2015b, s.p.).

Assim, esse cinema ressentido (ou "distópico", na formulação de Eduardo) teria descoberto um sintoma de nosso tempo, que muito tem a nos dizer sobre o que se tem vivido no país desde a abertura política dos anos 1980. Seria característico dessa produção, segundo Dunker, "a tentativa de mostrar e de pensar o Brasil real, entre a maquiagem desenvolvimentista e a cosmética da violência" e *O invasor* parece ao psicanalista ser o filme que "que melhor capta esta contradição entre ricos e pobres que termina em uma espécie de amizade paradoxal, excessiva e obscena", mostrando "como a insanidade da vingança praticada entre "amigos" (empresários) se instrumentaliza pela aliança entre "inimigos" (ricos e pobres)" (2015b, s.p.).

O som ao redor (2013) seria, seguindo o argumento do artigo, o segundo momento fundamental da lógica do condomínio entre nós. O filme de Kleber Mendonça Filho apresentaria "a gênese do condomínio como uma herança arcaica dos antigos latifúndios", onde

> tudo funciona bem, a não ser o som que parece denunciar o mal-estar e o esvaziamento das relações sociais, das perspectivas de futuro e da densidade da vida amorosa. Novamente temos uma trama de vingança inesperada, na qual um crime antigo apagado agora retorna com cores vivas e surpreendentes no interior da zona de segurança formada pelo condomínio. Novamente aqueles que deveriam ser aliados "interclasses", (os condôminos e os seguranças) mostram que tal aliança erige-se em um pacto hamletiano anterior, mal resolvido, e mal honrado (DUNKER, 2015b, s.p.).

Assim como em *O invasor*, temos a figura do segurança que vende a uma classe média apavorada a proteção contra a ameaça representada por ele mesmo. Mas, conforme observa Filipe Furtado,

> se tudo na atuação agressiva de Miklos é transparente – não restam dúvidas que a proteção que ele vende é contra ele mesmo, assim como nada esconde que seu desejo é justamente tomar para si o que os dois outros protagonistas possuem –, a presença de Santos sugere pura dissimulação. Se Miklos é um profissional do medo, Santos chega até nós como um comerciante desse mesmo medo. Parte da sabedoria de *O Som ao Redor* se localiza justamente em reconhecer que o que há de concreto no temor hoje não é o corpo de outro como Miklos, mas toda a parafernália que supostamente nos oferece segurança. Quando o filme finalmente abre sua mão e deixa todas suas motivações claras, e o segurança de Santos se revela menos o invasor agressivo do que o coro histórico que completa o contexto de toda a violência de relações apaziguadas que vimos até ali, ele até vem acompanhado de uma carga política-histórica extra com um pai assassinado dois dias depois da

> votação das Diretas Já. O verdadeiro outro permanecia uma abstração, um vulto como o Menino Aranha ou um pesadelo infantil, peça de ficção presente no nosso noticiário policial (FURTADO, 2013, s.p.).

Anísio e Clodoaldo foram comparados em diversas ocasiões pela crítica.[87] São claramente figuras ressentidas, embora caracterizadas em chaves distintas. Enquanto Anísio aparece como um sujeito marginal que resolve tomar para si todo o consumo que lhe é oferecido ao mesmo tempo em que lhe é recusado, Clodoaldo surge como um empreendedor aparentemente respeitoso da hierarquia social, que acaba por se revelar um vingador. Há, portanto, traços mais individuais no primeiro e algo coletivo no segundo. Ambos são bons de lábia, hábeis manipuladores e exímios jogadores. Embora Anísio não demore a dizer a que veio, revelando sua intenção de virar sócio e patrão, permanece indecifrável até o fim. Clodoaldo, por sua vez, esconde suas intenções até o confronto final, quando revela sua história – o que acaba por organizar o sentido da trama que acompanhamos até então.

O som ao redor aproxima, de maneira interessante e por meio da vingança, indivíduo e sociedade, sujeito e história, na medida em que alegoricamente representa uma vingança de oprimidos contra opressores. A vingança de Clodoaldo não deixa de ser uma forma do ressentimento de foro privado, mas parece haver algo de novo quando comparada com a trajetória de figuras como Anísio ou Zé Pequeno (CIDADE de Deus, 2003):

> Tomando o enraizamento histórico da questão, e mesmo suas implicações de ordem política, o uso do recurso vingativo não constituiria um erro e tem justificativa pelo desejo de adequação às tradições nordestinas, especialmente no que diz respeito à captação dos fantasmas arcaicos na realidade moderna – afinal, no momento em que a justiça é feita com as próprias mãos, a vingança representa a negação da política e a destruição da esfera pública pelos impulsos de caráter privado, outro sinal de permanência da velha *cordialidade brasileira*. Todavia, o sentido mais profundo da vingança, vista agora como artifício propriamente estético, talvez esteja nos efeitos que ela produz. O clímax final, ao banhar a proposta experimentalista com o jorro melodramático, serviria de empoderamento simbólico dos de baixo, sugerindo que nos dias de hoje, cedo ou tarde, o inescrupuloso representante da classe dominante encontraria a sua hora e a sua vez? Pode ser que a violência paradoxalmente 'ressentida' e 'justiceira' de Clodoaldo dê forma a certo dispositivo que infla a *dimensão privatista*

[87] Lúcia Nagib, por exemplo, aproxima as duas personagens como figuras mefistotélicas que "vindo das baixas esferas, penetra a festa dos ricos corruptos". O argumento original se encontra em seu ensaio sobre *O invasor* publicado em *A utopia no cinema brasileiro* (NAGIB, 2006). A comparação, no artigo "Em "O Som ao Redor", todos temem a própria sombra" (NAGIB, 2013).

> *da ação redentora* e reorienta o filme em correlação ao contexto político atual e sua tônica dominante. (GILIOTI, 2013, p.20)

Se assim for, embora privatista – e o filme, não por acaso, adere conscientemente a um trabalho com a tradição do melodrama – a vingança de Clodoaldo traria uma sorte de "empoderamento simbólico dos de baixo" que reintroduziria o aspecto coletivo sob nova chave em nosso cinema, indicando uma perspectiva bastante curiosa sobre a dinâmica dos conflitos de classe nos dias atuais. Estamos muito longe da utopia coletiva dos 1960, mas por certo também algo distante da distopia individualista dos 1990. Parece-me que as nuances que diferem Anísio e Clodoaldo podem sintetizar o redimensionamento do horizonte político propiciado pelas mudanças sociais vividas no período que separa seus filmes. Horizonte em que a vingança social assume os limites da perspectiva privada, particular, condominial, investindo contra sintomas sem mirar as estruturas. E, ainda assim, mesmo que não se ambicione a estrutura, quando contraposto à aporia do "capitalismo aqui suicida" (BRANCO, 2002) de *O invasor*, percebemos que *algo se move*. "Por causa de uma cerca..." (O SOM ao redor, 2012, 02:03:50).

Para melhor compreendermos a natureza do horizonte político posto em questão pelo filme de Mendonça Filho, cabe pensar a figura de Clodoaldo aproximando-a de uma personagem que assume traços complementares à sua caracterização: a jovem Jéssica, interpretada por Camila Márdila em *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. A obra sintetiza a tradição das comédias Globo Filmes de conciliação entre Casa Grande e Senzala onde a figura do agregado tem tudo, mas nada de fato lhe pertence ou pode ser levado, pois é tudo do patrão.

Filha de Val (representada pela icônica Regina Casé), uma simpática empregada doméstica que se mudou do Nordeste para São Paulo atrás de estabilidade financeira, Jéssica foi criada pela família no Nordeste. *Passados treze anos* – a cronologia não é casual –, a garota resolve vir a São Paulo para reencontrar a mãe e prestar vestibular na universidade de maior prestígio do país. Ao ser recebida na casa dos patrões da mãe, recusa a norma social que sustenta o fenômeno arquitetônico-social do 'quarto de empregada' e demanda, através de manobras retóricas de cordialidade, ser tratada como *hóspede*.

Sua atitude traz para a casa um "subversivo princípio de igualdade" (MIGLIORIN, 2015, s.p.) que perturba aquilo que está oculto e coloca em xeque as regras não-ditas de nossa sociedade, expostas de maneira didática pela mãe da menina: "Quando eles [os patrões] oferecem alguma coisa que é *deles*, é por educação, é *porque eles têm certeza que a gente vai dizer 'não'*..." (QUE HORAS ela volta?, 2015, 00:56:10), sussurra Val para Jéssica,

repreendendo-a por aceitar o sorvete importado que lhe fora oferecido. Ela fecha a porta da cozinha e pega um pote de sorvete barato, explicando que "se for para tomar sorvete, é desse, que é o *nosso*". Indignada com a submissão passiva da mãe, Jéssica questiona como ela aprendeu todas essas regras de que tanto fala, se quando chegou em São Paulo recebeu aulas de conduta, no que Val responde que:

- "Isso aí ninguém precisa explicar não... a pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode" (01:04:42).

Para Christian Dunker (2015b), seguindo o artigo mencionado acima, o filme apresenta o "ponto arqui-mediano da lógica do condomínio":

> O conflito é novamente caracterizado por uma espécie de dilatação da presença do serviçal. Assim como Val deve aparecer para o que for necessário, antecipando demandas e dificuldades de seus patrões, ela deve logo em seguida tornar-se invisível quando se trata de existência não funcional. Ela deve inexistir, sobretudo, quando o assunto é a personalidade sensível de seus patrões [...] Era assim também a promessa dos primeiros condomínios. Uma civilização artificial na qual os problemas práticos com empregados domésticos estariam resolvidos: entradas pelos fundos, uniformes, administração impessoal e mínimo de convivência não controlada. Saneava-se assim a antiga e machadiana figura do agregado [...] (s.p.).

A questão do espaço de cada um na sociedade se faz central, uma vez que Jéssica não tem lugar em mansão tão vasta. A arquitetura e o ideal modernista são tematizados de maneira reiterada, chegando à formulação didática do 'manifesto' da garota:

- "Acredito que a arquitetura é um instrumento de mudança social" (00:33:32)

Afirma Jéssica, quando questionada pelos patrões da mãe sobre o motivo que a levou a prestar vestibular para o curso. Ao que (Dona) Bárbara responde, condescendente:

- "Olha... o país tá mudando mesmo".

A visita de Jéssica inicia uma "narrativa da emancipação" da mãe (MIGLIORIN, 2015) e representa uma espécie de curto-circuito de um Brasil que teima em se agarrar no passado enquanto acredita atravessar uma ponte para o futuro. Para Daniela Lima (2015),

> Jéssica não compreende essa encenação que esconde, atrás de sorrisos e vozes simpáticas, uma segregação violenta. Desafia essas regras quando toma café na mesa dos patrões, quando almoça com Carlos e come o sorvete de Fabinho, quando aceita que Bárbara faça um suco para ela. É um crescente de ações que faz com que a violência cordial de Bárbara se transforme em violência explícita (s.p.).

Desta forma, a presença da menina escancara a farsa entre imagem (discurso) e realidade da dinâmica de classes na casa: ao explicar à filha que os patrões esboçam gentilezas vazias de sentido por 'educação', Val parece não perceber que toda a sua

relação com os empregadores está baseada nesses gestos, como na ocasião em que pede para falar com a patroa, que responde "claro, querida" e não a deixa falar. Assim como não compreende o fato da imagem que ilustra a embalagem do conjunto de louças não corresponder ao produto de fato: não há lugar para a garrafa térmica.

As reflexões sobre o dito/não-dito da sociedade brasileira, operadas pelo conjunto de filmes pesquisados, assumem traços exemplares em *Que horas ela volta?* pela constante comparação entre personagens, seus privilégios e espaços, evidenciando o drama trágico da desigualdade social que sustenta a aparência da alegria pacificada da comédia. O horror, aqui, está na ausência do horror:

> a pergunta que não quer calar, não é por que Val [...] aparece como personagem caricata em seu exotismo linguístico nordestino, que exagera no amor ao filho da patroa, na devoção superlativa ao marido depressivo ou na tolerância para com a ignara e displicente dondoca. Este exagero não é um erro de *casting* ou de construção de personagem, mas uma necessidade estrutural. Este excesso representa o personagem ausente no filme, mas que é facilmente dedutível da série na qual ele se inclui: a vingança e a violência. A complacência e dedicação de Val tem por objetivo induzir o mal-estar no espectador. Fazer com que ele se reconheça no idiota apressado que não consegue escutar uma história de sofrimento, de inverter uma perspectiva sequer sobre sua própria vida, em relação a quem, por outro lado ama e experimenta gratidão, ainda que narcísica (DUNKER, 2015b, s.p.).

O reiterado gesto da comparação diz tudo ao aproximar as relações de mães e filhos, o vestibular prestado pela filha da empregada e pelo filho da patroa, os dois tipos de sorvete. Mas é sobretudo espacialmente que o filme tematiza a desigualdade: a tensão está nas fronteiras invisíveis[88] que pesam sobre o quarto de hóspedes; sobre a mesa da cozinha, de onde Val expulsa a filha para servir docilmente o filho da patroa; mesa de patrões pela manhã e de trabalhadores ao longo do dia; sobre a piscina; sobre a universidade *pública*, entre outros.

---

[88] Assim como em *O som ao redor*, há uma diferença clara de enquadramentos, lentes e movimentação da câmera quando o espaço é dos empregadores e quando o espaço é dos empregados: na cozinha e no quarto dos fundos, os planos são sempre fixos porque não há muito espaço. Nos ambientes dos patrões, sobretudo no que diz respeito à sala de estar, a câmera passeia com tranquilidade e elegância. Conforme Dunker, "O trabalho de câmera é decisivo para entender como o problema central do filme não é a conflitiva doméstica e seus sonhos de ascensão, mas são os muros que atravessam as relações, induzindo um ressentimento expresso pela perda de intimidade, pela solidão compartilhada, pela inexplicável distância que faz Val, deixar de visitar sua filha por 10 anos" (2015b, s.p.).

O filme escancara, assim, a estrutura de poder no país, onde o discurso (a lei) existe como aparência que pode tomar forma e ser validado segundo a conveniência de uns – conforme a discussão sobre a *volubilidade* de que tratei no capítulo 3. Da mesma forma que o patrão decide, de acordo com sua libido, que hóspede cabe na ideia de 'quarto de hóspedes', é sabido que existem em nosso país 'leis que pegam' e 'leis que não pegam'.

A postura de Jéssica me parece central para pensarmos o horizonte político em questão, lançando luz inclusive sobre os impasses que vivemos no pós-golpe midiático-parlamentar de 2016 (JINKINGS; DORIA; CLETO, 2016): negociando o tempo todo com o discurso do poder, a personagem se constitui como uma figura insubordinada, quase insurgente, pelo simples fato de reivindicar para si o cumprimento das normas da subordinação. Ao jogar de acordo com as regras, a jovem implode a noção de ordem representada pela família (constituída pelo casal com filho, cachorro e empregada doméstica) e revela sua insustentabilidade.

Assim como a vingança de Clodoaldo, ela faz tremer a estrutura ao mirar a solução de um drama privado. A patroa, que assume de maneira caricatural a função de vilã[89], acaba por representar o sentimento antipopular da elite brasileira ao reagir de maneira exagerada às investidas civilizatórias de Jéssica: ela não perdoa a menina por se assumir como hóspede, por tomar o sorvete que não é seu, por passar no vestibular, de maneira análoga à recusa da elite nacional em aceitar a Constituição Federal de 1988, com a cômica/horrorífica justificativa de que a Carta Magna "não cabe no PIB". De acordo com a formulação do cientista político Luis Felipe Miguel, "o que o caso brasileiro ilumina é o fato de que, mesmo limitada e indigna de seus ideais mais elevados, a democracia incomoda às classes dominantes" (2016, p. 32).

A gota d'água – o clímax do "empoderamento simbólico dos de baixo" – é a chegada da notícia de que o esforço da filha da empregada a levou para a segunda fase do vestibular, enquanto o filho dos patrões, que nunca se preocupou com a prova, ficou para trás[90]. A sequência é construída de forma que a conquista da jovem soe como uma afronta

---

[89] Acostumada com a estereotipia dos outros, vale lembrar a tendência da classe média em refutar sua tipificação social quando posta diante do espelho em nosso cinema. O tema foi discutido por Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* ([1967] 2007) e desenvolvido com maestria em *Cineastas e imagens do povo* ([1985] 2003).

[90] A forma como o filme trata o conflito de classes pela via da meritocracia suscitou críticas: "Uma pena que, para apontar saídas, o filme provoca um outro ruído: a libertação, em "Que Horas ela Volta?", passa por outro funil, simbolizado pelo vestibular. Este é compreendido como um

à patroa, que não sabe consolar o filho por falta de prática: o lamento do rapaz é interrompido pela chegada de Val, que relata, radiante, a conversa que teve com a filha por telefone. Desconcertada, a patroa lhe recomenda que não se antecipe nas comemorações ("a segunda fase é muito mais difícil").

A dramaturgia dá conta de uma vez mais aproximar os destinos das personagens e, lance decisivo, faz com que a vitória de Jéssica pareça uma *vingança* contra a madame. Sabemos que o êxito da menina não possui relação direta com o malogro do menino, menos ainda com a carência de repertório materno da mulher, mas o filme assume aí a perspectiva narcisista da classe média que se sentiu pessoalmente insultada e ameaçada pela ascensão social dos pobres – que aconteceu justamente no período em que Val deixou a filha no Nordeste para criar o filho da patroa em São Paulo.

A emancipação se conclui com a transgressão malcomportada de Val, que entra na piscina semi-esvaziada (cujo acesso fora-lhe sempre negado) e telefona para a filha para compartilhar, emocionada, sua insubordinação.

Para o pesquisador Cezar Migliorin, enquanto "Jéssica era a invasora e perturbava a distribuição dos direitos da casa grande, a política estava sendo feita". Contudo, a solução melodramática adotada pelo filme – que leva Val a se demitir para cuidar da família – traria as coisas de volta ao seu lugar, esvaziando a força política do filme:

> Os pobres morando no lugar dos pobres, correndo contra o tempo, como pobres, e os ricos com suas vidas de viagens, motoristas e prazeres, como ricos. Os pobres fixos em seus territórios - com a esperança de um sucesso pessoal – e os ricos desterritorializados, com a vida ganha por princípio. [...] A virada melodramática esvazia a invasão como gesto político e, apesar do final feliz – a família junta, o sucesso de Jéssica e a ruptura do circuito que coloca filhos separados de mães – a divisão de classe não sofre qualquer abalo. O embate é esvaziado pela forma como o melodrama se sobrepõe ao enfrentamento. Val provavelmente arrumará um novo emprego, como diarista talvez, enquanto a família de Fabinho terá o trabalho de conseguir uma nova empregada doméstica que continuará sem ar condicionado. Assim, a luta de classe se dissolve na forma como o opressor não é afetado (MIGLIORIN, 2015, s.p.).

---

ritual que separa esforçados e preguiçosos, sem levar em conta as molas propulsoras e as forças paralisantes entre os diferentes personagens da história. No caso de Jéssica, um professor mais engajado serve como inspiração e é responsável por sua emancipação. No de Fabinho, a compreensão dos pais, que passam a mão em sua cabeça quando ele falha, é entendida como âncora. [...] Um jovem como Fabinho poderia ter arrebentado na prova, mas seria um menino mimado do mesmo jeito. O embate entre ele e Jéssica não está ali: está na capacidade de olhar. E isso o vestibular não mede" (PICHONELLI, 2015, s.p.).

O filme se colocaria como discurso político ao projetar a transformação social para o extra-fílmico, ao sensibilizar o espectador:

> Pensado como um filme político, que forma de engajamento do espectador o filme pode esperar? Primeiramente que reconheçamos que há um mundo sensível na vida dos pobres e que esse mundo não é segundo em relação à sensibilidade dos ricos. Para construir isso o filme precisou de uma família muito rica, com uma mãe para quem as palavras de Val não existem, para contrastar com uma doméstica carinhosa, criativa e sensível, mas que não sai de seu lugar de submissão, a não ser pela virada melodramática. O filme pede ainda que o espectador não compactue com a alienação e preconceito dos ricos, uma vez que essas são as formas de fazer menor quem é igual – Jéssica. Não é pouco, é verdade, mas esses modos de engajamento do espectador são tênues diante da manutenção da tragédia da divisão de classe que o final feliz privado encobre.
> Enquanto Jéssica invadia ela se colocava como portadora de um direito e de uma sensibilidade lá onde uma igualdade não se efetivava. 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, s.p.).

Para Christian Dunker, a filha abandonada que reaparece "fora de lugar" faz a função híbrida entre Anísio e Clodoaldo:

> Ela gruda, se insinua, aceita ser tratada como hóspede, comporta-se como um objeto intrusivo, age como se não soubesse que existe uma ordem e uma lei, um semblante que mantém sob si a verdade de um discurso, que é o discurso da segregação. Contudo, ela não volta para se vingar dos patrões, mas da covardia moral da mãe. Aqui tudo o que o personagem de Val tem de determinação unidimensional Jéssica carrega de indeterminação produtiva (DUNKER, 2015b, s.p.).

A comparação com Anísio também foi apontada por Cezar Migliorin, para quem as duas personagens "não querem o dinheiro dos ricos, mas pedaços dos modos de vida. A piscina, o quarto com cama confortável, o ar condicionado, o sorvete" (2015, s.p.). Diferentemente do invasor-matador, que seduz a garota rica que tornou órfã com as próprias mãos, a invasora-vestibulanda apenas seduz o patriarca à revelia.

Acredito ser central o fato de que Jéssica, em vez de buscar se instalar na casa, não esconde em momento algum que não tem a menor intenção de permanecer lá. O que ela reivindica é o tratamento igualitário – ser tratada como hóspede – e não a casa em si. O que faz toda a diferença, uma vez que o conflito parece se armar em torno de um falso dilema: qual o lugar da menina na casa? O que fazer com Jéssica? Enquanto a menina, que tem claro para si o lugar que almeja fora da casa, na universidade, com filho e mãe, parece francamente indiferente aos dramas de seus anfitriões.

No capítulo 1, sugeri uma aproximação entre Anísio e Luís Inácio Lula da Silva, eleito presidente do Brasil no ano em que *O invasor* entrou em cartaz nos cinemas. Mas talvez seja o *pragmatismo subversivo* de Jéssica a melhor medida para pensarmos a trajetória no poder do presidente petista. Vestibulanda e presidente vêm do interior de Pernambuco (assim como Clodoaldo), representando um projeto coletivo civilizatório e humanista de ascensão social pela inclusão no mercado do trabalho.

O projeto é coletivo, mas a trajetória é individual: Lula cresceu orientado pelo valor da educação para a indústria, sua história de vida como sindicalista e político é coerente; Jéssica acha importante ter um diploma e considera a arquitetura "um instrumento de mudança social", de tal forma que carreira e ação política são projetadas para o futuro da jovem. Não se esboça um desejo, nem há em seu horizonte profissional um princípio propriamente anticapitalista. Mas, como vimos acima, a sua estadia na casa e a demanda de tratamento igualitário são suficientes para produzir tensões e pequenas mudanças nos moradores da casa – penso nas transgressões e na ruptura de Val, mas também no patriarca depressivo e assediador, que em sua última aparição pede desculpas à doméstica – "você sabe por quê", ele diz, embora suas fundações permaneçam as mesmas ao final do filme.

Em *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*, instigante ensaio de Tales Ab'Sáber que se propõe a analisar a questão do carisma no modo de governar de Lula, o psicanalista busca reconstituir a genealogia do poder lulista na tentativa de compreender como o sindicalista se tornou o "novo mago do capitalismo periférico" (2011, p. 25). De acordo com o ensaio, a direita brasileira teria se dedicado arduamente ao longo dos anos 1990 a manter o Partido dos Trabalhadores e Lula longe do governo. Uma vez lá, com um gesto de *cordialidade* (que lhe seria retribuído), Lula teria *roubado a verdadeira base social de sua oposição* [do Partido da Social Democracia Brasileira]: além de incluir os muito pobres em seu projeto político (conforme SINGER, 2012), também *cooptou amplamente os muitíssimos ricos*, momento histórico em que o projeto político e econômico peessedebista original deixou de ter razão de existir (AB'SÁBER, 2011, p. 18-9).

Consolidou-se, assim, na avaliação de Ab'Sáber, um governo *neopopulista de mercado*, pluripartidário na composição e conectado ao setor privado na estratégia, "um governo *a favor de tudo* que de fato pacificasse e integrasse as imensas tensões sociais brasileiras tendo como fiador o *corpo transferencial* de Lula, a radicalidade de seu carisma" (p. 20, grifos do original). Com todos felizes, deixava de haver razão para uma oposição política ao governo Lula. É aí que entra aquilo que me parece central: irônica e

estrategicamente, o presidente continuou a sinalizar de maneira simbólica abertamente aos pobres – pela identificação carismática, seu *corpo transferencial* –, argumentando que eles:

> não poderiam esperar nenhum ganho social para além dele. [...] [Ele], *que era um deles* – e aí estava a mágica, o segredo e o *feitiço* – *representava o limite social absoluto dos interesses dos pobres no país*. [...] [Lula] jamais abandonou esta prática corpórea e de linguagem, algo nacionalista, claramente populista, mas também algo modernista... (p. 26, grifos do original)

A questão da identificação carismática do "pai dos pobres" seria, assim, indispensável para pensar o êxito de seu governo. Em termos sociológicos, ainda seguindo o argumento de Ab'Sáber, Max Weber atentou para o carisma como uma das estruturas de dominação clássicas, um pacto da personalidade singular com o dado desejado além do humano, uma qualidade própria da exceção. Em termos psicanalíticos, o carisma seria um velho poder mágico paterno diante da criança ainda dependente e inconsciente dos planos de realidade envolvidos na maturidade humana (AB'SÁBER, 2011, p. 33).

Para alguns pensadores, esse movimento de legitimação, desejoso de convocação carismática, seria a base da vida política representada por pessoas. No que diz respeito ao específico brasileiro, nossa experiência política teve poucas lideranças carismáticas, posto que nossa tradição é muito mais "fortemente autoritária e patriarcal – onde o poder é franqueado ao gesto de força legítimo do proprietário, e não ao convencimento ou à sedução natural", quando não "autoritária tecnocrática, positivista conservadora" (AB'SÁBER, 2011, p. 34-5). Em meio a esta história, Lula surgiu de maneira particularmente radical o que acabou por deslocar sua tardia oposição (que só veio a se constituir durante o governo de sua sucessora) ao campo das paixões (refiro-me ao *ódio político*) e do simbolismo (na compreensão de que *Lulinha paz e amor* se enfrenta com *Pixuleco*[91]).

---

[91] "Lulinha Paz e Amor" é uma expressão utilizada pelo próprio ex-presidente como forma de tranquilizar o capital financeiro sobre suas intenções cordiais para com o mercado. O termo acabou simbolizando seu modo de governar baseado no comedimento político por trás do pacto social do ganha-ganha, tendo inspirado em 2006 uma obra do artista plástico Raul Mourão, comentada por Ab'Sáber em seu ensaio, que consistia em um boneco de pelúcia do então presidente. "Pixuleco" é uma gíria utilizada como sinônimo de "propina". O termo deu nome a uma fase da Operação Lava Jato conduzida pela Polícia Federal em agosto de 2015 e acabou nomeando, no mesmo período, um boneco inflável que representa Lula trajando roupa de

Foi assim que se constituiu aquilo que Ab'Sáber chamou de "carisma pop": "Como político imantado pelo deslocamento do fetichismo da mercadoria sobre si próprio [...] Lula tendeu a escapar de modo não mediado a todo controle público, ou avaliação crítica" (2011, p. 87). Foi com a submissão de um projeto coletivo às virtudes e limitações de uma figura política *individual* que se operou uma inclusão social "pela metade", pela via despolitizada do consumo, isto é, pelo avesso da inclusão politizadora via cidadania[92]. O grande movimento da era Lula seria, na avaliação do autor, a "radical expansão da mercadoria sobre a cultura" (p. 64), que teria sacrificado o pensamento crítico e cultivado em nossa produção cultural aquele cenário positivo e otimista ao qual os filmes de que tratei no capítulo 3 vieram a contrastar.

A recuperação dos argumentos do ensaio, assim como as linhas gerais da literatura sobre o lulismo, serve justamente para marcar aquilo que difere Lula das figuras invasoras do cinema: por um lado, sua política "paz e amor" careceu da assertividade e da violência de Anísio, que, uma vez dentro, torna-se impossível de expulsar do condomínio do poder. Por outro, e aqui está o que me parece crucial, o que diferencia Lula e Jéssica é que ele parece querer ficar na casa, assim como nutrir esperanças de que um dia será de fato da família, enquanto ela não se ilude sobre a permanência – recusa o patético pedido de casamento do pai de família, que lhe entregaria *hoje* tudo que quisesse, se estivesse disposta a pactuar com o patriarcalismo arcaico –, preferindo focar-se em seu projeto *futuro* de mudança social via arquitetura. E a arquitetura transformadora que move a jovem talvez diga respeito justamente à tarefa de *criar espaços de igualdade*, em um filme no qual a desigualdade está materialmente projetada sobre a planta da casa. Assim, de certa forma *Jéssica é, ao mesmo tempo, figura paralela, consequência e superação de Lula*.

---

presidiário. Com 15 metros de altura, o boneco circulou por manifestações antipetistas de todo o país a partir do adensamento da crise política em 2015 e acabou se popularizando por meio da comercialização de produtos licenciados inspirados no autômato. Recomendo a leitura da reportagem de Roberto Kaz publicada na revista *piauí* n. 109, "Na estrada com Pixuleco", disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/na-estrada-com-pixuleco/>. Acesso em: 20 ago. 2016.

[92] "A cultura do governo Lula foi a da universalização do consumo, com a criação de seu novo sujeito pós-moderno, o *sujeito do consumo*: agentes econômicos liberados para vínculo com a mercadoria em seu primeiro nível de acesso, ao invés de almejarem a cidadania plena, conhecimento livre ou crítico" (AB'SÁBER, 2011, pp. 62-3).

Fica claro nos filmes estudados que o imaginário antipopular e autoritário das elites brasileiras, reproduzido na paranoia das personagens de classe média, não se conforma com a subjetivação dos excluídos posta em marcha nos últimos anos. A tradição escravocrata acostumou nossa sociedade com a ideia de que existem pessoas às quais não são devidas dignidade e direitos básicos.

Se, por um lado, Jéssica repete o gesto de Anísio e de Clodoaldo quando demanda ser tratada como hóspede, o passo determinante é que, mais do que ser tratada como hóspede, ela quer entrar na faculdade, em um curso disputado, na mesma universidade almejada pela elite. O que assusta é que, diferente de Anísio, ela não quer alçar voo pela malandragem ou pelo crime, mas através da conquista de direitos. E direitos, por definição, são justamente aquilo que não se tira, a não ser pela malandragem e pela ilegalidade feita institucional: se conquistam, consolidam e daí só se pode avançar.

Deste modo, a ameaça representada por Jéssica – e o novo que ela representa – é que seu desejo não se resume àquilo que se supomos conhecer, mas está projetado em um futuro a construir. Jéssica pode até gostar do quarto de hóspedes, da piscina e do sorvete, mas não é isso que ela procura, não está interessada em fazer parte do condomínio tendo entrado pela porta de trás – daí a recusa a levar a sério as investidas do pai de família –, mas tão somente em construir novos edifícios e espaços.

Assim, diferente de Ricardo, o ex-funcionário que retorna em *Trabalhar cansa*, de Anísio e de Clodoaldo, nós temos acesso a Jéssica. Trata-se de uma personagem que o filme busca compreender e cuja subjetividade é explorada, enquanto os demais invasores permanecem, em tons variados, inacessíveis e imprevisíveis. A paranoia que a presença da menina suscita, portanto, não diz respeito a uma postura misteriosa e ininteligível, mas antes, pelo contrário, à clareza de seus objetivos manifestos e à sua determinação em concretizá-los.

Jéssica traz consigo, justamente do suposto reduto do arcaísmo brasileiro (Nordeste), uma brisa civilizatória que parece excessiva para o autoproclamado antro do modernismo nacional (São Paulo). Ao levar ao pé da letra o dito, visitando o quarto de hóspedes, pergunta se é lá que vai ficar, o que acaba por constranger os anfitriões a honrar o nome do cômodo, evidencia o não-dito: algumas pessoas nascem para dormir em boas camas de suítes com ar condicionado, outras não. O faz de maneira consciente, em uma hábil manipulação que realiza à sua forma uma variação da vingança social-privatista de Clodoaldo.

A justiça social se esboça, assim, por meio de ações individuais de âmbito privado – as transformações passam pela via *individual* –, mas o que poderia parecer um

retrocesso, quando contraposto ao princípio *coletivo* da organização da política da década de 1960, traz consigo uma forma de avanço no simbolismo imanente aos indivíduos que agem, caracterizados de maneira socialmente tipificada. Afinal, o tempo do mundo, hoje, também é outro em relação à década de 1960. Vivemos, de acordo com os estudos de Pierre Dardot e Christian Laval, sob o regime ideológico, econômico e *normativo* do neoliberalismo, que chamam de "a nova razão do mundo". Entendendo-nos a nós mesmos como microempresas em franca competição com o próximo, não são apenas os fatores sociológicos e políticos que são impactados, mas:

> os próprios móbeis subjetivos da mobilização são enfraquecidos pelo sistema neoliberal: a ação coletiva se tornou mais difícil, porque os indivíduos são submetidos a um regime de concorrência em todos os níveis. As formas de gestão na empresa, o desemprego e a precariedade, a dívida e a avaliação, são poderosas alavancas de concorrência interindividual e definem novos modos de subjetivação. A polarização entre os que desistem e os que são bem-sucedidos mina a solidariedade e a cidadania. Abstenção eleitoral, dessindicalização, racismo, tudo parece conduzir à destruição das condições do coletivo e, por consequência, ao enfraquecimento da capacidade de agir contra o neoliberalismo (DARDOT, LAVAL, 2016, p. 9).

Posto desta forma, o "empoderamento simbólico dos de baixo", que pode parecer pouco a depender da perspectiva adotada, talvez constitua o ponto de partida de uma renovação dos projetos emancipatórios entre nós. E talvez seja justamente esse o principal legado deixado pelo lulismo ao país, estabelecendo um novo limite a partir do qual aqueles historicamente excluídos não aceitarão retroceder: a certa altura, Jéssica questiona a mãe sobre como ela aguenta ser tratada "que nem uma cidadã de segunda classe", ao que Val, incomodada com os questionamentos que a filha traz, acusa a menina de se achar superior – "melhor do que todo mundo"[93]. Jéssica responde:

- "Num me acho melhor, não, só não me acho pior" (QUE HORAS ela volta?, 2015, 01:13:55).

Em coluna publicada no *El País* em junho de 2016, Eliane Brum comentou aquilo que considerou revelador da incompreensão do país manifesto pelos primeiros dias de governo interino de Michel Temer, após o afastamento da presidenta Dilma Rousseff. A incompreensão parece guardar semelhanças com a percepção que a Casa Grande de *Que horas ela volta?* tem de Jéssica. Para Brum, as primeiras semanas do governo provisório

[93] Na primeira noite de Jéssica na casa dos patrões, o menino Fabinho, filho/patrão de Val, comenta que sua filha biológica "é meio estranha", meio "segura demais de si". A mãe concorda: "ela olha tudo parecendo o *Presidente da República*"...

tiveram diversos recuos e baixas de ministros, “apesar da sobra de esperteza dos protagonistas”, porque as forças envolvidas na deposição de Dilma “parecem de fato ter acreditado que o país pudesse simplesmente retroceder e as velhas forças se rearranjarem mais uma vez – sem oposição”. O erro estaria na expectativa de que a oposição ao novo velho governo se limitaria ao Partido dos Trabalhadores:

> “Homens brancos e velhos” [referência crítica à falta de diversidade do ministério empossado pelo governo interino]. A reação ao ministério de Temer mostrou de imediato de onde viria a oposição. Gênero, raça e protagonismo jovem. [...] Ao extinguir justamente o ministério que contemplava as políticas de gênero, raça e direitos humanos, e ao extinguir o Ministério da Cultura, que fomenta a expressão dessas políticas, Temer já havia demonstrado que nem ele nem as forças que o apoiaram compreendem o país que tanto querem governar (BRUM, 2016, s.p.).

Jéssica não manifesta ambicionar a revolução social, nem formula uma utopia nos moldes do “sertão-mar” de Glauber Rocha. Muito pelo contrário, de maneira muito sensível e despretensiosa, ela reivindica o cumprimento das promessas e o bom funcionamento do capitalismo: ser tratada como cidadã, nem pior, nem melhor, e ter acesso ao ensino para que possa se desenvolver no mercado de trabalho[94].

A ira por trás da reação às suas demandas revela a falsidade das promessas que não podem ser cumpridas no contexto narrado. Assim, a radicalização da postura de Jéssica em reivindicar que se respeitem as regras do jogo se torna, pelas inquestionáveis justeza e simplicidade da demanda, uma espécie de utopia-realista, uma vez que seu cumprimento implicaria em uma implosão do sistema capitalista e patriarcal que rege a sociedade – da mesma forma que a dinâmica familiar da casa beira a implosão por causa de sua estadia de poucos dias. Sua oportunidade coloca em xeque os privilégios alheios e a própria existência de privilégios, revelando as fronteiras invisíveis por trás da resistência à sua realização.

A utopia-realista objetiva e incontestável de Jéssica possuiria, portanto, uma raiz comum com a proposta da tarifa zero defendida pelo Movimento Passe Livre. Assim como a vestibulanda, o jovem movimento social causou um forte impacto no sistema

[94] “E é aqui que o filme vai melhor ao nos apontar nosso próximo muro condominial a ser derrubado: a inequidade na distribuição de bens simbólicos de qualidade, como educação, cultura, justiça e saúde. É o ponto de inversão real no qual os jovens protegidos e indolentes das classes altas estão sendo sobrepujados nas universidades e nos empregos por jovens inquietos atrás de uma única oportunidade. Mais do que atrás de um prato de comida, atrás de um prato de saber.” (DUNKER, 2015b, s.p.)

político após alguns dias de estadia nas ruas brasileiras em junho de 2013. No artigo "O transporte público gratuito, uma utopia real", o sociólogo João Alexandre Peschanski argumenta que "a criação de um sistema de transporte público gratuito não é viável apenas numa configuração social futura, hipotética – é em princípio funcional ao capitalismo realmente existente" (2013, p. 60). Da mesma forma que o logro de "Jéssicas", tomada aqui de maneira plural, seria benéfico para o funcionamento da sociedade que aí está. Posto isso, assim como o "real obstáculo para a proposta da tarifa zero diz respeito às relações de poder no capitalismo" (2013, p. 62), razão pela qual a "atingibilidade dessa utopia real depende de uma modificação no modo como interesses econômicos dominantes se expressam na prestação desse serviço básico [o transporte público]" (PESCHANSKI, 2013, p. 62-3), a trajetória de Jéssica (assim como a vingança de Clodoaldo) atinge a estrutura ao mirar o horizonte individual, pondo a nu as relações de poder no capitalismo patriarcal brasileiro e revelando que, para se concretizar, serão necessárias modificações na dinâmica de privilégios "dos de cima".

CONCLUSÃO

CINEMA DE GÊNERO E PENSAMENTO CRÍTICO NO BRASIL

Horror é o que não falta no Brasil.

Jairo Ferreira

Chega de importar o horror estrangeiro, nós já temos horror demais por aqui.

José Mojica Marins

A gente usa o horror contra o horror.

Rogério Sganzerla

Sem horror, não há visão.

Francisco de Almeida Salles

A questão que fica é: por que o cinema brasileiro tem se mostrado tão 'indiferente' ao horrorífico, se a nossa realidade *é* um horror? Em 1978, a questão era tratada com maestria pelo crítico-cineasta Jairo Ferreira na realização do acontecimento/média-metragem *Horror Palace Hotel*, rodado em Super-8 no Hotel Nacional de Brasília. Para Filipe Furtado, trata-se do mais ousado e ambicioso de seus filmes curtos:

> É a história de uma invasão, a do Festival de Brasília pelo Festival do Filme de Horror Brasileiro, e por consequência de toda uma história reprimida do cinema nacional. Usando Rogério Sganzerla como guia e José Mojica Marins como objeto maior [...], Jairo costura um ensaio sobre o cinema brasileiro que vai aos poucos penetrando pelas bordas. Genuíno exemplar de filme fantástico, escreve nas suas imagens a maneira como o cinema brasileiro é um cinema assombrado, e vai aos poucos dando corpo ao sentimento de insatisfação geral. Um filme sobre o fracasso do cinema brasileiro [...] (FURTADO, 2007, s.p.)

No filme, Jairo Ferreira se aproveita "antropofagicamente do gênero horror para tratar da situação de "horror" em que jazia o cinema brasileiro e, mais amplamente, a cultura e a situação política do país de maneira geral" (COELHO, 2014, s.p.). Em clima descontraído, o ensaio-reportagem apresenta discussões de cineastas experimentais e críticos em torno do tema, formulando pequenos manifestos político-cinematográficos: "Chega de importar o horror estrangeiro, nós já temos horror demais por aqui" (José

Mojica Marins/Zé do Caixão), "a gente usa o horror contra o horror" (Rogério Sganzerla), "o horror não está no horror" (Júlio Bressane).

Conforme observado no capítulo 3, haveria traços genealógicos ligando o 'momento horror' em curso no cinema brasileiro ao Cinema Marginal dos anos 1970 no que diz respeito à relação com os gêneros industriais de Hollywood, o horror em específico, apesar de haver uma clara distinção entre a opção formal realista no primeiro e a iconoclastia do segundo.

Na apresentação do catálogo da Mostra "Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo"[95] (MIRANDA, 2014), o crítico e curador Marcelo Miranda reconstitui o problema do horror no cinema brasileiro. Para Miranda, está claro que a tradição do cinema de gênero, de maneira geral, sempre enfrentou dificuldades no país devido a um histórico distanciamento entre crítica e filmes populares e a uma falta de identidade entre experiências do cinema clássico de gênero estrangeiro e as características e preocupações do Brasil. Tivemos, de fato, uma oposição manifesta aos modelos impostos pela indústria de Hollywood por parte de uma tradição estética e política que se fez dominante em nosso cinema. Nesta dinâmica, o horror acabou sendo um dos gêneros mais prejudicados, pois além de emular um gênero tipicamente estrangeiro, busca provocar impacto, inquietação, ansiedade, asco e choque no espectador. Com a Retomada (1994), o cinema de horror entrou em nova crise no Brasil porque parecia inconciliável com o tom autolegitimador assumido pelos profissionais de cinema em sua jornada de reconquista de crítica e público.

Em artigo integrando o mesmo catálogo, Laura Loguercio Cánepa (2014) argumenta que a "retomada do horror" apontou para um rumo diferente da tradição de origem popular surgida com *À meia-noite levarei sua alma*, de José Mojica Marins (1964): a geração atual de realizadores, conforme observei no capítulo 3, construiu repertório no universo caótico das locadoras de VHS, guias de filmes, TV aberta e sucessos internacionais de horror adolescentes dos anos 1980, conservando Mojica como referência, mas se espelhando em nomes como Sam Raimi, John Carpenter, Lucio Fulvi, David Lynch, George Romero, Lloyd Kaufman, dentre outros, e abordando o gênero de forma mais diversificada do que anteriormente em nossa cinematografia. Essa produção

[95] Realizada com curadoria de Marcelo Miranda no ano de 2014 no Cine Humberto Mauro (Belo Horizonte, MG), voltou-se à produção de cinema brasileiro enquadrado na categoria do terror no período de 1994 a 2014, com o objetivo de "tirar o horror do gueto". Catálogo e gravações dos debates realizados durante a programação estão disponíveis online.

pode ser vista em curtas-metragens independentes, filmes universitários, longa metragens realizados com recursos de editais públicos de fomento e "filmes de guerrilha", beneficiados pelas facilidades da tecnologia digital.

De acordo com o pesquisador da Universidade Federal de Pernambuco, Rodrigo Carreiro (2014), a produção cinematográfica brasileira contemporânea ligada ao medo possuiria, grosso modo, duas vertentes: de um lado, uma mais marginal e homogênea, construída por realizadores diretamente vinculados ao cinema de horror tradicional (José Mojica Marins, Petter Baiestorf, Rodrigo Aragão, Paulo Biscaia Filho) e que não circula em salas de cinema multiplex – marcados por uma estética *trash*, de exagero, excesso e mau gosto, praticariam um *paracinema* (conceito de Jeffrey Sconce), em ato de certa forma político de desvio das normas cultas e convencionais de gosto e de valor estético. De outro lado haveria uma vertente que busca se afastar dessa estética mais extrema e desafiar a classificação mais conhecida de filmes em gêneros – exemplos seriam os filmes de que tratei no capítulo 3, além de algumas obras anteriores, como *O invasor* (2001), *Contra todos* (2004), *Nina* (2004) e *Gêmeas* (1999). Ambas as vertentes, de alguma forma,

> trabalham com a crítica social, seja de uma perspectiva narrativa, seja do ponto de vista da produção. Tudo isso nos permite chegar à conclusão de que o cinema do medo no Brasil contemporâneo parece ser, acima das diferenças evidentes que existem entre realizadores e produtos, um cinema eminentemente político (CARREIRO, 2014, p. 25).

Apesar de uma aparente idealização pelo autor do filme de horror enquanto forma quase ontologicamente política, a aproximação entre o gênero e a política é recorrente na literatura sobre o cinema de horror – de maneira geral abundante no universo acadêmico anglo-saxão e pouco traduzida ao português.

A tese de doutorado de Laura Loguercio Cánepa (2008), *Medo de quê? – Uma história do horror nos filmes brasileiros*, defendida na Universidade Estadual de Campinas, apresenta o que talvez seja a melhor sistematização, em nosso país, da tradição intelectual sobre o horror artístico. A pesquisa parte de uma conceituação do horror artístico para voltar-se a uma reconstituição do horror no cinema mundial e no cinema brasileiro em específico. Na falta de uma historiografia do gênero no país, Cánepa se voltou a um levantamento historiográfico, assumida uma metodologia cartográfica de incidências do horror em nosso cinema que buscou formular uma apresentação historiográfica temática, seguindo a provocação que Jean-Claude Bernardet fez à predominantemente autoral "historiografia clássica do cinema brasileiro"

(BERNARDET, 2008a). Durante o processo, compreendeu tratar-se de um mapeamento do horror nos filmes brasileiros, sem limitar-se à averiguação de uma regular produção de um cinema de horror (assumida e integralmente constituído enquanto tal).

Em sua conclusão, Cánepa afirma que a pesquisa partiu de uma proposta de pensar o cinema brasileiro a partir de uma caracterização por gêneros, definidos como formas organizadoras que estabelecem um pacto entre produção e público, inquieta com a possibilidade ou não de se falar de gêneros em filmografias periféricas, na ausência de uma indústria cinematográfica consolidada. Para Rick Altman (1999), não basta abordar gêneros cinematográficos recorrendo a categorias sintática e semântica, mas faz-se necessário também tratar de aspectos pragmáticos – o fato dos textos serem 'apropriados' por seus usuários de maneira diferenciada, sendo justamente a tensão entre eles que estabelece o gênero como um conjunto de expectativas compartilhadas. Assim, os gêneros triunfantes vêm acompanhados de uma atmosfera de acordo a respeito de sua natureza e só poderão se desenvolver e criar novas configurações com o acréscimo de *variações*.

A proposição de Cánepa é de uma

> visão do cinema de horror brasileiro que o entenda não como a manifestação pura de um gênero canônico, mas como apropriação, feita por diferentes produtores e pelo público, de um gênero por si só mutável, onipresente no cinema há pelo menos 90 anos, e recorrente na cultura popular brasileira. (2008, p. 422-3)

O levantamento realizado na pesquisa de filmes que se filiam parcial ou inteiramente ao horror cinematográfico foi de um número expressivo de experiências estéticas e comerciais em torno de um gênero mundial e localmente popular, em diálogo com tradições 'estrangeiras' e 'nativas'. Assim, conforme antecipei no capítulo 3, Cánepa identifica nos valores canônicos da historiografia clássica do cinema brasileiro uma das principais razões pelas quais o horror, apesar de muito presente em nossa produção, ser tratado de maneira secundária pela crítica brasileira. Por sua vez, evidentemente, impacta-se a produção e a percepção geral de nossa cultura – daí a impressão generalizada de que o cinema de horror no Brasil se limitaria aos filmes de Zé do Caixão.

O curta-metragem *Ninjas*, de Dennison Ramalho (2010) é talvez o filme que melhor articulou o gênero do horror com o mal-estar da sociedade brasileira, bem como um exemplo preciso da segregação intelectual do gênero no país. Em adesão explícita e integral ao gênero do horror (não se trata de filme híbrido, de flerte ou de diálogo com convenções, mas de obra na qual a adesão é total), o curta parece marcar posição na

discussão sobre a forma 'fascista' de *Tropa de elite*, debatendo com a opção formal de Padilha pela representação do tema da violência na periferia através das convenções de gênero de ação.

Coloca-se em questão a representação heroica do policial em obra na qual o cotidiano da periferia, longe da "cosmetização" de *Cidade de Deus* (EDUARDO, 2002), é representado como um *transe* demoníaco, caótico e irracional onde pobres matam e torturam pobres. Com a ausência do Estado e de parâmetros civilizatórios, sobra ódio, sadismo e vingança. Inspirado no conto "Um bom policial", escrito pelo ex-repórter policial Marco de Casto, o filme gira em torno da culpa que toma um policial pobre e negro após assassinar, por engano, uma criança pobre e negra na periferia. Culpa essa que assume a forma de uma assombração que ele parece aceitar como justa, uma vez que seu incômodo se dá não apenas com o assassinato em si, mas com a naturalidade com a qual o erro é ignorado e minimizado por aqueles ao seu redor, sem que a instituição policial o repreenda ou mesmo assuma a responsabilidade pela morte.

Nem mesmo a religião parece oferecer-lhe o reconhecimento de sua culpa, uma vez que o culto evangélico frequentado pelo policial de alguma forma endossa a violência contra os pobres (na horripilante imagem de um Jesus Cristo que lhe oferece uma arma, nascida de seu estômago cadavérico). O filme trabalha para aproximar os signos e a crueldade das assombrações à violência praticada (de maneira naturalizada) contra os pobres em nossa sociedade – pela polícia, que tortura com máscaras demoníacas, mas também pelo imaginário religioso, que endossa simbolicamente nossa organização social. A visão horrorífica de imagens religiosas é motivo recorrente na obra de Ramalho e o que parece estar em jogo aqui é o paradoxo entre o discurso religioso de amor ao próximo, de um lado, e o medo e ódio ao próximo, de outro.

Para o crítico Francis Vogner dos Reis, o que impressiona em *Ninjas* não é apenas sua excelência técnica, mas a forma como o cineasta

> consegue articular dois caminhos que hoje em dia no cinema raramente conseguem ser sem cair na mais absoluta puerilidade: o ponto de partida sobrenatural naturalmente iconoclasta – próximo a Mojica e ao melhor do cinema de horror dos anos 70, mas também não muito longe de Buñuel – e a ficção urbana contemporânea calcada em um fato "social", e ao mesmo tempo voltada ao "gênero". *Ninjas* usa isso como princípio de fabulação. É um pequeno filme que consegue constituir um imaginário fantástico voltado a coisas que nos são muito comuns, como a presença massiva das igrejas neopentecostais e os grupos de extermínio – duas forças aliadas ao medo e a certa violência (cada uma a sua maneira) para lidar com o inferno da realidade. [...] Assim como Mojica entendeu a cabeça do homem neurastênico, servil e supersticioso do interior nas duas primeiras partes de sua trilogia do Zé

> do Caixão, Dennison entra na mente do homem urbano, contemporâneo, recalcado, ansioso e (auto) vitimizado pelas circunstâncias. Tudo é infernal: o céu escuro da cidade de São Paulo, a violência psíquica de um culto evangélico, a miserabilidade cotidiana de um profissional – o policial – que inevitavelmente se alia ao horror no combate ao horror, e os fantasmas que o perturbam (o garoto morto) ou o consolam (o Cristo de olhos negros) são da mesma lavra perversa e demencial, que não são o oposto da realidade cruel do filme, mas de sua mesma tessitura. (VOGNER DOS REIS, 2010).

Na conclusão do crítico, mais do que conceituar o filme (a crítica só poderia "trair" a obra), *Ninjas* "deve mesmo é ser visto: tudo está lá, nas imagens. E elas são terríveis".

De fato, a obra de Ramalho parece exemplar da segregação enfrentada pela produção horrorífica em nossa cinematografia, sobretudo no que diz respeito à sua conceituação. Em entrevista para a revista *Rolling Stone*, o cineasta afirma que:

> o terror é um gênero impopular junto à comunidade intelectual no Brasil. E esta comunidade, que gere os mecanismos de financiamento da produção de cinema, vê o gênero com maus olhos. Falta visão comercial, falta pensar que os filmes estrangeiros do gênero rendem dinheiro no Brasil, e têm apelo comercial estável junto a grupos cinéfilos mais jovens. Sem essas informações de mercado, empresas e concursos de financiamento esbarram com um projeto de terror e não o escolhem para financiamento simplesmente baseando-se nos critérios "não gosto de filme de terror" ou "não queremos associar a marca da empresa a um projeto desse gênero." É foda! (RAMALHO, 2010, s.p.).

Na medida em que a cinematografia brasileira encontra sua produção cultural e crítica historicamente concentrada nas mãos de uma elite intelectual – ainda que as gestões culturais de governos petistas tenham buscado a democratização da produção de cultura em nosso país –, a impopularidade de um gênero para esse grupo pode, de fato, estar por trás da inviabilização de projetos estéticos inscritos em registros outros que não o do cinema de autor com inclinações dramáticas e críticas, de determinadas temáticas.

Em sua tese de doutorado, Rafael de Luna Freire (2011) volta-se a uma historiografia do filme policial no Brasil, atento à popularidade com a qual produções estrangeiras e nacionais foram sempre recebidas no país. O que a pesquisa evidencia é que, embora a produção de filmes policiais tenha sido uma constante no cinema realizado no Brasil ao longo de toda a sua história – frequentemente bem-sucedidos comercialmente –, parece apenas ter se tornado tema de nossa academia a partir de sua apropriação pelo moderno cinema brasileiro, a partir da década de 1950.

Além de se aproximar da tese defendida por Cánepa em seu doutorado, conclusão semelhante é tomada por Newton Cannito e Marcos Takeda em sua reflexão sobre o

cinema de ação no Brasil, publicada no dossiê "O cinema de gênero vive!" da Revista *Filme Cultura #61*:

> Historicamente os filmes de ação nacionais fazem sucesso quando tocam em temas sociais, abordam questões relevantes para a sociedade e levam para a tela choques de ideologias. Esses filmes catalisam debates públicos, aumentando seu sucesso e repercussão. Por incrível que pareça, o filme de ação precisa ser "cabeça" para fazer sucesso no Brasil. (CANNITO; TAKEDA, 2013, p. 48)

Ainda de acordo com Cannito e Takeda (2013), sem contexto social e político o filme de ação acaba por se tornar apenas elogio à violência – o que não atrairia público. Assim, seria positivo para a nossa sociedade termos filmes ficcionais criados para ser propagandas de ideias e o cinema de ação, acreditam, poderia preencher esse mercado, "divulgando valores".

O sucesso de *Tropa de elite 2*, de José Padilha (2011), que conduz a ação do primeiro filme a um *thriller* político, indicaria que há um público sedento por um cinema que o ajude a entender o país. A escassez de filmes do gênero aponta para a quase incapacidade de se fazer filmes médios voltados a um público específico no Brasil – esse, um dos alicerces da indústria de gênero –, ou seja, ou o filme deve ser um *blockbuster*, ou deve se limitar à mínima circulação, sem nem chegar às salas de cinema.

Por um lado, alguns sucessos sinalizam o potencial e, por outro, a produção industrial não consolidada e o modelo de financiamento brasileiro favorecem filmes médios – a comédia apresenta menores riscos, o que leva a uma predominância do gênero em nossa cinematografia. O alto custo de uma produção de ação aumenta o risco e dificulta a produção, o que nos lança o desafio de pensar modelos de financiamento e distribuição específicos para o cinema de ação: os autores concluem citando exemplos de duas séries de TV norte-americanas (*24 horas* e *Homeland*) como possibilidades de produção audiovisual de ação com desenvolvimento dramático maior e capacidade de discutir temas atuais da sociedade de maneira inovadora. Esse seria o caminho para o gênero conquistar o público brasileiro.

A questão de público, por certo, não possui apenas um aspecto econômico[96], mas político. Desde os anos 1960 Jean-Claude Bernardet aponta para o "divórcio entre a

[96]A questão econômica é, por si só, um ponto delicado e fundamental a ser pensado sobre a produção audiovisual brasileira – e cultural periférica, de maneira geral –, mas não terei condições de desenvolvê-la aqui. Recomendo a leitura do catálogo da Mostra e Ciclo de Palestras

produção cinematográfica e a sociedade brasileira", provocando os cineastas ao questionar se *pode ser político um cinema que não tem público*. Em entrevista sobre sua trajetória crítica, concedida à revista *Margem Esquerda*, Bernardet alude a um aprendizado que teve com Alain Resnais, segundo o qual não se deve considerar um filme político porque tenha intenções políticas, uma vez que "o político surgiria da relação do filme com a sociedade – e se essa relação não se estabelecesse, por mais que ele tivesse intenções políticas, o político não ocorreria" (BERNARDET, 2004, p. 19).

Em artigo de Ivonete Pinto (2012), publicado na revista *Teorema*, a pesquisadora relata impressões de Bernardet sobre o cinema nacional a partir de suas colocações na I Jornada de Estudos de Cinema, promovida no IV Festival Internacional de Cinema de Fronteira, de Bagé (RS). Na avaliação do crítico, nas últimas duas décadas o modo hegemônico de produção audiovisual no Brasil, baseado nas leis de incentivo via renúncia fiscal, redundaria em um duplo impacto sobre nossa cinematográfica, cultivando aquilo que Eduardo Escorel chamou de "irrelevância cultural"[97]: o fato da produção independer do mercado para existir a leva a fechar-se em si mesma, o que acaba por elitizar sua linguagem.

Conforme Pinto (2012), "Jean-Claude defende que todo produto tem suas marcas de produção e a marca mais evidente da atual produção "irrelevante" é a linguagem ambígua, alusiva e elíptica. São formas de linguagem que se dirigem a uma elite cultural". Bernardet se refere ao cinema contemporâneo produzido no estado do Pernambuco como o mais preocupado com a luta de classes na atualidade, mas pondera que a sofisticação linguística de um filme como *O som ao redor* torna-o de difícil compreensão para o grande público, que estaria acostumado com o "baixo nível da teledramaturgia das novelas" (nas palavras de Eduardo Escorel [2013]).

Assim, o desinteresse do público que vai aos cinemas, mas não para assistir filmes brasileiros, passaria também pela dificuldade de compreensão narrativa da produção nacional – com exceções para filmes como *Tropa de elite* que apresentariam linguagem clara e direta, rejeitada pela elite intelectual, mas compreensível para o grande público. Diante desta comparação, Pinto pondera:

"Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira" (GATTI, LUNA FREIRE (orgs.), 2009).

[97] Para a discussão sobre a irrelevância cultural de nosso cinema contemporâneo, ver os artigos publicados por Eduardo Escorel no Blog "Questões cinematográficas" da revista *piauí* (ESCOREL, 2012; ESCOREL, 2013).

> Talvez se o espectador tiver maior contato com a arquitetura do cinema, os filmes com investigação de linguagem ─ os irrelevantes ─ possam ser compreendidos por um público mais amplo. Naturalmente, não é porque Jean-Claude faça a defesa da necessidade de uma produção que alcance grande público, que tenha perdido o interesse em filmes com linguagem e estética mais sofisticadas. (2012)

A questão não se resume a isso, mas é importante ter em mente o número de espectadores que assistiu aos filmes aqui analisados nas salas de cinema brasileiras: *Tropa de elite* teve aproximadamente 2,4 mi de espectadores (sua continuação, em 2010, teve mais de 11 mi); *Cidade de Deus*, 3,3 mi; *Que horas ela volta?*, 493 mil; *O invasor*, 103,8 mil; *O som ao redor*, 94,9 mil; *Os inquilinos*, 8,6 mil; *Trabalhar cansa*, 6,9 mil; *Corpo*, 5,4 mil [98]. Isso, em um país de 200 milhões de habitantes. Em debate sobre a questão do cinema de gênero no Brasil, realizado durante a Mostra "Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 questões", Eduardo Valente se referiu ao fenômeno *Titanic* (que até então fora a maior bilheteria da história do cinema no país, tendo atraído cerca de 16 milhões de espectadores aos cinemas) como o "teto do cinema enquanto produto, enquanto obra, diversão e entretenimento dentro do país"[99].

Acredito que a indiferença da academia e da crítica, salvo as sempre honrosas exceções, diante das discussões sobre cinema de gênero traria consigo valores de classe próprios à elite cultural que desde o princípio de nossa cinematografia vem produzindo e consumindo filmes com preocupante exclusividade. Talvez o cinema, devido ao seu alto custo de produção e de circulação, mais do que qualquer outra produção artística, carregue consigo o signo da desigualdade de nossa sociedade.

Os valores canônicos de nossa crítica[100] se manifestariam não apenas na repercussão de uns filmes em detrimento de outros, mas também no privilégio de abordagens sobres os filmes: na fortuna crítica dos filmes analisados (sobretudo aqueles tematizados no capítulo 3), é escassa a referência aos elementos horroríficos em *Os*

---

[98] Dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, disponíveis em < http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-2016.pdf >. Acesso em 21 ago. 2016.

[99] O debate ocorreu no dia 21 de abril de 2011 e contou com a participação do crítico Inácio Araújo e de Maurício R. Gonçalves, pesquisador e professor de Universidade de Sorocaba e do Centro Universitário SENAC. Gravação disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/debate21sp.php>. Transcrição disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/download.php?id=Debate21-04-SP.pdf >, p. 18.

[100] Sobre o tema, ver a dissertação de mestrado de Francis Vogner dos Reis, "Problemas da tradição crítica" (2014).

inquilinos e *O som ao redor* e mesmo *Trabalhar cansa*, que abraça o gênero de maneira mais evidente e incontornável (o que talvez tenha impactado em seu menor desempenho de público do que as demais obras), teve considerável produção crítica centrada nos aspectos sociológicos tematizados pela obra[101]. Certamente meu próprio trabalho terá, por vezes, redundado nesse sentido, embora tenha me esforçado para evidenciar como o diálogo com o cinema de gênero nos filmes analisados é central, não secundário.

O aspecto de classe de nossa produção cultural e científica evidentemente não se restringe ao universo audiovisual. Em *A ralé brasileira*, Jessé Souza (2009) provoca o elitismo e as apropriações ideológicas da inteligência brasileira, sobretudo da teoria do patrimonialismo, evidenciando seu uso conservador enquanto confirmação "pseudocientífica" de sensos comuns sobre as particularidades da vida social brasileira. Em palestra intitulada "Brasil: Formação/Supressão/Alegoria", realizada no Sesc Belenzinho no dia 06 de julho de 2013, José Antonio Pasta observou a ausência em nossa crítica literária da discussão sobre o sobrenatural e o metafísico em nossa literatura – o que terá sido dito sobre o espiritismo pelo pensamento crítico da terra das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*?

Para o crítico e pesquisador britânico Robin Wood (2002), por vezes filmes de gênero aparentemente inofensivos podem ser mais radicais e transformadores do sistema social do que trabalhos de crítica social consciente, devido ao acesso que obras de entretenimento têm ao subconsciente dos espectadores:

> A velha tendência a desqualificar o cinema de Hollywood como escapista sempre entendeu o escapismo de maneira meramente negativa (escapar *de*), enquanto logicamente também se escapa *para*. Sonhos também são uma forma de fuga: de tensões não resolvidas em nossas vidas para dentro de fantasias. Contudo, essas fantasias não são destituídas de sentido; podem representar tentativas de solucionar essas tensões de formas mais radicais do que a nossa consciência poderia tolerar (WOOD, 2002, p.30, tradução minha).

[101] Cabe ponderar a impressão de que o filme nacional em diálogo com o policial seria mais bem aceito pela crítica e pelo público do que o de horror, talvez devido aos argumentos defendidos por CANNITO, TAKEDA. De um lado, parece haver menos cautela em aludir ao gênero do filme policial na fortuna crítica dos filmes de que tratei no capítulo 1 do que na alusão ao gênero do horror na produção crítica acerca dos filmes tratados no capítulo 3. De outro, nota-se uma evidente superioridade de bilheteria do primeiro conjunto de filmes em comparação com o segundo.

“Quem se importa?” – desta maneira começa o artigo “Marxismo e fantasia”, de China Miéville, introdução editorial para o dossiê “Marxism and Fantasy” publicado originalmente na revista *Historical Materialism*, v. 10, n.4, 2002 e traduzido pela revista *Margem Esquerda* em 2014. O autor é exemplo estimulante para o horizonte estético desta pesquisa: um dos maiores nomes da literatura fantástica e de ficção científica da atualidade, teórico marxista do direito e militante político (fundador do partido inglês Left Unity), busca defender – em todos os campos de sua atuação – a necessidade da esquerda política de se reinventar por meio da aproximação ao pensamento fantástico. No artigo, Miéville argumenta no sentido de evidenciar o elitismo cultural por trás de sensibilidades antifantásticas cultivadas por certa esquerda, para qual os recursos narrativos fantásticos em obras de “alta cultura” (como os romances de Franz Kafka, por exemplo) são aceitáveis somente devido à subordinação de seu modo fantástico a princípios “críticos”. Argumenta a seguir que o pensamento fantástico possui, em si, aspectos potencialmente emancipatórios ao basear-se no princípio de que *o impossível é verdadeiro*:

> A acusação rotineira de que a fantasia é escapista, incoerente ou nostálgica (se não abertamente reacionária), embora talvez verdadeira para grandes extensões da literatura), carece de conteúdo. A fantasia é uma modalidade que, ao construir uma totalidade internamente coerente mas efetivamente impossível – construída tendo como base que o impossível é, para a narrativa em questão, verdade – mimetiza o “absurdo” da modernidade capitalista. [...] Não se trata, é claro, de atribuir uma tendência inerentemente “subversiva” à fantasia: tampouco a arte “crítica” seria uma função restrita às preocupações conscientes do escritor. Contudo, tanto o aparente radicalismo epistemológico do predicado básico do modo fantástico – de que o impossível é verdadeiro – quanto seu intrigante quase-isomorfismo com a forma paradoxal “grotesca” da modernidade capitalista podem ser pontos de partida para explorar por que parece haver um número estatisticamente anômalo de escritores de fantasia e ficção científica de esquerda (MIÉVILLE, 2014, p. 110-1).

A discussão travada por Miéville parece, portanto, paralela às reflexões, para as quais busquei contribuir, acerca da aproximação do cinema de gênero ao pensamento crítico. Adiante, o autor argumentará que “[e]ntender a fantasia como incorporação, no pensamento humano, da potência transformadora e emancipadora é de especial interesse político e estético para marxistas. Pode até mesmo ser compreendido como uma arma política em si” (p. 115).

A utopia, vale lembrar, é essencialmente uma forma do pensamento fantástico. Em entrevista para a revista *Vintém*, Francisco de Oliveira (2009, p. 28) afirmou que a “utopia é crítica do real por aquilo que nega o real” e que “toda crítica radical é uma

utopia mesmo quando tem formas que não parecem utópicas". Mas, de volta a Miéville, cabe a ponderação com que conclui seu artigo:

> Ironicamente, o utopismo – alvo de críticas extenuantes e incisivas nas manifestações mais diretamente políticas de Marx e de Engels – é frequentemente considerado, enquanto forma estética, o único modo fantástico admissível para a esquerda. O utopismo é uma articulação do fantástico ordenado para polêmicas sociais, com fins potencialmente transformadores, e, como tal, é de grande interesse para marxistas. Contudo, esse interesse não deve ser concebido à custa do modo como ele é articulado – o fantástico em si (2014, p. 116-7).

Analogamente, tratar do gênero como uma questão em si – e não como um acessório à disposição dos procedimentos formais canônicos – representaria, acredito, um alargamento de nosso horizonte crítico.

A ARTE PRECISA DO CINEMA

No início desta pesquisa, propus-me a investigar de que maneira os filmes analisados dialogariam com a noção de método brechtiano, conforme discussão mobilizada por Fredric Jameson (2013) em *Brecht e a questão do método*, segundo o qual a maior atualidade de Bertolt Brecht seria a utilização de sua obra como método de elaboração ficcional, crítica, épica, totalizadora, política, pedagógica e transformadora.

Parti da hipótese de que *O invasor* (2001) apresentaria uma tendência *intuitiva*, ou seja, não programática, de épico brechtiano em sua narrativa alegoricamente totalizadora, enquanto *Trabalhar cansa* (2011) procuraria a adesão metódica, consciente e programática ao referencial brechtiano, na medida em que seus cineastas pareciam estender ao seu primeiro longa-metragem o trabalho de pesquisa estética desenvolvido em parceria com a Companhia do Latão (grupo teatral notadamente dedicado a pesquisar as formas do épico e do teatro dialético de inspiração brechtiana entre nós).

A aproximação continua pertinente, embora tenha observado que o brechtiano no filme de Beto Brant estaria mais no uso épico da trilha sonora do rap e do hip hop – que comenta a trama ao mesmo tempo em que introduz um documento extra-fílmico do conflito de classes na obra –, do que no discurso totalizante que, em si, pode ser encontrado em outras matrizes estéticas além da obra de Brecht. No percurso de meu trabalho, tomei contato com a impressionante obra teórico-prática *O processo dos três vinténs*, de Brecht (2005, publicado originalmente em 1931 com o título *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment*), que indicou que, aparentemente,

a intuição pelo diálogo com Brecht estaria correta, embora tenha procurado a aproximação por caminho menos frutífero.

Em 1930, a produtora alemã Nero-Film assinou contrato com os editores de Brecht para a realização de uma adaptação cinematográfica de sua peça *A ópera dos três vinténs*, sucesso comercial que estreara um par de anos antes na Alemanha. Embora estivesse assegurada contratualmente a participação do dramaturgo na concepção do roteiro, tendo como finalidade a proteção das "intenções e o estilo do autor", a produtora recusou o trabalho de Brecht[102] e buscou afastá-lo da participação no filme, argumentando que sua colaboração descumpria o cronograma da produção e afastava o filme da peça, incutindo uma tendência política na obra que colocaria sua comercialização em risco. Brecht recusou os honorários e moveu um processo contra a Nero, uma das maiores produtoras cinematográficas do mundo à época.

O experimento sociológico foi elaborado teoricamente em *O processo dos três vinténs*, preciosa reflexão sobre a arte e os processos de mercantilização da produção intelectual que, embora muito semelhante – "relação genética", nas palavras de José Antonio Pasta (2010) – em sua argumentação aos ensaios de Walter Benjamin "O autor como produtor" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" ([1934] 1985 e [1955] 1985), não teve como estes – pelo menos até o presente – repercussão teórica e prática à altura do trabalho, tão importante para a trajetória de Brecht.

"As contradições são as esperanças!". Essa é a epígrafe de *O processo dos três vinténs*, dividido em três partes: "O processo", em que se apresentam os fatos, do contrato ao fim do processo judicial, com a vitória da Nero, e as repercussões do julgamento na imprensa alemã; "Da especulação à experiência", em que se apresentam as expectativas críticas de Brecht na condução de seu experimento sociológico na condução do processo; e "Crítica das concepções", em que se desmontam concepções idealistas – ou o senso comum – expostas na imprensa e durante o processo jurídico.

Se é na terceira e última parte em que se elaboram conceitualmente suas próprias considerações acerca da sociedade e da produção cultural, o texto é concebido como um

[102] Batizado de *Die Beule*, o roteiro de Brecht para a adaptação cinematográfica nunca foi finalizado, tendo sido publicado em *Versuche*, nº 3, Berlim: Verlag Kiepenheuer, 1931, e, posteriormente, no segundo volume de *Texte für Filme* [Textos para filmes]. Frankfurt: Suhrkamp, 1969 e Berlim/Weimar: Aufbau-Verlag, 1971. De acordo com Brecht, esta versão seria mais clara e radical do que a peça que a originara, "um atentado contra a ideologia burguesa" em suas palavras.

diálogo vivo com a práxis: “Tudo o que se diga sobre a cultura de um ponto de vista mais geral e mais distante, sem considerar a prática, não pode ser mais do que uma concepção ideal e tem, portanto, de ser examinado na prática” (BRECHT, 2005a, p. 59). O pressuposto científico de Brecht é o confronto do idealismo burguês, praticado dialeticamente através de uma crítica materialista do estado das coisas como elas *estão* no tempo presente.

Embora tenha desenvolvido ampla gama de conceitos, como teatro épico, *gestus*, estranhamento, e concepções teóricas sobre a sociedade, Brecht jamais se dedicou a escrever textos puramente teóricos ou filosóficos. Muito pelo contrário, suas reflexões materialistas aparecem em sua dramaturgia, poesia, prosa; seus diários são anedóticos; suas conceituações assumem a forma viva de notas e comentários à sua produção artística, cartas a colaboradores, entre outros.

É o caso de *O processo dos três vinténs*: ao confrontar ideologia e prática das instituições burguesas, promove experiência pedagógica sobre o funcionamento do capitalismo e teoriza – com base em aguçada sensibilidade para as contradições da sociedade, *em movimento* – acerca dos rumos da produção intelectual sobre o imperativo da mercantilização avançada. São diversas as ocasiões em que Brecht defende o caráter científico de seu trabalho – estético, político – e aqui sua experimentação, frisando-se a noção de experimento científico em que se testa uma hipótese, ganha contornos nítidos que permitem compreender a dimensão ética de seu experimentalismo estético, indissociável, portanto, da práxis política.

Para Brecht, a experiência, ou experimentação, sociológica consistiria, assim, em tomar medidas e atitudes apropriadas para provocar e evidenciar as contradições imanentes à sociedade. A sua postura, enquanto artista e homem público (ou seja, ciente da dimensão política de seus atos), faz lembrar a noção de intelectual engajado própria a Sartre – percepção evidenciada pela leitura de seus diários de trabalho. Com o processo, Brecht tinha como objetivo “mostrar *publicamente* a impossibilidade de uma colaboração com a indústria do cinema” (2005a, p.70, grifo meu).

Sabe-se que a exposição das contradições vivas da sociedade é temática central na produção artística de Brecht, de tal forma que pode-se afirmar que sua condução do processo jurídico assumia conscientemente uma perspectiva de atentado contra a ideologia própria à que tentara imprimir em sua versão não realizada da adaptação cinematográfica da *Ópera*: “O jogo de equilíbrio destas forças [dos interesses

econômicos] era de longe mais interessante, e mostrá-lo é mais *útil* do que fazer um filme" (p. 72, grifo meu[103]).

Com a condução de sua experiência, Brecht mirava em três instituições burguesas centrais para as concepções idealistas da sociedade: o direito, a imprensa e a indústria cultural (enquanto representante do mercado). O confronto das reações destas três instituições ao processo visava evidenciar as contradições entre teoria e prática burguesas: "Aqui havia muito para ver, muita coisa para pôr a descoberto. Pois havia ainda uma hesitação na atitude das instituições colaborantes [imprensa e justiça] [...] que se ressentiam ainda dos efeitos da sua formação, um interessante embaraço em se submeterem sem mais nem menos à razão dos fatos [ao mercado]" (2005a). O mal-estar diante dos fatos da mercantilização avançada, ou seja, a negação da constatação básica de que, no capitalismo, tudo é mercadoria, é talvez maior hoje do que então, assumida a faceta do cinismo[104] e tornando ainda mais relevante e necessário o método de Brecht de crítica da ideologia e ativação da luta de classes.

Não parece casual que todo o processo gire em torno de uma adaptação de *A ópera dos três vinténs*, justamente a peça de maior sucesso comercial até então e aquela em que Brecht tematiza a produção cultural – de mentiras, falsas experiências e emoções figuradas na profissionalização da mendicância feita sob medida para comover – e sua relação com o capitalismo[105]. Já a peça trazia temas posteriormente abordados no

---

[103] Fredric Jameson (2013) e Pasta (2010) ressaltam a noção de 'utilidade' em Brecht: seu trabalho só teria relevância enquanto fosse útil às forças de emancipação humana.

[104] Para uma discussão sobre a questão do cinismo no cinema brasileiro, ver a dissertação de mestrado de Rodrigo Cássio Oliveira, *A crítica da ideologia no cinema brasileiro: desengano, pragmatismo, cinismo* (2010), posteriormente publicada no livro *Filmes do Brasil secreto* (Goiânia: Editora UFG, 2014). Para uma discussão mais ampla do cinismo como princípio organizador da sociedade contemporânea, ver SAFATLE, 2008.

[105] Sobre as contradições entre a esfera econômica e a das representações sociais em *A ópera dos três vinténs*, Pasta escreve: "Ao recuperar para o momento de produção uma espécie de inventário do "gosto" do público, propondo-se a criticá-lo, Brecht incorporava como elemento essencial da peça o seu caráter de mercadoria – ainda que, digamos assim, de mercadoria "decepcionada". O caráter de mercadoria não lhe era, portanto, simplesmente superposto a partir do exterior, mas lhe era interior e constitutivo. [...] Precisando um pouco mais, diríamos que sua dinâmica interna e sua eficácia crítica, numa só palavra – seu funcionamento – se baseavam no conflito constitutivo entre a incorporação da forma-mercadoria e sua crítica – conflito que nela se feria e dramatizava em todos os níveis da produção e significação." (2010, p. 94)

processo, como a corrupção inerente ao capitalismo (matéria histórica) e sua moralização (ideologia).

Brecht defende em *O processo dos três vinténs* que a arte é mercadoria. Não se trata, porém, da compreensão de um traço essencial da arte, mas da constatação de uma situação provisória e histórica, inevitável e *útil*, da obra de arte numa determinada fase da sociedade capitalista.

O texto foi escrito em uma época em que se discutia a essência, espírito, a estética da linguagem fílmica e os traços específicos do cinema. Foi neste contexto que Brecht e Walter Benjamin, em um período de proximidade e colaboração intelectual intensa, mostraram as possibilidades reais de transformar os modos de recepção e revolucionar concepções tradicionais de produção artística.

Dialeticamente, Brecht (2005a) inverte os postulados da crítica burguesa de sua época afirmando que *o cinema não precisa da arte* (de uma 'qualidade artística' própria à noção de alta cultura), *mas a arte sim precisa do cinema* (ou seja, precisa incorporar elementos das novas técnicas modernas na produção artística, inclusive a aceitação de sua condição mercantil).

Este o contexto no qual Brecht e Benjamin discutem a noção de proletarização do produtor de arte no capitalismo, considerando-a essencial para que no futuro os meios de produção culturais sejam integrados, socializados e postos a serviço de uma arte com função emancipadora das massas alienadas.

A fascinação pelos novos *media* é latente em suas produções teóricas da época e frequentemente mal interpretadas desde então. A forma entusiasmada como Brecht e Benjamin se expressam em seus ensaios permite uma equivocada leitura de ode ao cinema e à indústria cultural *em si*, enquanto suas considerações estavam bastante enraizadas em um determinado momento e contexto histórico (PASTA, 2010). Fãs de romances policiais, chegaram a elaborar um projeto de escrita a quatro mãos de um romance do gênero, que entendiam forma privilegiada para tratar do tema da corrupção inerente ao sistema capitalista. Essa valorização de gêneros de massa como meios privilegiados para a ativação simbólica do público contrapunha-se a uma noção elitista da cultura de vanguarda – para Brecht, a arte deveria ser divertida (WIZISLA, 2013).

De acordo com Pasta (2010), Brecht não enxergava na indústria cultural um inimigo absoluto, "mas um avanço de fato que é preciso primeiramente reconhecer para daí tirar as devidas consequências" (p. 104). Assim, "o advento dos novos meios de reprodução técnica não são acontecimentos "localizados" dos quais a arte "escolhesse" ou sofrer a influência ou manter-se alheia. Para Brecht, bem como para Benjamin, tal

advento altera irrecusavelmente *toda* a situação da arte e da cultura" (PASTA, 2010, p. 107), trazendo consigo a potência de uma comunicação com um público em escala industrial, algo que o teatro jamais poderia alcançar. Conforme Brecht, "[a]s velhas formas de expressão não permanecem inalteradas desde que surgem as formas novas, elas não subsistem paralelamente a estas. [...] A tecnicização da produção literária é irreversível" (apud PASTA, 2010, p. 107).

O processo dos três vinténs, em suma, busca apresentar o processo de "transformação de valores intelectuais em mercadorias" numa sociedade que, paradoxal e contraditoriamente, continua a orientar-se por uma concepção de arte totalmente idealizada. Assim, mais do que a incidência do épico na estrutura narrativa dos filmes pesquisados, o que parece estimulante é a sua opção entusiasmada, nada constrangida, de dialogar com repertórios do cinema de gênero como estratégia crítica, incorporando nas obras as "contradições entre a esfera econômica e a das representações sociais" (BRECHT, 2005a).

Em "Cinema de máscaras", o crítico e cineasta Felipe Bragança argumenta que o cinema de gênero "não é, em essência, um atalho estético, é um trampolim para olhares mais vastos" (2013, p. 10). É pela via dos gêneros cinematográficos que Bragança se aproxima da tradição do cinema brasileiro moderno: "Penso em Glauber e o *western*, Sganzerla e o cinema *noir*, Julio Bressane e a chanchada (em si, uma máscara revisitada), Mojica e o horror", em resumo, "[p]artir do gênero para vislumbrar o infinito das coisas".

BIBLIOGRAFIA

FILMES ANALISADOS

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Fotografia: César Charlone. Brasil: O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, Lumière, Wild Bunch, Hank Levine Film, Lereby Productions, 2002 (130 min), son., color., 35 mm.

CORPO. Direção: Rossana Foglia, Rubens Rewald. Fotografia: Márcio Langeani. Brasil: Confeitaria de Cinema, Glaz Entertainment, 2008. (90 min), son., color.

NINJAS. Direção: Dennison Ramalho. Fotografia: José Roberto Eliezer. Brasil, 2010 (23 min), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/28896287>. Acesso em: 19 ago. 2016.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Fotografia: Toca Seabra. Brasil: Drama Filmes, 2001 (97 min), son., color., 35 mm.

O SOM ao Redor. Direção: Kléber Mendonça Filho. Fotografia: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu. Brasil: Hubert Bals Fund, CinemaScopio, 2013 (131 min), son., color., digital.

OS INQUILINOS. Direção: Sérgio Bianchi. Fotografia: Marcelo Corpanni. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 2009 (103 min), son., color., digital.

QUE HORAS Ela Volta? Direção: Anna Muylaert. Fotografia: Bárbara Alvarez. Brasil: Gullane Filmes, Africa Filmes, Globo Filmes, 2015 (112 min), son., color., D-cinema.

RECIFE frio. Direção: Kléber Mendonça Filho. Produção: Juliano Dornelles, Emilie Lesclaux. Brasil: CinemaScópio Produções, 2009 (24 min), son., color., 35 mm. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=U9mu2TJ0scY>. Acesso em: 19 ago. 2016.

TRABALHAR Cansa. Direção: Marco Dutra, Juliana Rojas. Fotografia: Matheus Rocha. Brasil: Dezenove Som e Imagem, Filmes do Caixote, Africa Filme, 2011 (99 min), son., color., 35 mm.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles, Kátia Lund. Brasil: VideoFilmes, 1999 (57 min), son., color., 35 mm. Documentário.

TROPA de elite. Direção: José Padilha. Fotografia: Lula Carvalho. Brasil: Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes, The Weinstein Company, Estúdios Mega, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Universal Pictures do Brasil, Costa Films, 2007 (115 min), son., color., 35 mm.

OUTRAS OBRAS ARTÍSTICAS

AQUINO, Marçal. **O invasor.** São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BRANCO. **Vai explodir**. Intérprete: Pavilhão 9. In O invasor (trilha sonora do filme). São Paulo: YB Music, 2002. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vjfDzftHLhc>. Acesso em: 19 ago. 2016.

CAMPA. **Ninguém presta**. Intérprete: Tolerância Zero. In O invasor (trilha sonora do filme). São Paulo: YB Music, 2002. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DqZ_QJORnxU>. Acesso em 19 ago. 2016.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROSA, João Guimarães. "O espelho". In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Tales. **A imagem fria**: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. "Brasil, a ausência significante política (uma comunicação)". In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, pág. 187-202.

_____. **Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica**. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Dilma Rousseff e o ódio político**. São Paulo: Hedra, 2015.

ALTMAN, Rick. **Filme/genre**. London: British Film Institute, 1999.

ANGOTTI, Tom. "América Latina urbana: violência, enclaves e lutas pela terra" in **Margem Esquerda – ensaios marxistas**, n. 24, São Paulo: Boitempo, 2015.

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.

_____. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol. 1 – Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, [1934] 1985, p. 120-136.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol. 1 – Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, [1955] 1985, p.165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, [1985] 2003.

_____. “Entrevista”. Margem Esquerda, n. 3. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 9-32.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, [1967] 2007.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2008a.

BOULOS, Guilherme. **De que lado você está?**: Reflexões sobre a conjuntura política e urbana no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2015.

BRAGA, Ruy. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012.

BRAGANÇA, Felipe. “Cinema de máscaras”. **Revista Filme Cultura**, n. 61, 2013, p. 9-11.

BRECHT, Bertolt. “A exceção e a regra”. In: **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 4. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 129-160.

_____. **O processo do filme *A ópera dos três vinténs***: uma experiência sociológica. Porto: Campo das Letras, 2005a.

_____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005b.

_____. **Diário de trabalho, volume 1**: 1938 – 1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Diário de trabalho, volume 2**: América, 1941 – 1947. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005c.

BRUM, Eliane. “Entre a manipulação da Bíblia e a posse da Vagina”. **El País**, 06 jun. 2016a. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/20/opinion/1466431465_758346.html>. Acesso em: 20 ago. 2016.

_____. “O golpe e os golpeados”. **El País**, 20 jun. 2016b. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/20/opinion/1466431465_758346.html>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CABANES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cibele; SILVA TELLES, Vera da (orgs.). **Saídas de emergência**: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo. São Paulo: Boitempo, 2011.

CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005:** ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. "A força de um filme". **Revista Pesquisa Fapesp**, ed. 207, mai. 2013. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/05/14/a-forca-de-um-filme/>. Acesso em: 02 ago. 2016.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.

_____. "Horrores do Brasil". **Revista Filme Cultura**, n. 61, 2013b, p. 33-37.

_____. "Visões terríveis do Brasil". **Catálogo da Mostra "Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo".** Belo Horizonte, 2014, p. 28-35.

CANNITO, Newton; TAKEDA, Marcos. "O cinema de gênero vive!". **Filme Cultura**, n. 61, 2013, p. 48-52.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011.

CARREIRO, Rodrigo. "Duas espécimes de medo". In: **Catálogo da Mostra "Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo"**. Belo Horizonte, 2014, pág. 18-27.

CARROL, Nöel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CARVALHO, Sérgio de (org.). **Atuação crítica:** entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. "Brecht e a dialética" in ALMEIDA, Jorge de Almeida; BADER, Wolfgang (orgs.). **Pensamento alemão no século XX**: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil, volume III. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

CARVALHO, Sérgio; MARIANO, Márcio. **Companhia do Latão**: 7 peças. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CINEMA BRASILEIRO: ANOS 2000, 10 QUESTÕES, 2011, São Paulo; Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/>. Acesso em: 21 ago. 2016.

CHAUI, Marilena. "A nova classe trabalhadora brasileira e a ascensão do conservadorismo". In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (orgs.). **Por que gritamos golpe?**: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. Tradução de Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DORIA, Kim W. "*O invasor*: da lógica da cidade à lógica do capital". **Revista Móbile**: a revista do CAU/SP. Outubro de 2014, p. 44 – 45

_____. "Sobre OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. *Filmes do Brasil secreto*". Imagofagia: Revista de la Associación Argentina de Estudos de Cine y Audiovisual, n. 13. 2016.

_____. "Nota de leitura – *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica* e *Dilma Rousseff e o ódio político*". Margem Esquerda, n. 26. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 154-157.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015a.

ESCOREL, Eduardo. "Desabamento e batuque". Blog Questões Cinematográficas. Revista piauí. 27 jan. 2012. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque>. Acesso em: 21 jul. 2016.

_____. "Irrelevância em Porto Alegre". Blog Questões Cinematográficas. Revista piauí. 10 jun. 2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/irrelevancia-em-porto-alegre/>. Acesso em: 21 jul. 2016.

FERREIRA, João Sette Whitaker. **O mito da cidade-global**: o papel da ideologia na produção do espaço urbano. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____., "Cidades para poucos ou para todos? Impasses da democratização das cidades no Brasil e os riscos de um "urbanismo às avessas"". In: OLIVEIRA, Francisdo

de; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele (orgs.). **Hegemonia às avessas**: Economia, política e cultura na era da servidão financeira. São Paulo: Boitempo, 2010

FREUD, Sigmund. "O inquietante". In: **História de uma neurose infantil**: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, [1919] 2010, pág. 328-376 [edição eletrônica, posição 4.384-5.599].

FURTADO, Filipe. "Dos modos de performance: a figura do ator no cinema brasileiro contemporâneo". In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005***:* ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 122-3.

GATTI, Andre Piero; LUNA FREIRE, Rafael de (orgs.). **Catálogo da Mostra e Ciclo de Palestras "Retomando a questão da cinematografia brasileira"**. Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **O dragão e o leão**: elementos de uma estética brechtiana na obra de Glauber Rocha. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2009.

HAMBURGUER, Esther. "Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174". In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HARVEY, David. "O direito à cidade". **Revista piauí**, n. 82. Julho de 2013.

HALBERSTAM, Judith. **Skin shows**: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Duke University Press, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, [1936] 2016.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JANCOVICH, Mark (org.). **Horror, the Film Reader**. London: Routledge, 2002.

JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (orgs.). **Por que gritamos golpe?**: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

KEHL, Maria Rita. "Elogio do medo". In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaios sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Edições Sesc SP, 2007, p. 89-110.

KUCINSKI, Bernardo; et al. **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2015.

LUNA FREIRE, Rafael de. **Carnaval, mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Niterói: IACS-UFF, 2011.

MACHADO JR., Rubens. **Imagens brasileiras da metrópole**: A presença da cidade de São Paulo na história do cinema. Tese de Livre Docência – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: ECA-USP, 2007.

MARICATO, Ermínia; et al. **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2013.

MARICATO, Ermínia. "O nó da terra". **Revista piauí**. N. 21. Junho de 2008.

MENDES, Adilson (Org.). **Ismail Xavier – Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. **Paulo Emilio Salles Gomes – Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

MENDONÇA FILHO, Kléber. "Como mediar as imagens do cinema autoral fantástico com a minha identidade brasileira?". **Revista FilmeCultura**, n. 61, 2013, pg. 6-8.

MIÉVILLE, China. "Marxismo e fantasia". **Margem Esquerda**, n. 23. Tradução de Kim Wilheim Doria. São Paulo: Boitempo, 2014, pg. 107-117.

MIGUEL, Luis Felipe. "A democracia na encruzilhada" in JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (orgs.). **Por que gritamos golpe?**: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 31-38.

MIKLOS, Paulo. "Entrevista". **Revista Trip** n. 227, novembro de 2013. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/227/paginas-negras/paulo-miklos.html>. Acesso em: 15 ago. 2015.

MIRANDA, Marcelo. "Apresentação". In: **Catálogo da Mostra "Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo".** Belo Horizonte, 2014.

MOINE, Raphaëlle. **Cinema genres**. Oxford: Blackwell, 2008.

MONASSA, Tatiana Monassa, "Da imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social". In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

MORGAN, Jack. **The Biology of Horror**: Gothic Literature and Film. Board of Trustees, 2002.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NAGIB, Lúcia. **Cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. New York: Routledge, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Francisco de; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele. **Hegemonia às avessas**: Economia, política e cultura na era da servidão financeira. São Paulo: Boitempo, 2010.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. "A estética do cinema". **Revista CULT**. N. 175. Dezembro de 2012.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. **A crítica da ideologia no cinema brasileiro**: desengano, pragmatismo, cinismo. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Goiânia, 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2010.

PAULANI, Leda Maria. "Ponte para o abismo". In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (orgs.). **Por que gritamos golpe?**: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 69-76.

PESCHANSKI, João Alexandre. "O transporte público gratuito, uma utopia real". In MARICATO, Ermínia; et al. **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2013.

PINTO, Ivonete. "Cinema irrelevante: Uma análise do cinema nacional a partir das percepções de Jean-Claude Bernardet". **Revista Teorema**, n. 21, dez. 2012. Disponível em: <https://abraccine.org/2013/06/18/cinema-irrelevante-uma-analise-do-cinema-nacional-a-partir-das-percepcoes-de-jean-claude-bernardet/>. Acesso em: 21 ago. 2016.

POCHMANN, Marcio. **O mito da grande classe média**. São Paulo: Boitempo, 2014.

PRIMATI, Carlos. "O filme de horror brasileiro: anatomia de uma transformação". In: **Catálogo da Mostra "Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo".** Belo Horizonte, 2014

RAMALHO, Dennison. "Ninja do horror". **Rolling Stone**, 27 ago. de 2010. Entrevista para Ricardo Franca Cruz. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/dennison-ramalho-ninja-do-horror/>. Acesso em: 21 ago. 2016.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em *O Guarani*. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SALLES, João Moreira Salles. "Imagens em conflito". In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, [1990] 2000.

_____. **O pai de família**: e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, [1978] 2008.

_____. "A situação da cultura diante dos protestos de rua". **Blog da Boitempo**, 23 jul. 2013. Disponível em: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/07/23/a-situacao-da-cultura-diante-dos-protestos-de-rua/>. Acesso em: 29 set. 2013.

SECCO, Lincoln. **História do PT**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. "Cutucando onças com varas curtas". **Novos Estudos**, n. 102. Julho de 2015. São Paulo: Cebrap, 2015, p. 43-71. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1604/file_1604.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2016.

SOARES, Luiz Eduardo; André Batista; Rodrigo Pimentel. **Elite da Tropa**. São Paulo: Editora Objetiva, 2006.

SOUSA, Ana Paula. "Sergio Bianchi troca provocação por tristeza em novo filme". **Folha de S.Paulo**. 02 out. 2009.

SOUZA, Jessé; colaboradores: GRILLO, André; et al. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

THACKER, Eugene. **In the dust of this planet**: Horror of Philosophy, vol. 1.London: Zero Books, 2011.

TURINI, Daniel; HENNA, Fernando. "Escultura de Som: O Design Sonoro no Filme *Trabalhar cansa*". **Revista Laika**. V. 1, n1. São Paulo, julho de 2012. Entrevista concedida a Gabriela Cunha. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=31>. Acesso em: 19 ago. 2016.

VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2013.

VILLAÇA, Flávio. “A terra como capital (ou a terra-localização)”. **Revista Espaço & Debates**. Ano V, n. 16. 1985.

_____. **Reflexões sobre as cidades brasileiras**. São Paulo: Nobel, 2012.

VOGNER DOS REIS, Francis. **Problemas da tradição crítica**: Ensaios sobre o ideário moderno do cinema brasileiro. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2014.

WIZISLA, Erdmut. **Benjamin e Brecht**: História de uma amizade. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: EdUSP, 2013.

WOOD, Robin. “The American nightmare: Horror in the 70s”. In: JANCOVICH, Mark (org.). **Horror, the Film Reader**. London: Routledge, 2002, p. 25-32.

XAVIER, Ismail. “Figuras de ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; et al. (org.). **Estudos de Cinema 2000 - SOCINE I.** Porto Alegre: Sulina, 2000.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. "São Paulo no Cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago". In: **Revista Sinopse**, v. 8, n. 11, p. 18-25, set. 2006.

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. “A estética do cinema”. **Revista CULT**, n. 175, 2013. Entrevista para Luiz Carlos Oliveira Jr. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/a-estetica-do-cinema/>. Acesso em: 21 mai. 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

CRÍTICAS

ARTHUSO, Raul. “Potência do mal-estar”. **Revista Cinética**, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/trabalharcansa.htm>. Acesso em: 15 dez. 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. “Sobre a estrutura de *O Invasor*”. **Contracampo**, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/bernardet.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. “Jean-Claude Bernardet fala de *Corpo*”. **Blog do filme *Corpo***. 2008b. Disponível em <http://www.corpofilme.com.br/blog/?p=23>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. “Os inquilinos”. **Blog do Jean-Claude Bernardet**. 2010. Disponível em <http://www.outraspalavras.org/jcbernardet/os-inquilinos/>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BRAGANÇA, Felipe. “*Cidade de Deus*”. **Contracampo**, 2002a. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/cidadededeus.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015

_____. “Nascido da crise e do medo”. **Contracampo**. 2002b. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/oinvasor2.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015.

CALIL, Ricardo. “Filme contundente abre caminho para nova fase de Bianchi”. **Folha de S.Paulo**, 26 fev. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2602201018.htm>. Acesso em: 20 jul. 2016.

CÁNEPA, Laura Loguercio. “Terror incidental?”. In: **Revista Interlúdio**, 13 jan. 2013a. Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>. Acesso em: 12 fev. 2015.

CICCARINI, Rafael. “Dentro da parede”. **Cineplayers**. 14 mai. 2011. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/trabalhar-cansa/2166>. Acesso em: 19 ago. 2016.

COELHO, Marcelo. “A história do bandido que roubou o filme inteiro”. **Folha de S.Paulo**, 10 abr. 2002.

COELHO, Renato. “O Horror não está no Horror”. **Revista Pós-Créditos**, 2014 Disponível em: <https://revistaposcreditos.com/cinema-2/o-horror-nao-esta-no-horror/>. Acesso em: 29 jul. 2016.

CONTI, Mario Sérgio. “Estilhaços viram um todo multifacetado”. **Folha de S.Paulo**, 05 abr. 2002.

DUNKER, Christian. “Que horas ela volta?… por cima”, **Blog da Boitempo**, 28 set. 2015b. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/09/28/que-horas-ela-volta-por-cima/>. Acesso em: 23 jul. 2016.

_____. “O som ao redor”. **Revista Mente Cérebro**, julho de 2015c. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/o_som_ao_redor.html>. Acesso em: 05 ago. 2016.

EDUARDO, Cléber. “A cosmética da fome”. **Revista Época**, 2002. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. “O cinema da distopia brasileira”. **Contracampo**. 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm>. Acesso em: 17 ago. 2016.

FURTADO, Filipe. “Um menino sobre o muro”. **Revista Cinética**, 11 de mar. 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012/>. Acesso em: 07 jun. 2016.

_____. “O dia que o vampiro retomou a Cinemateca (sobre a sessão de filmes do Jairo Ferreira no Fest. Internacional de Curta-Metragens de São Paulo). **Contrampo**, 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/88/pgsessaojairo.htm>. Acesso em: 29 jul. 2016.

GARDNIER, Ruy. “E se *Cidade de Deus* traísse a mais forte e longeva tradição do cinema brasileiro?”. **Contracampo**, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/48/cidadetraisse.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. “*Tropa de elite*”. **Contracampo**, 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/crittropadeelite.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. “Nem só de aparências”. **O Globo**. 29 set. 2011. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/filmes/trabalhar-cansa-5414.aspx>. Acesso em: 13 abr. 2016.

GILIOTI, Christian. “*O som ao redor:* sociedade em ausculta*”*. **Revista Laika**. Junho de 2013. Disponível em: <http://www.revistalaika.org/tag/o-som-ao-redor>. Acesso em: 25 mar. 2016.

KEHL, Maria Rita. “Os crimes do Estado se repetem como farsa”. **Folha de S.Paulo**, 24 mar. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1250962-os-crimes-do-estado-se-repetem-como-farsa.shtml>. Acesso em: 18 mai. 2016.

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. “Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*”. **Rebeca**, ano 2, n. 3, janeiro-junho de 2013, p. 185-209.

LIMA, Daniela. “O futuro redescoberto: um olhar feminista sobre “Que horas ela volta?””. **Blog da Boitempo**. 05 out. 2015. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/10/05/o-futuro-redescoberto-um-olhar-sobre-o-filme-que-horas-ela-volta/>. Acesso em: 20 jul. 2016.

LIMA, Paulo Santos. “Corpo aberto”. **Revista Cinética**, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/corpo.htm>. Acesso em: 16 jul. 2016.

MEIRELLES, Fernando; GARDNIER Ruy. “Conversa entre Fernando Meirelles e Ruy Gardnier”. **Contracampo**, 2003. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/50/meirelles_ruy.htm>. Acesso em: 01 ago. 2015.

MIGLIORIN, Cezar. “Que horas ela volta? – Notas sobre a política no filme”. **Polis + Arte**, 2015. Disponível em: <http://a8000.blogspot.com.br/2015/09/que-horas-ela-volta-notas-sobre.html>. Acesso em: 19 jul. 2016.

MONASSA, Tatiana. “Os inquilinos”. **Contracampo**, 2010. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/94/critosinquilinos.htm>. Acesso em: 18 jul. 2016.

NAGIB, Lúcia. “Em “O Som ao Redor”, todos temem a própria sombra”. **Folha de S.Paulo, Ilustríssima**, 17 fev. de 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>. Acesso em: 07 mai. 2016.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. “O mito e a realidade do cinema brasileiro”. **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/94/pgmitorealidade.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015.

PICHONELLI, Matheus. “O retrato incompleto de "Que Horas Ela Volta?"”. **CartaCapital**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-retrato-incompleto-de-que-horas-ela-volta-6859.html>. Acesso em: 21 jul. 2016.

RIZZO, Sérgio Rizzo. “Trabalhar cansa: Vazio ‘Glocal’”. **Revista Laika**, 2011. Disponível em <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=247>. Acesso em: 15 dez. 2014.

SALLES, Walter. “Centro e periferia se misturam em *O invasor*”. **Folha de S.Paulo**, 16 fev. 2002.

SOUTO, Mariana. “O que teme a classe média?: *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo”. **Revista Contracampo**, nº25, dezembro de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags:43-60.

STARLING CARLOS, Cássio. “Ficção de risco sobre médico-legista enfrenta o tema da ditadura”. **Folha de S.Paulo**, 30 mai. 2008.

VALENTE, Eduardo. “*O invasor*”. **Contracampo**, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/oinvasor.htm>. Acesso em: 8 jul. 2013.

_____. “Na terceira pessoa do documental”. **Cinética**. Setembro de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tropadeelite.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. “De volta”. **Cinética**. Outubro de 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/osinquilinos.htm>. Acesso em: 19 jul. 2016.

_____. “Cobertura de Cannes. Dia 4: Movimentos e paralisia”. **Cinética.** Maio de 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm> Acesso em: 10 out. 2014.

VALENTE, Eduardo; GARDNIER, Ruy; CAETANO, Daniel; MORS CABRAL, João; EDUARDO, Cléber; OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos; BRAGANÇA, Felipe; SILVA JÚNIOR, Gilberto. “Cinema Falado. Contracampo discute o cinema brasileiro em 2002”. In: **Contracampo**, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/48/cinemafalado.htm>. Acesso em: 8 abr. 2016.

VÁRIOS. “Cinema falado, parte 1. Sociedade em descontrole: *Tropa de elite*, o filme e o fenômeno”. **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artcinemafalado1.htm>. Acesso em: 15 ago. 2015.

VOGNER DOS REIS, Francis. “Sétimo dia: O personagem que não estava lá”. **Revista Cinética**. Janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes07dia7.htm>. Acesso em: 20 jul. 2016.

_____. “Curtas: os três formidáveis”. **Revista Cinética**, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/gramado10dia6.htm>. Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. “Sob o peso da força”. **Cinética**. 03 out. 2013. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/sob-o-peso-da-forca-2/>. Acesso em: 28 jun. 2014.

XAVIER, Ismail. “Ismail Xavier fala de *Corpo*”. **Blog do filme *Corpo***. 2008. Disponível em <http://www.corpofilme.com.br/blog/?p=22>. Acesso em: 10 ago. 2016.