

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RAUL LEMOS ARTHUSO

A imagem partida: estudos sobre cinema brasileiro no  
século XXI

São Paulo  
2022

RAUL LEMOS ARTHUSO

A imagem partida: estudos sobre cinema brasileiro no século  
XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Esther Império Hamburger

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo  
2022

## Folha de Aprovação

**Nome:** Raul Lemos Arthuso

**Título:** A imagem partida: estudos sobre cinema brasileiro no século XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

**Aprovado em:**

### Banca examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

*Para Inácio*

## Resumo

Esta tese é um conjunto de ensaios sobre a produção cinematográfica brasileira contemporânea de ficção a partir da ideia de *imagem partida*. Após 2012, os filmes brasileiros passam a refletir questões importantes das desigualdades históricas da sociedade com formas expressivas que deixam expostas certas fraturas que antes apareciam amenizadas, especialmente na produção da década anterior. Assim, conflitos entre as classes sociais, tensões no espaço urbano, desigualdades raciais e de gênero ganham destaque central na produção, com representações que visam expor as faíscas da sociedade brasileira. Para descrever essas formas, serão colocadas em confronto um conjunto de filmes que movimentaram o debate, seja na esfera dos festivais ou quando de seu lançamento em circuito comercial, de diferentes setores da produção cinematográfica brasileira. Por essa comparação, organizada em eixos temáticos, o trabalho pretende mostrar a experiência social contemporânea e o processo histórico de rupturas, conflitos e debates inflamados do Brasil neste século foi abordada pelo cinema e incorporada enquanto forma.

**Palavras-chave:** 1. Cinema brasileiro; 2. Contemporâneo; 3. Sociedade; 4. Narrativa; 5. Personagem

## Abstract

This thesis is a set of essays on contemporary Brazilian cinematographic production of fiction based on the idea of *fractured image*. After 2012, Brazilian films began to reflect important issues of the historical inequalities of society with expressive forms that expose certain fractures that previously appeared to be softened, especially in the production of the previous decade. Thus, conflicts between social classes, tensions in the urban space, racial and gender inequalities gain central prominence in the production, with representations that aim to expose the sparks of Brazilian society. In order to describe these forms, a set of films that moved the debate will be confronted, whether in the sphere of festivals or when they are released on the commercial circuit, from different sectors of Brazilian cinematographic production. Through this comparison, organized into thematic axes, the work intends to show the contemporary social experience and the historical process of ruptures, conflicts and heated debates in Brazil in this century was approached by cinema and incorporated as form.

**Key-words:** 1. Brazilian cinema; 2. Contemporary; 3. Society; 4. Narrative; 5.

Character

## Sumário

Introdução.....	5
A nação partida.....	17
O espaço partido .....	44
A experiência partida.....	70
O sujeito partido .....	95
Considerações Finais .....	118
Referências Bibliográficas.....	121

## Introdução

2010. 1º de Janeiro. Estreia nas salas brasileiras a superprodução *Lula – O Filho do Brasil*, dirigido por Fábio Barreto e produzido por Luiz Carlos Barreto, importante figura do Cinema Novo e um dos grandes produtores do cinema brasileiro das últimas quatro décadas. Com um volumoso orçamento de 17 milhões de reais – até ali, o maior já gasto numa produção brasileira – o filme é uma cinebiografia dos “anos de formação” do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, na esteira de um otimismo contagiante em torno de sua figura: com um crescimento econômico de fôlego inédito no período da Nova República<sup>1</sup>, superando os efeitos imediatos da crise econômica que abalou o mundo em 2008, Lula criou um consenso em torno de si em âmbito nacional, e conquistou um importante papel na política internacional, misturando simpatia diplomática<sup>2</sup> e propostas alternativas para a geopolítica mundial ao longo da década, sendo eleito em 2009 o “Homem do Ano” pelo jornal francês *Le Monde*, a 33ª pessoa mais poderosa do mundo pela revista *Forbes* e uma das “50 pessoas que moldaram a década” segundo o *Financial Times*<sup>3</sup>; além disso, ainda em 2009, o Brasil fora escolhido para sediar os Jogos Olímpicos de Verão de 2016, pela primeira vez a serem realizados num país do chamado *terceiro mundo*, e dois anos antes ganhara a disputa para receber a Copa do Mundo de futebol em 2014. Como afirmou o ex-presidente estadunidense Barack Obama no encontro do G20, em abril de 2009 na

---

<sup>1</sup> “O sucesso do segundo mandato de Lula, que terminou com apoio inédito desde a redemocratização, está relacionado ao fato de que, após um período de prolongada estagnação ou surtos de crescimento breves (Plano Cruzado, Plano Real), por mais de duas décadas, o Brasil tenha experimentado um quadriênio de aceleração do crescimento (repita-se: 4,5% ao ano em média) e redução da pobreza por meio do aumento expressivo do emprego e da renda. Foi nesse contexto que a impressão de caminhar para uma “sociedade de classe média” tomou conta do imaginário nacional, espalhando-se à direita e à esquerda.” (SINGER, 2012, p. 154).

<sup>2</sup> Cito, como exemplo, o concerto realizado por Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, em 2003 na primeira Assembleia Geral da ONU de Lula como presidente. Em dado momento, o Secretário-Geral das Nações Unidas da época, Kofi Annan, se junta ao músico-ministro para uma *jam session*. A comitiva brasileira transformara a reunião diplomática em uma festa. Ver *Gilberto Gil concert at the United Nations Headquarters*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l7PjqJLGq7w>. Acesso em 02 jan. 2019.

<sup>3</sup> BARBOSA, N. “Lula – O Filho do Brasil” focaliza infância e juventude. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 dez. 2009. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/lulafilho-do-brasil-focaliza-infancia-juventude-3122309>. Acesso em 02 jan. 2019.

cidade de Londres, Lula era “o cara”, “o político mais popular do mundo”<sup>4</sup> e o Brasil “o grande sucesso da América Latina”<sup>5</sup>.

2019. 1º de Janeiro. Os militares voltam ao poder pela via democrática com a vitória eleitoral do ex-capitão do exército Jair Bolsonaro. Dois anos antes, um golpe parlamentar-jurídico-civil-midiático resulta no impedimento do mandato da presidenta eleita Dilma Rousseff. Meses depois o ex-presidente Lula é condenado a nove anos de prisão – posteriormente, modificada para doze anos – e, após recurso em 2ª instância, é encarcerado na sede da polícia federal em Curitiba, sendo impedido pela justiça de concorrer às eleições que resultaram na vitória de Bolsonaro. O candidato de extrema direita, com um vice coronel aposentado, quarenta por cento dos ministros ligados às forças armadas, e discursos exaltando o patriotismo, a religião, a família, prometeu em seu discurso de posse combater o socialismo e a “ideologia de gênero”, além de firmar o compromisso de construir uma sociedade sem *divisão*<sup>6</sup>.

Em uma década, o Brasil passou de uma promessa um *global player* líder de um bloco alternativo no concerto das nações para creditar seu destino aos valores conservadores de família tradicional heterossexual burguesa, comando religioso de Estado, relativização dos direitos humanos e entrega das riquezas do país ao grande capital nacional – o agronegócio e os rentistas do mercado financeiro – e estrangeiro, sob a desculpa de unificação de uma nação *dividida*. Mas de qual *divisão* as forças mais conservadoras do Brasil atual falam?

Não se trata por um lado de um conservadorismo desenvolvimentista aos moldes do governo civil-militar do período da ditadura. As discussões políticas do Brasil hoje transitam no “economês do telejornalismo” entre o Estado forte e a agenda neoliberal de tonalidades agressivas quanto a privatizações como em nenhum país do ocidente experimentou até hoje. Num componente mais partidário, o debate beira o

---

<sup>4</sup> Barack Obama diz que Lula é “o cara” em reunião do G20. Vídeo do YouTube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=ktL\\_bFb44](https://www.youtube.com/watch?v=ktL_bFb44). Acesso em 02 jan. 2019.

<sup>5</sup> O Brasil foi motivo de capa e dossiê da revista *The Economist*, principal veículo do pensamento econômico liberal no mundo atualmente, na edição de novembro de 2009 sob o título “Brazil Takes Off” [Brasil decola], trazendo a imagem do Cristo Redentor alçando voo como um foguete, motivo que lembra vagamente tanto à sátira de *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Júnior, quanto a crítica mais irônica de *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedrosa, quatro décadas depois. Ver: “Brazil takes off”. *The Economist*, 12 nov. 2009. Disponível em <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off>. Acesso em 02 jan. 2019.

<sup>6</sup> “Cinco pontos que marcaram os discursos de posse de Bolsonaro”. *BBC News Brasil*, 1 jan. 2019. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46730648>. Acesso em 02 jan. 2019.

farsesco, em discussões anacrônicas sobre ameaça socialista, a agenda “globalista”, a negação do aquecimento global, a tentativa de transformar todos as ditaduras do mundo moderno em governos de esquerda – como o nazi-fascismo europeu – e até mesmo a defesa de que a terra é plana e não redonda. Movimentos regressivos e anti-intelectuais que sob a imagem da insanidade escondem o fundo comum de demonização das esquerdas (o *antipetismo*), dos movimentos sociais (a criminalização do MST, MTST, ONGs e afins) e das políticas de liberação dos costumes e inclusão da diversidade. O novo Brasil, que se configurou a partir da redemocratização, diz respeito à entrada em jogo de um conjunto de agentes sociais que eram estrategicamente alocados à margem do mercado de consumo e das decisões políticas, mas tiveram acesso aos bens materiais e simbólicos a partir de ações governamentais de redistribuição de renda e inclusão no mercado iniciadas nos anos 1990, mas ampliadas nos anos do governo Lula. É a entrada em jogo de uma pluralidade de sujeitos e subjetividades, por sua vez, empenhados em reivindicações antenadas com novas agendas políticas e sociais, que se tornaram explícitas – para o bem ou para o mal – nos protestos de Junho de 2013, momento crucial em que o consenso e a atenuação dos conflitos entre os diversos agentes explodem. Como apontado por Esther Hamburger sobre o momento,

ao enfatizar especificidades envolvidas no ser moreno, negro, mulher, gay, jovem, velho, popular ou burguês, participantes valorizaram a liberdade de circulação e manifestação no espaço público de cidades tipicamente congestionadas. Sonharam com o mundo sem opressão, com cidades onde se possa circular livremente; com a erradicação da corrupção; com uma política feita de maneira horizontal e direta (HAMBURGER, 2016, p. 296),

mostrando a pluralidade de sujeitos que, por sua, reverbera em diversos interesses – nem sempre harmônicos:

A consolidação da democracia brasileira requer atenção à agenda posta nas ruas. Não há por que não enfrentar

questões polêmicas que não aparecem nas campanhas eleitorais, mas que são centrais na vida cotidiana de sociedades democráticas. Não há por que ocultar conflitos. A demarcação das terras indígenas, a proteção e reconstituição das florestas e o modelo do agronegócio. O tráfico de drogas. A violência urbana. A violência policial. A especulação imobiliária. O financiamento de campanha. (...) Há desejos difusos por participação, pela circulação livre nas cidades, pela valorização da vida cotidiana, das formas orgânicas, pela imaginação de soluções de engenharia alternativas. (HAMBURGER, 2016, p. 317)

Portanto, quando as forças reacionárias que assumiram o poder falam em uma *divisão* a ser superada trata-se de conter esses “desejos difusos”, a pluralidade de sujeitos e ideias de nação que não coagulam com esse retrocesso violento e que não vê progresso senão na conservação de valores ultrapassados.

*A imagem partida* é um ensaio que busca lidar com essas energias em conflito no cinema brasileiro de ficção recente. Filmes do campo autoral com destaque no circuito de festivais nacional e estrangeiro, como *Branco Sai Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014), *Casa Grande* (Felipe Barbosa, 2014) ou *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015) reacenderam o debate sobre a representação de certas fraturas históricas da nossa sociedade e suas reverberações na atualidade, repondo na tela discussões importantes da vida brasileira, como a ordem arcaica do latifúndio sustentada pela política de privilégios, mesmo depois dos avanços sociais do país ao longo das duas últimas décadas; a sociabilidade entre as classes sociais no espaço doméstico e urbano, a violência contra a parte da população habitante das regiões periféricas, a representação de minorias.

Como apontei ao final da minha dissertação de mestrado<sup>7</sup>, *A Cidade é Uma Só?* (2011), de Adirley Queirós, é como uma cunha no cinema brasileiro de então, articulando uma rede de significações que recoloca diversas fronteiras como centro/periferia, passado/presente, discurso/contra-discurso em conflito e abre uma

---

<sup>7</sup> ARTHUSO, R. L. *Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro*. São Paulo: R. L. Arthuso, 2016.

porta questionadora do processo político da sociedade brasileira contemporânea. Pontuando o dissenso frente ao otimismo do cinema de resultados e ao acanhamento do cinema independente, o filme de Adirley Queirós desestabiliza o cenário cultural do cinema que, a partir de 2012, passa a refletir politicamente as questões nacionais, os conflitos suspensos se acendem e as posturas pendem para o confronto, trazendo para âmbito artístico a fragmentação e embates das dinâmicas sociais do agora.

É a análise imanente deste processo de incorporação do inconciliável no cinema brasileiro contemporâneo, como o rompimento do filho com os desígnios do pai em *Casa Grande*, a chegada perturbadora de Jéssica em *Que Horas Ela Volta?*, o ato terrorista dos protagonistas de *Branco Sai Preto Fica*, que move o pensamento neste ensaio. Daí a ideia de uma *imagem partida*: o ímpeto da não-conciliação contamina as formas de expressão, manifestando-se em estruturas filmicas (de modo consciente ou não) rompidas, polarizadas, disformes, desencaixadas, *partidas*. Isso está tanto no gesto de dissociação entre som e imagem, corpo e voz, gênero e figura de *Filme de Aborto*, quanto na fratura de tempos e espaços que corta transversalmente a montagem (e tem uma forte representação no corpo das personagens) de *Branco Sai Preto Fica*; na acomodação desencontrada dos tempos em forma de gêneros cinematográficos dispersos em *O Som ao Redor*; a apropriação da linguagem da telenovela (*Casa Grande*) ou da publicidade (*Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso, 2014), causando um curto-circuito entre a articulação filmica e o discurso; no corpo *inadequado* das personagens de *A Vizinhança do Tigre*. Enfim, uma *imagem partida*, tanto no sentido de construções formais quanto de discursos narrativos que tem a fratura – dos sujeitos, das classes e do próprio país – como mote.

Por sua vez, a *imagem partida* demanda repensar dois modelos de análise do cinema moderno autoral, cujas reverberações ainda são audíveis no contemporâneo, mas que não dão conta inteiramente do processo do cinema nacional nas duas últimas décadas. O primeiro é o modelo das *alegorias* como pensado por Ismail Xavier para lidar com a internalização da crise política na virada dos anos 1960-70. O cinema brasileiro contemporâneo se afasta do alegórico ainda que apresente aqui e ali alguns traços da colagem de fragmentos, a agonia como motor dramático, o estilo paródico. A tônica dominante do cinema brasileiro é um aprofundamento do lastro do real, principalmente no ímpeto de retratar espaços, corpos e sujeitos pouco vistos nas telas do cinema brasileiro ao longo de sua história. Se a crise é internalizada na explosão formal em cineastas como Júlio Bressane e Andrea Tonacci, a *imagem partida*

incorpora a crise contemporânea num mal-estar nas filigranas da *mise en scène*, como um organismo contaminado em busca do expurgo da doença. Os modelos de diagnósticos da nação dão lugar a personagens catalisadores dos conflitos nacionais e este corpo, centro da imagem e das narrativas, nos conduz pela instabilidade de sua existência em um país e um tempo de contradições.

O outro modelo aqui reverberante é o da oposição entre opacidade e transparência, mais especificamente a construção crítica que Robert Stam faz em seu livro *O Espetáculo Interrompido* a partir da ideia de *antiilusionismo* para descrever as potências do cinema moderno numa tradição de desmistificação já presentes nas artes plásticas e na literatura. O cinema contemporâneo e o regime de fruição e visibilidade das imagens no mundo contemporâneo - estamos mergulhados num oceano de imagens em movimento - tornaram fluidas essas noções, amalgamando opacidades e transparências diversas que problematizam o ilusionismo do cinema estandardizado. Um exemplo disso é o filme de paródia metalinguística: como falar em identificação plena com uma personagem que sabemos ser de segunda mão (como é o caso, por exemplo, de *Copa de Elite*, de Vitor Brandt)? É possível ignorar a dose de opacidade no jogo de troca de corpos de *Se Eu Fosse Você* vinculada ao fato do espectador identificar dois atores famosos da televisão tentando emular um ao outro na tela? Ou ainda: o sabor antiilusionista da ficção científica dos últimos dois filmes de Adirley Queirós - *Branco Sai Preto Fica* e *Era Uma Vez Brasília* - não estaria num jogo de identificação do espectador com a condição periférica das personagens, criando uma necessidade de “entrar no jogo da ilusão” para aceitá-la plenamente?<sup>8</sup> Este problema epistemológico faz parte da própria ideia de *imagem partida*: o inconciliável, o instável, o contraditório no corpo das obras, tanto como forma quanto nos discursos que têm a fratura – dos sujeitos, das classes, do país – como mote.

Numa visada mais ampla, este ensaio busca entender o cinema brasileiro enquanto um corpo vivo, analisando aspectos estéticos e ideológicos que, no confronto, mostram que mesmo filmes muito diferentes enquanto estilo, modo de produção e finalidade no mercado audiovisual convivem em seu tempo, dialogando ainda que de maneira transversal. Nesse sentido, há uma *imagem partida* na própria cinematografia brasileira como um todo e o objetivo deste ensaio é expandir o diálogo

---

<sup>8</sup> Ver posfácio de Ismail Xavier à edição de 2005 de seu clássico *O Discurso Cinematográfico*: “As aventuras do dispositivo” in: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

entre os filmes para além de seu próprio espaço de atuação, propiciando cotejos inesperados entre as obras e abrindo as conexões para além de guetos, recolocando a interação dos filmes no espaço de uma cultura interligada. Afinal, mesmo essas obras vindo de lugares simbólicos diferentes, nascem de um mesmo país e um mesmo tempo.

Nesse sentido, é importante frisar que as questões abordadas neste ensaio não surgiram no cinema brasileiro apenas nesta década, mas acompanham a vida cultural do país já de antes. Por exemplo, na virada dos anos 1990 para os 2000 o gênero *favela movie*, que rendeu obras como *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles & Katia Lund, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2004) e parece ter se esgotado com *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), colocou em primeiro plano a representação dos excluídos e a discussão sobre as desigualdades na sociedade brasileira contemporânea. O documentário, por sua vez, ao longo dos anos 2000, continuou a revisitar a história do país – *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007), *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) – e certas situações mais pontuais que poderiam, de alguma forma, pautar discussões no âmbito político – *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2004), *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Pro Dia Nascer Feliz* (João Jardim, 2007), *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008), ambos de Maria Augusta Ramos. Portanto, ao longo da Retomada até meados dos anos 2000, as desigualdades sociais, a história política recente, a revisão da história oficial da ditadura civil-militar e as mazelas da sociedade rendem material para o cinema.

Especialmente na segunda metade da década passada, o otimismo político e econômico dos anos Lula estimulou um mercado cinematográfico de gêneros ditos populares em torno de comédias de costumes, documentários musicais e eventuais fenômenos isolados, como o filme espírita e os arrebatedores sucessos midiáticos *Tropa de Elite* e sua continuação, *Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro* (José Padilha, 2010). Nesse campo do cinema de resultados, a lógica da rentabilidade cênica instituiu certos pressupostos de produção e dramaturgia para atrair o público, como a apropriação de gêneros reconhecíveis da indústria cultural, o dispêndio de grandes recursos financeiros na busca por requinte técnico que emulasse valores de produção da indústria cinematográfica estadunidense ou a aproximação com a linguagem – tanto no sentido do texto quanto da carpintaria audiovisual – televisiva (com alguns diretores de telenovelas realizando longas-metragens), a presença de

atores famosos por seu protagonismo na televisão ou em humorísticos da Rede Globo. Apesar dos filmes de José Padilha - mais ostensivamente polemistas - e do caráter cronista de boa parte das comédias de costumes recentes,

a relação de boa parte do cinema com a experiência social é tímida, pouco afeita ao que é polêmico e ainda em busca de soluções para o problema das relações entre linguagem, entretenimento, convite à reflexão e aproximação crítica às questões trazidas pela conjuntura. Há um esforço de elaboração das tramas e da psicologia das personagens, exercita-se mais a dramaturgia no sentido clássico, mas se canalizam os conflitos para o terreno da moralidade. O fantasma da crise da representação leva ao imperativo da auto-referência ou à composição consciente de um esquema que se sabe convencional, regrado, dialogando mais com os gêneros tradicionais. (XAVIER apud MENDES, 2009, p. 115)<sup>9</sup>

Muitas vezes a crítica tomou esses filmes de resultado como mero divertimento esvaziado para arrecadar algum trocado (no caso das comédias e filmes espíritas) ou obras com visão política duvidosa, logo recebendo rótulos que encurtam a discussão, como foi o caso de *Cidade de Deus* e *a cosmética da fome* dado por Ivana Bentes<sup>10</sup>, ou a primeira discussão sobre *Tropa de Elite*, polarizada em torno do fascismo ou não do filme<sup>11</sup>. Isso suspendeu uma discussão sobre as imagens ali apresentadas, as construções de mundo e sociedade presentes em filmes que, por mais comerciais que fossem, traziam nas narrativas costumes cotidianos, em forma de comédia, dados sociais e políticos relevantes, seja em casos mais evidentes, como nos filmes de Fernando Meirelles e José Padilha, seja por abordagens mais transversais como em *De Pernas Pro Ar 2*, *Bruna Surfistinha*, *Se Eu Fosse Você* e *Copa de Elite*.

---

<sup>9</sup> Apesar da afirmação de Ismail Xavier se referir ao cinema dos anos 1990, especialmente os filmes ficcionais, suas palavras na entrevista para a revista *Praga* ajudam a elucidar o processo que se desdobra nos anos 2000, já que a ênfase do cinema de resultados não se alterou significativamente.

<sup>10</sup> BENTES, Ivana. "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome". In: *Alceu*, v.8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.

<sup>11</sup> Nesse sentido, ver CALDAS, Pedro. "O (ab)uso da palavra fascismo: a recepção de *Tropa de Elite*". In: *Viso, cadernos de estética aplicada*, n. 4, jan./jun. 2008.

No campo do cinema independente, surge uma geração de jovens cineastas em sintonia com novas formas expressivas e modos de produção do cinema autoral estrangeiro, reconhecido nos grandes festivais internacionais; uma geração fomentada pela troca de ideias sobre o cinema, desdobrando-se em produção independente em lugares fora do eixo Rio-São Paulo, especialmente Belo Horizonte, Fortaleza e Recife, e viabilizada por políticas estatais de expansão e regionalização da produção. Esse fenômeno, costumeiramente denominado *novíssimo cinema brasileiro*, criou uma forte interlocução entre as obras e a crítica em novos espaços culturais de circulação de cinema independente surgidos ao longo dos anos 2000, especialmente a Mostra de Cinema de Tiradentes após a criação da sessão Mostra Aurora. Por sua inflexão acentuada para a expressão subjetiva dos cineastas, os filmes dessa geração foram muitas vezes chamados de herméticos, e a presença do mundo exterior e questões políticas da sociedade brasileira, em franca transformação, tornou-se difusa, “um cinema cuja matéria não é o mundo, mas uma certa sensibilidade em relação ao mundo, a saber, a sensibilidade dos diretores-autores”<sup>12</sup>. Sendo o *novíssimo cinema brasileiro* o objeto de estudo de minha dissertação de mestrado, constatei ao longo do trabalho que por mais subjetivos que os filmes fossem, a tensão entre o sujeito e o mundo é fundamental para entender potências e limites do cinema dessa geração, especialmente os conflitos entre a sensibilidade individual do artista com o corpo social que o rodeia. Notei um certo descompasso entre os desejos e anseios desses jovens autores com o mundo arregimentado contemporâneo, numa recorrente afirmação de inconformismo que, por sua vez, não se reverte em radicalismo da linguagem, mas em formas acanhadas. É o que denominei como *radicalismo acanhado* para pontuar esse descompasso, sensível nos filmes, entre o desejo de confrontar-se com o mundo e o adiamento deste conflito por formas cinematográficas vaporosas, frágeis, contidas.

Desde então, é possível perceber, no cinema brasileiro de autor, por sua vez, um distanciamento progressivo de apostas formais mais agressivas em direção a um cinema de valorização de existências resistentes, retratos de figuras invisibilizadas e sujeitos historicamente fora do circuito de consumo e produção de capital simbólico. Nesse sentido, a pesquisa estética radical se atenua em um cinema que busca novas articulações com o real, num tom de crônica poética de cotidianos e vivências pouco

---

<sup>12</sup> OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

retratadas pelo cinema brasileiro em sua história – seja pelo ponto de vista de identificação com as classes populares e o proletariado, buscando uma crônica realista mais absorvente dos afetos e experiências de seus protagonistas (como é o caso de *Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans); seja pela atenção a sujeitos e espaços para os quais a câmera nunca se voltou (como *Ela Volta na Quinta e Temporada*, de André Novais Oliveira).

A crônica do cotidiano sempre foi uma tônica do cinema popular produzido no Brasil. Das comédias interioranas à chanchada de carnaval, a marca indelével do cinema popular brasileiro é a atenção ao gestual e o falar da classe trabalhadora em sua relação com as instâncias produtivas do capitalismo defasado do Brasil. Deste encontro surge um inventário dos costumes e das relações de classe, tanto no campo quanto na cidade. Essa ênfase pelo retratos dos costumes é sensível com mais peso a partir dos anos 1970, quando a modernização conservadora surge em sua face popular pelo filtro da comédia erótica em contraste com o jogo melodramático dos estamentos sociais sob o ponto de vista da classe média na telenovela. Enquanto a dramaturgia televisiva alinhavava uma integração nacional a partir de valores do consumo e tipos ideais<sup>13</sup> das diversas classes, o cinema popular representado pela pornochanchada trazia às telas um Brasil urbano ao mesmo tempo moderno e arcaico, cosmopolita e provinciano, diversificado e preconceituoso, descolado e absurdamente conservador. Se a novela projetava um país desejado, a pornochanchada mostrava os costumes da nação em suas contradições indisfarçáveis, muitas delas perenes até hoje.

A comédia de costumes, na última década, reflete o novo país numa rota cosmopolita de integração ao capitalismo avançado e sua fluidez erótica em relação ao mercado. Os filmes narram história de empreendedorismo das personagens com seus próprios sujeitos, a gestão do lar e da família, a relação monetarizada com todos os aspectos da vida prática. “Existir” se torna sinônimo de “gerir” e a vida é um grande negócio de sujeitos mais ou menos aptos a serem bem-sucedidos nela. O equilíbrio, a administração dos desejos e afetos, dos vícios e virtudes, é a tônica dessas narrativas ambientadas num país de alto fluxo de capital e possibilidades de ascensão social e felicidade financeira para quem estiver alerta às oportunidades.

---

<sup>13</sup> HAMBURGER, 2005, p. 57-58

Andrea Ormond chama esse movimento de *moneychanchadas*, filmes de “culto ao dinheiro” e do “gozo monetário”<sup>14</sup>.

O *radicalismo acanhado* em sua face mais cronista acentuada nos últimos anos a partir das narrativas de novos sujeitos em novos espaços é o espelho em negativo desse processo de monetarização da vida. Enquanto o cinema mais comercial retrata as reverberações da euforia produtiva e mercadológica no cotidiano, com narrativas sobre as novas dinâmicas sociais numa sociedade silenciosamente otimista de consumo, o cinema independente se ocupa com a formulação de uma outra imagem popular e a proteção de sua sensibilidade frente ao corpo social consumista que progressivamente abraça o fascismo diante da crise desse projeto econômico, construindo imagens de resistência ao movimento regressista do mundo contemporâneo.

Aprofunda-se nesta década uma cisão no campo cultural. Nas palavras de Tales Ab’Sáber:

nenhum ponto da cultura chegou a se contrapor minimamente ao movimento totalitário da vida para a mercadoria e o seu encanto, quando não a maioria apenas o confirmava, aspirando simplesmente ao seu próprio lugar, se possível de algum destaque, no mercado das coisas humanas. (...) o que não é consumo de massa é *silêncio* em nosso mundo. Diante do massacre da cultura industrial voltada para o consumo, a cultura de ponta voltou a ser mero objeto de culto, objeto do interesse quase obsessivo de grupos particulares e fragmentários. (AB’SÁBER, 2011, p.69-70)

Minha hipótese, portanto, é que os conflitos estruturais, classistas e históricos da sociedade e da cultura brasileira já estavam “no ar” ao longo dos anos 2000. Contudo, seu modo de representação tendia para a conciliação visando a rentabilidade narrativa, no caso do filme de resultados, ou para o acanhamento, no caso do filme

---

<sup>14</sup> Ver ORMOND, A. “O novo ópio”, in: *Cinética*. Out de 2016. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/o-novo-opio/> (acesso em 31 jan. 2019)

independente. A crise política da Nova República expôs uma fratura social irreconciliável que atingiu em cheio as formas cinematográficas. “A realidade social não é visível a olho nu, o que significa que o mundo social não é transparente aos nossos olhos”<sup>15</sup>. *A imagem partida* quer trazer a primeiro plano as formas do cinema brasileiro de ficção representar essa realidade.

---

<sup>15</sup> SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: LeYa, 2015.

## A nação partida

Podemos pensar que o grande desafio do cinema, empenhado no comentário de uma sociedade em transformação é a construção de uma imagem para dar conta das energias dispersas de um todo fraturado. Seja para estabelecer um diálogo baseado na atração própria da forma-mercadoria em sintonia com o desenvolvimento consumista de bens culturais do mercado interno brasileiro, seja para a constituição de um potente tanto quanto frágil imaginário daquilo que a indústria cultural mantém como força represada deste mesmo desenvolvimento. A tônica dominante foi uma tensão entre a particularização e a privatização das histórias como ponto de partida para uma sismografia desse processo, como se sujeitos e suas trajetórias catalisassem as dinâmicas do meio que habitam.

Dois filmes, contudo, peculiares dentro do panorama geral da cinematografia contemporânea, enfrentam o desafio de elaborar um diagnóstico mais geral do país, seu processo histórico e sua imagem: *Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso, e *Copa de Elite*, de Vitor Brandt. A peculiaridade de ambas as obras não é simplesmente por elaborarem narrativas que tentam dar conta de objetos amplos, aplicando uma certa leitura de conjuntura – o tradicional desenvolvimentismo repaginado nos anos 2000 no caso de Pedroso; uma autoimagem contemporânea que poderia ser vislumbrada a partir dos filmes brasileiros de sucesso na obra de Brandt – mas também a opção pela paródia como modo de sutura da obra, seu tom geral da narrativa e da construção cênica.

*Copa de Elite* adota um gênero bastante popular no cinema americano industrial, com uma linhagem de obras advindas desde, com mais força, os anos 1970: a comédia paródica de outros filmes. Mas *Copa de Elite* faz algo curioso no contexto da cinematografia brasileira: uma paródia de filmes brasileiros de sucesso de público, especialmente a comédia de costumes e o chamado "favela movie", complexificando uma tradição histórica de paródias cinematográficas de obras e gêneros do cinema americano. Se no cinema, esse tipo de abordagem teve bastante força na comédia

popular da Atlântida até produções da Boca do Lixo já na década de 1980, perdendo relevância até desaparecer na Retomada, vale lembrar que a paródia é um procedimento bastante frutífero da cultura popular brasileira, especialmente na televisão. Numa linha, há programas de humor como *TV Pirata* e *Casseta & Planeta*, que parodiavam produtos estrangeiros mas também as novelas da própria Rede Globo, expondo motivos e procedimentos formais da obra-base ao exagerar suas construções cênicas na chave do humor, como uma espécie de reserva cômica para toda a seriedade do “padrão Globo de qualidade”. Em outra vertente, há programas como *Armação Ilimitada*, cujo elemento paródico está na absorção do modelo e de elementos da cultura pop para criação de um universo próprio, mas que remete ao original de maneira mais retrô, em sintonia com tendências do cinema dos últimos 30 anos, tanto nacional quanto estrangeiro, de um certo maneirismo com a história das imagens em movimento. Ou ainda *Concurso de Paródias*, programa musical apresentado por Moacyr Franco no SBT nos anos 1990, ligado mais ao procedimento no campo musical, linhagem bastante sensível hoje na internet, quando este tipo de produção paródica é bastante utilizada na música eletrônica conhecida como *tecnobrega*, no funk carioca e em pílulas audiovisuais espalhadas pelo YouTube, se apropriando de canções e videoclipes estrangeiros. Nesse sentido, a internet é um campo aberto para a produção assim como estudos sobre o procedimento paródico. *Copa de Elite*, de certa forma, engloba essas três categorias citadas em diferentes medidas e momentos.

*Brasil S/A*, por sua vez, adota a paródia como tom narrativo, encarnando nas cenas o modo de composição da publicidade, do filme de propaganda e do vídeo institucional, imagens, em geral, pouco parodiáveis e parodiadas, talvez por sua alta tecnicidade, mas o pouco valor estético que essas imagens tem perante a sociedade. Seu estatuto de imagem funcional fala mais que seu valor artístico. A paródia tem por princípio uma ideia de defasagem. Seu principal movimento é a escolha de um modelo consolidado, socialmente aceito como consagrado em suas convenções. Essas convenções são exageradas pelo parodista numa chave estética defasada e, assim, expõe as contradições tanto do modelo, inalcançável, quanto da paródia que se estabelece nesse lugar indeterminado entre o não-ser e ser outro, para retomar as

palavras de Paulo Emílio Salles Gomes<sup>16</sup>. Ao escolher um modelo estético funcional, de baixa identificação artística, mas que utiliza procedimentos estéticos para construir uma narrativa de exaltação (do produto), *Brasil S/A* busca criticar a mensagem veiculada de modo propagandística e institucional. Sua defasagem ante ao modelo está em ser o anti-institucional.

Robert Stam, em *O Espetáculo Interrompido*, argumenta que

"a paródia surge justamente quando o artista já não mais acredita nas convenções artísticas de seu tempo, pois percebe que elas já não mais correspondem às convenções sócio-históricas que as encerram. Os modos e os paradigmas literários comportam-se como as ordens sociais, saem de moda e podem ser superados. Tornam-se inadequados, em termos históricos, e a paródia vem desferir-lhes o golpe de misericórdia. A paródia demonstra a historicidade da arte, a sua contingência e sua transitoriedade. Esse é o verdadeiro plano político da luta entre as gerações artísticas. Segundo as palavras de Brecht, a paródia nos permite retirar o entulho dos cérebros. É, ademais, o medo de capinar o terreno artístico vinculado às convenções sociais desacreditadas e arcaicas. Qual classes sociais em ascensão, as novas espécies de livros e filmes têm que lutar pelo poder e pelo respeito. Costumam fazê-lo com a arma da paródia." (STAM, 1981, p. 29)

Evidentemente, Robert Stam está dialogando com o cinema de autor dos anos 1960 e 70, naquilo que ele chama de "literatura e cinema de desmistificação" ou "arte antiilusionista", corrente na qual as ideias de teatro épico brechtiano são bastante influentes e o nome de Jean-Luc Godard aparece como referência tanto no uso político da paródia quanto na quebra de convenções cristalizadas. Contudo, mesmo o cinema mais convencional e voltado para o comércio passou a adotar estratégias

---

<sup>16</sup> Nesse sentido – e seguindo a provocação do mestre – não seria o cinema brasileiro ontologicamente uma paródia?

antiilusionistas como novas convenções antenadas com novos tempos. Assim, aqui as palavras de Stam nos servem como porta de entrada para pensar o papel que as paródias de *Copa de Elite* e *Brasil S/A* têm diante do diagnóstico construído sobre o Brasil de seu tempo e a imagem feita dele. Pois o filme de Brandt dialoga diretamente com o cinema voltado para o grande público e o jogo de convenções aí presentes, enquanto a obra de Pedrosa adota as imagens de exaltação da publicidade e do institucional. Em ambos os casos, as convenções audiovisuais parodiadas estabelecem conexões com as convenções sociais e políticas do Brasil contemporâneo, às portas de sediar os dois maiores eventos esportivos do planeta e o centro de disputas e decisões geopolíticas inimagináveis há algumas décadas. São "convenções", portanto, ligadas a uma imagem de país que deixou de ser o "país do futuro", como se tivesse superado a famosa "síndrome de vira-latas" ao longo dos anos 2000: não só houve uma expansão do mercado consumidor interno como o país deixou de ser um coadjuvante na política externa e passou a *global player* no concerto das nações<sup>17</sup>. Participamos das grandes decisões em encontros multilaterais diplomáticos e econômicos, criamos um bloco político alternativo, passamos de devedores a credores na economia internacional, ganhamos o direito de sediar eventos internacionais importantes em diversas áreas, nosso presidente era "o cara"... Um país que articulou consensos políticos e sociais, que adiaram ajustes de contas históricos, criando uma conciliação que amenizou as tensões de classe que agora irrompem violentamente.

Por fim, os dois filmes adotam uma estratégia para tal diagnóstico que indica, nessa escolha forma, a particularidade do processo histórico o qual se inserem: tanto *Copa de Elite* quanto *Brasil S/A* apresentam uma macroestrutura tensionada entre o fragmento e a totalização, numa dialética entre a problematização do sentido e sua afirmação plena já discutida por Ismail Xavier em seu *Alegorias do Subdesenvolvimento* como fundamento para se entender as construções alegóricas do cinema brasileiro de autor no final dos anos 1960 e início da década seguinte<sup>18</sup>. Contudo, enquanto naquele momento esta tensão leva a diferentes configurações entre os dois pólos, os exemplos contemporâneos aqui abordados, como veremos, parecem transparecer uma dificuldade da totalização, a fragmentação sendo sua verdadeira força, a intensidade de cada sequência e sua capacidade de revelar algo sobre um dado temático como principal investimento. Pelo sequenciamento, sobreposição, repetição

---

<sup>17</sup> Ab'Sáber, 2011, p. 51-52

<sup>18</sup> XAVIER, 2012, p. 37

e variação de motivos e cenas, ambos os filmes desvelam uma espécie de mosaico ou mural que nos permite pensar o Brasil contemporâneo, figurando uma nação partida em diversas energias e forças que contaminam a forma do filme. Tensões, dissoluções e fragmentações são parte da forma fílmica de uma nação partida.

Tomemos o início de *Brasil S/A*. Sua primeira imagem é um turbilhão: ondas quebram aleatoriamente para todos os lados do quadro em plano próximo, ao som de uma grave e poderosa buzina. Logo o corte revela a causa, mostrando uma estrutura fálca que corta o mar e causa ondulações imprevistas enquanto emite o som. Ao mesmo tempo, a angulação da câmera faz com que essa estrutura - imaginamos ser o casco de um navio transatlântico - forme em relação ao mar o mesmo desenho da bandeira do Brasil, reforçado pelo círculo da frente do casco como se estivesse num meio losango que recorta o quadrilátero da imagem. Por outro lado, esta primeira imagem nos remete a outras duas referências do imaginário nacional: a chegada dos portugueses, uma viagem transatlântica como a desta embarcação; e o marco inicial do cinema no Brasil, supostamente uma filmagem de chegada ao porto feita à bordo de um navio transatlântico.

Independente desse referencial um pouco a contrapelo do filme, a sequência inicial articula uma chegada. Logo depois do mar, vemos o desembarque de tratores ao som de uma música grave e pesada que, em breve se transformará em uma ode épica ao maquinário que é carregado do barco para algum lugar ainda desconhecido do espectador. A imagem aérea da autoestrada, na qual caminhões carregam o maquinário, ao som de um hino grandioso, emula a euforia do filme de propaganda que exalta uma potência - ainda não sabemos exatamente qual.

Por fim, uma tela preta interrompe este momento grandiloquente para desvelar o horizonte de uma cidade grande, cuja verticalização é o dado principal: uma série de arranha-céus padronizados, sem qualquer pensamento arquitetônico de longo prazo ou beleza estética para além de uma assepsia branca, quadrada e funcional. *Junkspaces*<sup>19</sup> como inúmeros outros que tomaram a paisagem das grandes cidades brasileiras nas últimas três décadas. Esse horizonte verticalizado é invadido em primeiro plano por uma grande bandeira do Brasil tremulando com vento. Contudo, algo está faltando: o

---

<sup>19</sup> Para usar o termo do arquiteto e crítico holandês Rem Koolhaas cunhado em seu manifesto *Junkspace*.

círculo azul central da bandeira, com as estrelas e o mote positivista "Ordem e Progresso", está recortado. Apesar do som mais ameno, já sem a música épica do momento anterior, este plano que antecede a cartela de título é eloquente em relação ao que pretende *Brasil S/A*. O círculo azul da bandeira representa não apenas o mote que, supostamente, une a nação, como traz as estrelas que representam todas as unidades da federação. Portanto, o prólogo apresenta de maneira bastante direta o propósito de figurar exatamente esse elemento de “solidariedade” desse espaço contemporâneo, asséptico e homogêneo e sem identidade: a chegada de um novo progresso, uma nova promessa de desenvolvimento e superação da condição de atraso eterno da nação. Um progresso vindo de navio transatlântico chinês e com escavadeiras provavelmente fabricadas nos Estados Unidos ou mesmo na China a ser usado em alguma atividade agropecuária (como veremos depois, não é o caso). Um progresso cosmopolita, fluido, mundializado, sem identidade, como o título deixa transparecer.

Esta bandeira tremulando sobre a cidade será um motivo recorrente no filme, uma espécie de refrão que divide a narrativa e rememora o sentido das imagens que desfilam na obra. A ausência do círculo e suas palavras de ordem fixam com mais potência os dizeres e o símbolo ali retirados. A banalidade da bandeira faz com que essas palavras percam seu sentido final e muito do que esse refrão opera é redescobrir essa ideia perdida de nação. É claro que não se trata de uma exaltação, mas de uma crítica ao elemento unificador que movimenta essa sociedade. Aí entra a paródia.

Exportamos soja e importamos progresso.

Sem narrar propriamente uma história, *Brasil S/A* se empenha em criar um painel dessa sociedade que transformou seu sentido de “nação” a partir do retrato paródico das convenções em ação no trabalho, no cotidiano, na paisagem, nos costumes.

Estruturalmente, *Brasil S/A* tem duas linhas de progressão para a narrativa: uma que chamarei de “horizontal” e serve como fio condutor mais claro, atrelada ao personagem do trabalhador sem nome, interpretado por Edilson Silva, que atravessa diversas atividades econômicas ao longo do filme, por sua vez figuradas na obra como ciclos que se transformam a cada aparição da personagem; outra que denomino “vertical” e é composta de pequenas esquetes isoladas sobre temas específicos de costumes dessa sociedade. As duas linhas se alternam ao longo de *Brasil S/A* e são

apresentadas com clareza em sua condução logo após a cartela de título. Vemos a primeira inserção do trabalhador sem nome, acompanhando com um pouco de atenção suas ações. Em seguida, a câmera mostra um canoeiro que transita por um rio observando o seu entorno: a bandeira do Brasil sem o círculo central hasteada no céu, o mangue das margens tendo sua vegetação dilapidada pela motosserra, a cidade em arranha-céus cobrindo o horizonte e novos edifícios em construção. O canoeiro observa tudo com tensão até começar uma esquete com uma personagem nunca vista antes em um espaço urbano que até ali a câmera não havia adentrado. São, portanto, dois modos de composição distintos já apresentados por Marcelo Pedroso, sendo o primeiro mais linear, com um pequeno arco que representará algum tipo de atividade profissional e dirá respeito a uma alegoria sobre o progresso que o filme prometeu discorrer sobre; e o segundo mais fragmentário e de observação dos costumes, no qual nós espectadores assumimos a posição desse canoeiro, vendo fatias de ordenação da vida social ao redor.

A linha horizontal se inicia com uma sequência realista descritiva da atividade do trabalhador sem nome. A primeira imagem após o título é um plano fechado em caules de cana-de-açúcar, cuja exploração em larga escala foi o primeiro ciclo econômico de relevância do Brasil colonial. Passados quinhentos anos, a cana-de-açúcar retorna ao imaginário brasileiro pela valorização ao longo das últimas décadas do etanol como combustível barato e de origem nacional, revitalizando a economia em torno do canavial. Por essa razão não parece aleatório a escolha do canavial como local de trabalho do único personagem acompanhado pela narrativa de *Brasil S/A*. Quando falo de um realismo descritivo, quero dizer que neste primeiro momento o tom do filme está entregue a uma câmera mais objetiva, com planos que apresentam ações observadas diretamente, emulando o modelo documental de captura das ações, dos gestos, do ritmo do ambiente onde se dá a ação, reforçado pela montagem. Assim, nesta primeira sequência acompanha-se uma típica cena de cotidiano de trabalho: a chegada dos trabalhadores no canavial num ônibus precário, a rotina do corte da cana de maneira manual realçando o peso e a dificuldade do trabalho braçal no calor, com roupas que cobrem todo o corte para evitar arranhados e ferimentos do manuseio da planta; o momento do descanso, no qual os trabalhadores ouvem música no celular e relaxam na sombra das poucas árvores do terreno, jogam dominó, fumam, se alimentam. De repente, um som cíclico vindo no canavial invade a cena e chama a atenção do trabalhador sem nome que interrompe a música de forró. Os trabalhadores

se dirigem até a plantação e observam intrigados a fonte do ruído: uma máquina colheitadeira, que realiza o trabalho dos quatro peões que a observam de modo muito mais rápido.

Seguindo a pista da introdução de *Brasil S/A*, esta sequência traz novamente o motivo temático apresentado no prólogo: a chegada do progresso. O trabalhador sem nome e seus três companheiros veem a chegada da máquina que os substitui. A máquina é agressiva, ceifa a cana como se devorasse a planta, tem duas engrenagens que se assemelham a afiados dentes monstruosos. Não apenas a cana é devorada pela colheitadeira: os trabalhadores ali observam sua atividade sendo consumida pelo progresso, seu trabalho sendo substituído e desumanizado - a mão humana deixa de ser necessária. Esse é o compasso do desenvolvimento. O corte abrupto para outra sequência - que introduz a linha vertical do filme - deixa a narrativa do trabalhador sem nome em suspenso.

Mais importante que o percurso ou mesmo o transcorrer da fábula é entender o sentido da história do trabalhador sem nome no âmbito geral do filme: sua trajetória está ligada às transformações econômicas de uma nação agrária, tropical, cujo trabalho no campo tem um caráter precário ao mesmo tempo que está em sintonia com o avanço do capitalismo global. É assim que a fábula do trabalhador sem nome continua com o confronto entre o homem e a máquina, no qual o trabalhador diante da potência monstruosa da colheitadeira tenta usá-la a seu favor, criando uma armadilha para, no final das contas, tacar fogo na plantação (mais uma vez o etanol evocado) e transformar o canal num grande campo aberto que servirá de pista de lançamento. Logo após uma nova aparição dos tratores transportados no navio transatlântico, o trabalhador sem nome reaparece, junto com outros quatro rapazes, vestido com macacões azuis com bandeiras do Brasil costuradas no braço e capacetes de segurança em obras, desfilando enfileirados em formação de esquadra, emulando os momentos de tensão de filmes estadunidenses com astronautas antes do lançamento das espaçonaves. A câmera lenta e a música épica colaboram para a composição da paródia. Se no início, esta linha começava mais realista, aos poucos Marcelo Pedroso se apropria da tonalidade da publicidade e do institucional, e chega neste momento incorporando completamente a paródia de códigos estabelecidos no audiovisual de exaltação de maneira antropofágica, construindo uma imagem fria, plastificada, altamente manipulada enquanto textura, reciclando códigos já amortizados na cultura das imagens em movimento contemporânea. Compõe uma imagem agressivamente

bela; uma imagem precisamente estranha, como se algo estivesse fora do lugar; uma imagem estranhamente desprovida de vida própria. Além dessa imagem plastificada, a música é um forte índice do tom publicitário deglutido em *Brasil S/A*. Grandiosa e robusta, a trilha musical, ao contrário dos preceitos de conduzir a emoção da narrativa sem chamar a atenção, faz o inverso e desperta o espectador para aquilo que é visto.

A paródia publicitária aqui alavanca uma narrativa estranha: os rapazes entram nos tratores do início do filme e operam manobras de teste. Uma moça de biquíni entra na cena e aponta um revólver para o alto e dispara a arma como o sinal de partida. Subentendemos, pela composição da chegada dos rapazes como astronautas e os códigos de composição da cena, que os tratores são naves espaciais que alçam voo, mesmo que não vejamos isso - pelo contrário, há um corte brusco para uma esquete da linha vertical no qual aparece cruzando o quadro uma nave que, na verdade, é um templo evangélico. Por fim, quando a narrativa horizontal retorna, vemos os tratores escavando um terreno em um lugar árido, com uma imagem tratada para dar um tom avermelhado para este cenário. Nada mais distante do que o projeto espacial de Me Esqueci em *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr., na qual a quixotesca busca por adentrar a corrida tecnológica das grandes nações, provando assim o desenvolvimento da nação, termina num fracasso cômico, como o delírio de grandeza dos militares envolvidos. Em *Brasil S/A*, o delírio é de outra ordem: colonizamos o planeta vermelho (Marte?), explorando suas riquezas minerais, numa virada de mesa em relação ao passado colonial brasileiro. O Brasil deixa para trás o passado de colonizado. A narrativa horizontal termina com a descoberta do petróleo pelo colonizador brasileiro e um plano do trabalhador sem nome fora de sua cabine observando satisfeito a grandeza da nação jorrando em forma de ouro negro.

A linha vertical não tem uma narrativa, mas é formada por quadros variados sem ligação fabular entre si entremeados à história do trabalhador sem nome. O que une essas sequências é a utilização da paródia como ironia das situações propostas, explicitando pelo absurdo, pelo grotesco ou pelo exagero de determinado aspecto do tema da esquete o sentido político da crítica de *Brasil S/A*.

Diferentemente da visada para o desenvolvimento e o progresso econômico catalisado na figura do trabalhador sem nome, aqui o interesse de cada esquete se volta para grupos da sociedade civil ou formas de vida do corpo social nesse cotidiano que se move sob a grande bandeira abraçando o céu. A forma da esquete aqui é uma apropriação interessante de um tipo de construção dramatúrgica bastante utilizada no

humor da televisão e em programas de variedades. São quadros, como os encontrados nos diversos produtos audiovisuais produzidos diariamente na TV aberta. São quadros, também, no sentido da composição de um painel desse Brasil S/A enquanto organização social no contemporâneo.

Assim, aborda-se situações que acontecem no presente, por mais que pareçam de alguma forma anacrônicas: o congestionamento na grande cidade, insolúvel mesmo com aplicativos de celular com dicas de tráfego, cuja solução é um novo serviço de transporte de carros num caminhão-cegonha; uma cerimônia aristocrática num grande casarão, encenadas apenas por pessoas negras; a questão da violência urbana que leva as pessoas a blindarem seus carros; a ascensão das religiões neopentecostais. Essas situações são exploradas parodiando aspectos do tema abordado, o que gera diferentes camadas para os diferentes momentos. Assim, a cena da cerimônia tem um tom mais frio e as contradições do ritual são realçados pela busca estética em ser "fiel" ao clima do ritual, utilizando adereços precisos e música barroca. Uma paródia no sentido da incorporação das convenções formais, expostas a ponto de nos levar a uma reflexão. Já a cena do carro blindado aposta no escracho como motor da cena, exagerando a relação do motorista trancado em seu veículo e os homens que querem limpar o para-brisas do carro no semáforo. As bolhas de sabão se multiplicam, tomando proporções fora da realidade que, aliadas ao trejeitos exageradamente agressivo dos limpadores, tornam a situação grotesca e expõem o imaginário distorcido de classe alta que opta pela proteção e o isolamento no veículo pela blindagem, mesmo com o calor de uma cidade grande tropical. A linha vertical se pontua a partir do fragmento e das potências criadas em cada situação e seus elementos.

As narrativas horizontal e vertical são costuradas, nesse sentido, por dois motivos recorrentes: o motivo da *ascensão* e o da *separação*. São motivos que aparecem em diversos momentos tanto na linha vertical quanto na horizontal como elemento de composição e detalhe que dá movimento e corpo para a cena.

O motivo da *ascensão* surge pela primeira vez já na introdução, no plano do casco do transatlântico. Filmado em posição zenital, o deslocamento do navio aparenta um movimento de subida, como se quebrasse o mar e sua forte corrente para cima, em sentido ascendente. Que o casco quebrando as ondas forme no interior do quadro o desenho da bandeira do Brasil, pontua com mais força o motivo da *ascensão*. "Ascensão" foi palavra-chave nas discussões sócio-políticas do Brasil ao

longos dos anos 2000, saindo do “economês” para se transformar num refrão em torno do qual se pautou alguns debate do campo social e até mesmo da cultura, indo além do terreno da pesquisa universitária para ganhar as páginas de colunistas de jornais e programas de televisão<sup>20</sup>. “Ascensão da classe C”, “ascensão econômica”, “ascensão do país na geopolítica internacional”, “ascensão das igrejas neopentecostais”, “ascensão do fascismo”... De diferentes maneiras a palavra aparece nas diversas questões sobre as transformações do Brasil nas últimas duas décadas.

Em *Brasil S/A*, por sua vez, o motivo da *ascensão* será articulado quase modo a refletir esses diferentes usos e decorrências do termo, criando circuitos de reflexão sobre o tema. A câmera que ascende do canavial para mostrar o trabalhador sem nome chegando à plantação, gerando apenas um sentido de grandiosidade ao plano que no fundo reafirma a precarização continuada do trabalhador do campo - que se antes ia ao trabalho na carga do caminhão, agora vai num ônibus que dá a impressão de melhora, mas nada além disso. Os fogos de artifício ao final da cerimônia emulando uma nobreza europeia puxam o plano do chão aos céus, encerrando em um espetáculo visual a sequência de retrato de uma elite original e persistente, rimando com a festa de ano novo de *Pacific*, longa-metragem anterior de Marcelo Pedrosa; e tanto lá como cá, a celebração de uma elite enclausurada em seus rituais remete à superficialidade de uma certa ascensão econômica de toda a sociedade.

Há ainda a igreja-foguete que ascende para os céus levando consigo os fiéis das igrejas neopentecostais, motivo ainda de ambígua relação com o país que tradicionalmente se vê como católico, sua classe artística e o cinema cujas formas de representação desse grupo religioso ainda gera discussão. O modelo mais convencional de representação aposta na histeria dos evangélicos, independente de origem social e racial, como em *Boa Sorte, Meu Amor* (Daniel Aragão, 2012), ou o clichê da passividade religiosa em *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004). Até mesmo um filme celebrado e bastante complexo na abordagem de diversos temas como *Branco Sai Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014) lida com a ascensão dos evangélicos como um passo para o futuro de uma “república fundamentalista

---

<sup>20</sup> Apenas para exemplificar, cito um caso anedótico: a entrevista do rapper Criolo concedida ao ator Lázaro Ramos em seu programa de entrevistas *Espelho*, transmitido pelo Canal Brasil. Em dado momento, Lázaro Ramos questiona o entrevistado sobre a “ascensão da classe C”, o que leva a uma monólogo de Criolo sobre o que significava esse “C”, associando-o ao leite C, à nota C. Lázaro Ramos reage com certa incredulidade disfarçada estampada no rosto, o que gerou, à época, piadas e diversos memes na internet. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EjZzH62-QTY> (Acesso em 20 jan. 2019).

evangélica”. Pedroso opta pelo silêncio, mostrando os rostos de fiéis orando no templo enquanto ouve-se apenas o som grave do que seria a turbina da espaçonave. Apesar da imagem deixar claro que as pessoas mostradas estavam orando, emitindo sons (provavelmente gritados), algumas delas chorando, Pedroso retira a banda sonora e cria uma situação contraditória para o espectador que não consegue de imediato codificar o sentido da operação. Sua opção pode não ser a melhor, mas cria uma situação de desconforto que leva o espectador a pensar o sentido dessa *ascensão* pontuada pelo filme com o silêncio: qual seria o verdadeiro sentido dessa galopante transformação do Brasil popular de religiosidade católica para neopentecostal? Qual o efeito disso na sociabilidade? O silêncio parece nos transmitir a incerteza do próprio cineasta quanto a conclusões sobre o assunto, ou melhor: o quanto essa transformação ainda está em curso e seu sentido pleno não pode ser cristalizado pela representação do cinema.

O motivo da *ascensão* aparece também no jorro de petróleo, encerrando a narrativa horizontal do filme, como a criar uma certa ironia com a descoberta do pré-sal no final da década passada, quando o Brasil passa a ocupar um lugar importante na economia mundial a partir da promessa que essa gigantesca reserva de petróleo impõe. O petróleo entra no imaginário nacional como a passagem do país de promessa futura para potência mundial e a construção da cena em torno de uma colonização de outro planeta, onde o Brasil acharia riquezas naturais e passaria a explorar, como aqui foi feito durante mais de trezentos anos, pontua esta crítica do modo como se enxerga o desenvolvimento. Pois o progresso é entendido como uma situação de crédito - passamos de devedores a credores na geopolítica internacional -, de posse de riquezas por mais abstratas que possam ser no dia-a-dia da população, e não na criação de uma sociedade mais justa e que resolva suas diferenças históricas. O trabalhador sem nome, figura com a qual nos identificamos, passa de uma situação precarizada de trabalho no campo para a de explorador da colônia brasileira nesse outro planeta. Sua trajetória termina com um olhar de satisfação para o petróleo jorrando. Não interessa mais sua situação de trabalho ou mesmo de seus companheiros, muito menos a conscientização da classe trabalhadora ou a melhora das condições de vida da maior parte da população. É a participação no progresso e na geração de riquezas que completa a trajetória do trabalhador sem nome e lhe dá sentido dentro dessa sociedade, como estas riquezas produzissem uma *ascensão* das classes.

Por sua vez, o motivo da *segregação* é mais sutil e desenhado no interior da mise-en-scène. A divisão de espaços, presente desde a primeira aparição do horizonte da cidade, no qual vemos uma série de prédios fatiando a paisagem em caixas de concreto de cores brandas, é a principal incidência desse motivo e também sua mais forte significação. A *separação* está na esquete do aplicativo de transporte via caminhão-cegonha, na qual o carro desempenha um papel fundamental como metonímia da vivência em cabines ou cubículos das grandes cidades brasileiras hoje vislumbrada pela paisagem no plano da bandeira. Presas no trânsito, enclausuradas contraditoriamente no meio de transporte que não flui pela cidade, já que todos e todas estão isolados/as em seus respectivos carros; crítica silenciosa, por sua vez, do consumo galopante de automóveis e sua indústria nos anos Lula pela concessão de crédito à população de classe média e incentivos fiscais às fabricantes multinacionais, fórmula que resultou numa mudança radical no modo de ocupação das cidades e nos fluxos das ruas. Um desdobramento disso é o mote da esquete sobre o carro blindado, na qual um motorista se isola do ambiente externo, evitando mendigos, pedintes e limpadores de pára-brisas, transformando o veículo também numa forma de proteger-se do mundo e não ir a ele como um meio de transporte poderia sugerir. O automóvel em *Brasil S/A* se torna célula da organização social em caixas, separando os sujeitos e individualizando o cidadão. É na sua caixa-isolada da cabine do trator que o trabalhador sem nome descobre petróleo e se satisfaz, sentindo-se parte da sociedade que coloniza outro planeta. É no isolamento também que são retratados os fiéis da igreja-foguete: *separados* em planos próximos individuais, cada uma das pessoas ali retratadas estão num momento litúrgico próprio. Por mais que o ritual religioso se faça da comunhão, em geral coletiva, em *Brasil S/A* impera o reino do individual, o ordenamento que se dá pelo indivíduo *separado* da coletividade, que existe enquanto virtualidade. No limite, as próprias cenas-esquetes do filme estão *segregadas*, isoladas em sua autossuficiência que articula pelo acúmulo uma significação sobre a sociedade que desenha.

*Brasil S/A* faz-se dessa tensão entre uma linha horizontal, ancorada na trajetória de uma personagem central, formulando um discurso que se estabelece sobre a ideia do *progresso* no qual o sentido de uma *ascensão* se mostra o sinal mais forte; e uma linha vertical, fragmentária, corrosiva, que pensa a *ordem* da vivência cotidiana como isolamento e *segregação* dos indivíduos dentro do corpo social. Todo

e parte, ascensão e segregação, ordem e progresso: a tensão desses estigmas tremula no cerne de *Brasil S/A*.

Desde o título *Brasil S/A* aponta para essa tensão como a constituição silenciosa da sociedade brasileira diagnosticada na obra. Ele faz referência a duas obras importantes do cinema brasileiro moderno: *São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person, e *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. Essa retomada não é casual, na medida em que *Brasil S/A* parece comentar ambas as obras a partir da continuidade do projeto desenvolvimentista encampado pelo regime militar ao longo dos vinte anos que permaneceram no poder.

Se no filme de Walter Lima Jr. o progresso aparece como uma empreitada quixotesca que guarda intrinsecamente o caráter subdesenvolvido - e inautêntico - desse projeto de modernização nos trópicos, aqui o progresso já é uma situação estabelecida: o futuro chegou, transformou a sociedade, a paisagem local e as relações entre os cidadãos, modificou o trabalho, os rituais e o modo como as pessoas se enxergam. Por outro lado, esse progresso permanece inautêntico e se a alegoria de Walter Lima Jr. pontuava isso pela fábula propriamente dita, as imagens plastificadas, higienizadas e aparentemente processadas de Pedrosa criam uma estranheza do ponto de vista da *mise en scène*, construindo uma distância intransponível entre o visto e o sentido daquelas imagens. O progresso eufórico da fábula de *Brasil S/A* não contagia; pelo contrário, desperta desconfiança. A paródia de um modo de composição das imagens da publicidade cria uma ironia nas filigranas do filme.

Já *São Paulo S/A* lidava com o sujeito diante da modernização galopante das grandes cidades do país na década de 1960. Carlos, encarnado por Walmor Chagas, catalisava em si as transformações no ritmo da cidade, do trabalho, das relações da vida burguesa incorporadas ao provincianismo de uma cidade que se pretende cosmopolita como São Paulo. O sujeito que se vê oprimido por um tempo que lhe é estranho e esmaga - a relação com a máquina e seu tempo inabalável é um signo forte na obra de Person - ordenando a vida pelo tempo e ritmo do progresso, da indústria, do capital em ascensão no país. Se o sujeito de *São Paulo S/A*, se desorganiza pela ascensão do progresso, em *Brasil S/A* é o sujeito é *desindividuo* como forma de organização social. As personagens não têm nome, sendo identificadas pelo espectador por sua função social. Os cidadãos comuns usam todos a mesma roupa -

branca - sem elementos de individuação ou caracterização mais evidente. Como a cidade, um aglomerado de edifícios que tendem ao desaparecimento na paisagem pela falta de individualidade estética e pensamento arquitetônico para além do dinheiro, o sujeito se perde na paisagem do progresso, tornando-se mercadoria, apenas uma exterioridade sem vida que tenha inocular o real sentido do que existe por trás dessa forma. Os sujeitos se organizam, nesse Brasil do progresso presente (não mais o “país do futuro”), como peças de um grande mercado de ações.

*Brasil S/A* figura uma nação fatiada em anônimos, organizada pela lógica perversa do capital e o discurso do progresso. Um discurso, por sua vez, que não se faz de palavras, mas de um certo simbolismo que contamina os sujeitos. O trabalhador sem nome não lutará por direitos ou condições melhores de trabalho ao ver a máquina devoradora diante de si; ele vai ser integrado a um sistema de progresso econômico que o torna mais anônimo, transforma sua condição de trabalhador rural e o faz peça de operação de uma máquina que de antropomorfiza, enquanto este se desindividualiza. Os cidadãos não tentam resolver o problema do trânsito ou da desigualdade social que se reverte em violência urbana ou na insegurança diante do outro; eles contratam serviços que servem como um paliativo para manter um certo ritmo normatizado da sociedade, sem enfrentar os problemas estruturais da nação. Criam-se produtos, serviços, mercadorias - a sociedade é uma grande feira de oportunidades. A ausência de palavras de *Brasil S/A* contrasta com o volume da música pseudo-épica: a potência desse simbolismo está para além dos indivíduos que, como o Carlos de *São Paulo S/A*, foram dragados para dentro desta organização. O círculo azul ausente na bandeira deixa transparecer que o mote da nação escrito na bandeira é uma redundância: sua práxis está impressa na paisagem das cidades transformada pela especulação imobiliária, na higienização arquitetônica dos edifícios, na organização segregada da sociabilidade, no ritmo do cotidiano que se pauta pela ascensão.

Nesse sentido, *Brasil S/A* figura um país metaforizado numa grande empresa<sup>21</sup> com um Estado que se vê como gerente de um balcão de negócios. O diagnóstico é duro, mas visível por nós ao longo das últimas décadas, pois o espaço urbano não mais é pensado como campo de sociabilidade e sim uma ampla possibilidade de

---

<sup>21</sup> Interessante lembrar que *empresa* era a palavra utilizada para se referir ao empreendimento colonial - colonialismo e capital são dois membros da mesma família. Desde sua origem, o Brasil tem a sombra empresarial em seu encaixe. Ao mesmo tempo nunca foi plenamente capitalista - o capital aqui depende do patrimonialismo do Estado.

rentabilidade a partir de uma organização social feita de afetos mobilizados pelas inseguranças inerentes de um período de transformação, resultando em segregação, muros, divisões - uma sociedade partida em caixas de demandas individualizadas e regidas pelo consumo<sup>22</sup>. Num país-empresa em que todos somos sócios anônimos de um capital virtualizado, o cidadão é, na verdade, consumidor no mercado capitalista mais avançado. O consumo promete uma organização democrática, ilusoriamente igualitária, que se faz da segregação dos indivíduos do espaço público e, por sua vez, “a segregação surge do fracasso em articular a diferença e a divisão”<sup>23</sup>

O filme de Marcelo Pedrosa encarna isso na forma, tentando articular suas duas linhas narrativas como metáforas da dupla ordem-progresso na constituição dessa empresa e construir um diagnóstico totalizante de uma sociedade segregada. Assim, busca costurar os fragmentos por acúmulo, contraposição, colagem como se constituíssem um grande mural fixando um quadro dessa dinâmica do Brasil atual. Uma empresa, por sua vez, também pronta a se desfazer a qualquer momento, pois a força das esquetes tensionam todo do filme, como se nãooubessem na narrativa totalizante de *Brasil S/A*. Um descompasso entre a completude e o fragmento no qual a parte nega a integração, mas ao mesmo tempo essa negação que a isola constitui a integralidade da obra. A dinâmica entre segregação e ascensão cria um curto circuito ao se negarem mutuamente. São, contudo, duas faces da mesma moeda.

Assim, não é casual que *Brasil S/A* termine logo em seguida com a derradeira das *ascensões*: a bandeira brasileira sem o círculo azul, que tremula sobre a cidade, se move no guindaste e posiciona-se na frente do sol, fazendo com que as áreas livres dos condomínios residenciais da cidade fiquem à sombra, exceto por um círculo de sol. Atraídas por isso, as pessoas caminham para o círculo de sol e, ao mirá-lo, evaporam e ascendem à bandeira, desfazendo-se na luz. Nesse momento, os dois motivos principais se encontram pela primeira vez - a ascensão do vapor-pessoas e a segregação da faixa de sol (além disso, as pessoas entram no sol em pequenos grupos, um de cada vez, e não ao mesmo tempo) - criando uma “metáfora literal” do movimento desta nação: a busca por um lugar ao sol - seu lugar ao sol - independentemente das outras pessoas, da coletividade ou das diferenças. Este lugar ao sol é o guarda-chuva do Brasil-empresa, do Brasil-sociedade anônima, do Brasil

---

<sup>22</sup> Ver DUNKER, C. I. L. “A lógica do condomínio”, in: *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 47-106.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 55.

ascendente e segregado. Uma dialética insustentável se põe: a nação como empresa de anônimos que se organiza em torno da ascensão econômica do mercado está pronta para se desfazer quanto mais essa dinâmica de ascensão-segregação move os sujeitos. Uma nação em condomínios, prédios, em cubos. Uma nação partida.

Quando *Copa de Elite* foi lançado em circuito comercial, o teor geral das resenhas sobre o filme girava em torno do gênero cinematográfico adotado por Vitor Brandt: a comédia paródica de outros filmes. Especialmente os sites de internet com resenhas mais voltadas a um contato superficial com a obra, pontuando os filmes com estrelas e cotações a fim de recomendar ao público o que ver, apostaram em diversos casos numa historização da paródia no cinema estadunidense a partir dos anos 1980 e como isso desemboca na atualidade no filme de Brandt e sua tentativa de aclimatar o gênero ao contexto brasileiro, tratando-o apenas como mais um “besteirol”<sup>24</sup>.

Apesar de não ser novidade como gênero - e nesse sentido as resenhas em geral tem razão: a comédia paródica de outros filmes é um filão consistente no cinema americano desde o final dos anos 1970 quando David Zucker faz do gênero um sucesso de público que atravessa, em seguida, duas décadas com certo vigor comercial -, mesmo se levarmos em conta a cinematografia brasileira, cuja história está repleta de casos de paródias de obras estrangeiras, especialmente hollywoodianas, como as chanchadas clássicas da Atlântida (*Nem Sansão Nem Dalila*, *Matar ou Correr*, *O Homem do Sputnik*), algumas comédias eróticas dos anos 1970 e 1980 (*Bacalhau*, *Banana Mecânica*) e até mesmo, em outro sentido, a apropriação das histórias em quadrinhos pela chamado *neon realismo* paulista ou dos maneirismos do cinema de horror contemporâneo; *Copa de Elite* traz uma faceta diferente, quase inusitada: a paródia de obras de sucesso do cinema brasileiro dos anos 2000. Seria possível levantar o argumento de que *Totalmente Inocentes* (Rodrigo Bittencourt, 2012) já havia feito algo similar ao parodiar o filão de filmes de

---

<sup>24</sup> Por exemplo, as resenhas publicadas nos sites Veja São Paulo, por Miguel Barbieri Jr., (<https://vejasp.abril.com.br/atracao/copa-de-elite/>); Papo de Cinema, por Yuri Correa (<https://www.papodecinema.com.br/filmes/copa-de-elite/>); Omelete, por Thiago Romariz (<https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/copa-de-elite-critica>); e a exceção: texto de Francisco Russo no site Omelete (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-225617/criticas-adorocinema/>), que apesar de apreciar o filme, o faz afirmando que “ao contrário de boa parte das paródias produzidas mundo afora, aqui o filme não se contenta em apenas satirizar filmes alheios”. Acessos em 25 jan. 2019.

sucesso no Brasil na primeira década desse século conhecido como *favela movie*. Contudo, o filme de Rodrigo Bittencourt tem um lado jocoso mais forte, fazendo troço do que supostamente seria uma forma de faturar com a pobreza, reforçando a ideia de uma cultura provinciana, precarizada e que torna a pobreza um valor (no caso, de mercado). Nesse sentido, *Totalmente Inocentes* é mais uma reação à cultura do que um modo de pensá-la via criação artística.

*Copa de Elite* faz outra coisa: o filme de Vitor Brandt pensa o cinema brasileiro de resultado como um organismo de frescor, articulando as obras como uma cultura autossuficiente diversificada e cosmopolita, contribuição nacional a uma ordem internacional pulsante do mercado capitalista. Em resumo, *Copa de Elite* atesta a participação do Brasil numa ordem mundial de consumo de bens simbólicos que mudam o estado do país dentro do concerto das nações. Não como uma cultura de massas de segunda mão, versão grotesca de uma cultura capitalista de ponta aclimatada a um país atrasado, e sim como um fato nacional, vinculado ao compasso tomado pela sociedade brasileira na Nova República e as contradições desse caminho. Enfim, *Copa de Elite* atesta um mercado cultural tipicamente nacional que se pretende em pé de igualdade com a cultura de massas do Ocidente contemporâneo.

Isso não é, por sua vez, uma intuição vinda de lugar nenhum. Ao longo dos anos 2000, o cinema brasileiro comercial foi gradualmente sendo povoado por imagens e narrativas advindas de um caldo cultural do mercado de consumo brasileiro. Para além da comédia de costumes, urbanos ou rurais, gênero de vigor nas telas brasileiras em suas diferentes matizes desde os anos 1950, o *favela movie* teve seu momento de destaque com o sucesso estrondoso de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, especialmente no mercado internacional, talvez se encerrando com as contradições da narrativa, por um lado, e o limite de alcance do público, por outro, dos dois *Tropa de Elite*, de José Padilha; a onda do *filme espírita*, aproveitando uma parcela do público de classe média-alta kardecista que, de repente, encontrou nas telas filmes que retratavam figuras como Bezerra de Menezes e Chico Xavier, além de adaptações de livros importantes da doutrina espírita como *Nosso Lar* e *O Filme dos Espíritos*; e dois filões cujo volume de produção cresceu de maneira inédita recentemente: as cinebiografias e os documentários musicais. O documentário musical mostrou-se uma possibilidade de atração do público adulto para sustentar um tipo de filme que historicamente atrai pouco público às salas de cinema. *Uma Noite em 67* demonstrou que a associação entre documentário e música poderia render

frutos, especialmente num circuito de cinema de arte das grandes cidades. Assim, cantores e cantoras da MPB, bandas de rock, figuras da música independente e movimentos musicais do passado<sup>25</sup> foram assunto de documentários com diferentes propostas de linguagem - conceituais, centrados em personagens, mais convencionais de entrevistas ou ainda que tentavam incorporar uma linguagem pop mais jovem. O outro braço dessa busca pop - as cinebiografias - apostaram em figuras da cultura popular como centro das narrativas, especialmente na música, confirmando a potência da indústria musical em solo brasileiro. Assim, figuras como Cazuza, Elis Regina, Tim Maia, Renato Russo, Zezé di Camargo & Luciano, Luiz Gonzaga e Gonzaguinha tiveram um filme para chamar de seu. O que procuro com essa breve descrição de alguns dos surtos de gênero cinematográficos ao longo dos anos 2000 no Brasil não é dar conta do fenômeno, mas atestar para a mudança de um imaginário do cinema de resultados que se em determinado momento da história se concentrou em biografias de grandes figuras nacionais - Tiradentes, D. Pedro I, Zumbi dos Palmares, Carlota Joaquina, Antônio Conselheiro - passou a retratar figuras do imaginário mais industrial dos grandes centros de consumo, constituindo, no todo, um imaginário *pop* da cultura brasileira fundado na indústria cultural e seu braço musical-televisivo. Um imaginário *pop*, por sua vez, autossuficiente, urbano, cosmopolita, afirmativo de um poderio econômico de consumo que tenta apagar arestas e suplantar contradições.

*Copa de Elite* se coloca nesse contexto, mergulhando de cabeça nesse caldo cultural *pop* brasileiro. Sua paródia não é simplesmente um “besteirol” - ainda que também o seja - mas uma espécie de inventário das borbulhações desse caldo, catalisando em si as vibrações e energias dessa cultura de massa brasileira atual e, dita, cosmopolita, integrada e atualizada ao compasso do mundo. O filme, portanto, parodia um modo de retratar o Brasil - da comédia de costumes ao filme espírita, do *favela movie* ao subproduto humorístico da TV. A potência de *Copa de Elite* é exatamente mostrar como o Brasil se mostra.

*Copa de Elite*, ao contrário de *Brasil S/A*, se organiza em torno de uma narrativa principal convencional, ancorada na trajetória de um protagonista envolvido num conflito claro, que desemboca num clímax dramático, e se desenvolve a partir da

---

<sup>25</sup> A Tropicália, por exemplo, rendeu uma série de documentários quando das comemorações dos 50 anos do movimento

identificação do espectador com os sentimentos, sensações e objetivos do personagem. No caso, acompanhamos o capitão Jorge Capitão, membro do BOPE - Batalhão de Operações Especiais da polícia do Rio de Janeiro, competente profissional que, ao ser designado em uma missão na favela para garantir a segurança do Papa quando de sua vinda para assistir a Copa do Mundo de futebol, acaba salvando o craque da seleção argentina (inspirado em Lionel Messi), o que tornará a missão do Brasil de vencer a competição mais complicada. Por isso, Capitão se torna um pária, sendo alvo de injúrias nas redes sociais, e perde seu emprego. Contudo, ele descobre um plano de assassinar o Papa durante a final da Copa e decide resolver o problema sem o apoio de seus ex-companheiros da polícia.

O conflito principal de *Copa de Elite* se inspira claramente na trama do primeiro *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha. Apesar de não ter um resultado de bilheteria tão vultuoso quanto sua continuação de 2012 - a maior bilheteria da história do cinema brasileiro -, o primeiro *Tropa se tornou* um fenômeno popular de proporções surpreendentes na cultura brasileira. O capitão Nascimento, interpretado por Wagner Moura, tornou-se um símbolo pop, com diálogos retirados do filme sendo repetidos nas ruas em conversas casuais, bordões reproduzidos em programas de TV, em brincadeiras de jovens, tornando-se gíria para certas situações; a imagem de Nascimento estampada em camisetas comercializada em comércio popular e feiras livres; além da pirataria que o produto *Tropa de Elite* foi vítima, já que o filme vazou no mercado de barraquinhas DVD semanas antes do lançamento em salas comerciais<sup>26</sup>, mas que gerou toda uma circulação paralela de artigos ligados à marca *Tropa de Elite*, incluindo aí filmes documentários vendidos como se fossem parte de uma grande franquia como nos modelos comerciais praticados pela indústria hollywoodiana. Mesmo com as polêmicas envolvendo o conteúdo político e social de *Tropa de Elite*, o filme teve uma penetração social imponente em comparação com o corriqueiro do cinema brasileiro, atingindo camadas da população em geral alienadas do consumo de salas comerciais e gerando produtos televisivos que respondiam ao filme, um diálogo raramente visto entre os dois meios de comunicação.

O diálogo de *Copa de Elite* com o filme de José Padilha é de outra ordem: a partir da paródia da trama de *Tropa de Elite*, a obra de Vitor Brandt coleciona anotações paródicas sobre outros filmes brasileiros voltados para o resultado

---

<sup>26</sup> O que certamente impactou seu resultado de bilheteria, abaixo do esperado, levando em conta o tamanho do fenômeno *pop*.

comercial, compondo uma visão de como essas obras, partes constituintes de uma cultura de massa brasileira contemporânea e cujo gênero investe principalmente na crônica de costumes, deixam vislumbrar uma autoimagem do Brasil atual. Seu título já é provocador nesse sentido: enquanto *Tropa de Elite* rotula de maneira positiva um batalhão da polícia militar, de modo a dar-lhes um status diferenciado do corriqueiro, a expressão “Copa de Elite” faz uma crítica ao modelo de acesso aos bens simbólicos que se tornaram uma pedra de toque da sociedade brasileira atual. Aponta o dedo, primeiro, para o consumo que, sob a imagem superficial de um capitalismo democrático pela via do mercado, aumenta as tensões de classe ao transformar o principal evento da principal “paixão nacional” - o futebol, um dos símbolos da brasilidade e das potencialidades de seu povo - num artigo de luxo para os privilegiados. Em outra chave, coloca seu próprio esforço formal em crise: como a Copa do Mundo, *Copa de Elite* reunirá paródias dos principais medalhões do cinema brasileiro comercial, que, por sua vez, são consumidos por uma faixa restrita da população. O próprio filme se percebe como um produto desse mercado cultural de alto padrão que tenta, como forma de se justificar, pensar-se como “popular”. É, portanto, uma imagem enviesada e contraditória que *Copa de Elite*, através do humor, vai tentar escancarar.

*Copa de Elite* será feito, então, de uma costura de pequenas paródias de filmes como *De Pernas pro Ar*, *Se Eu Fosse Você*, *Dois Filhos de Francisco*, *Minha Mãe é uma Peça*, entre outros, na história central do Capitão Jorge Capitão. Cada nova sequência deposita sobre o filme uma nova peça paródica, fazendo de sua narrativa central uma espécie de cama sobre o qual repousa uma colcha de retalhos de nossas desgraças audiovisuais: em geral, filmes e temas que a crítica, a academia e a intelectualidade não se debruça sobre. Ao contrário de *Brasil S/A*, há um esforço dramaturgico em realizar uma totalidade consistente. O primeiro dado advindo daí é a opção pelo explícito e o superficial como integralidade dos elementos. Boa parte do humor de *Copa de Elite* é resultado de piadas que explicitam o conteúdo que já está lá evidente, como a fala do Capitão Jorge Capitão, citando um diálogo de *Tropa de Elite*, que afirma “Enquanto eu estiver na ativa, a única violência praticada no Rio de Janeiro vai ser a violência policial”. Elemento impactante do filme de José Padilha, *Copa de Elite* trabalha com esse tipo de gag, como pensamentos que circulam um imaginário coletivo mas ninguém teve a inconveniência de dizer. Então, o filme é habitado por esse tipo de *superficialidade explícita*: o “caralho voador” é um vibrador

gigante que atravessa o quadro; o ator Bruno de Lucca faz uma performance de si mesmo; ao desbaratar uma banca de produtos piratas (que vende um DVD do falsificado do filme *Copa de Elite*), Capitão afirma que o cinema brasileiro só tem “palavrão e putaria” logo antes de cair um tapume que revela um casal nu transando; Capitão tenta convencer os sequestradores do craque Lionel a não fazerem bobagem dizendo “você não quer fazer isso” para ouvir o bandido mais jovem afirmar que realmente não queria e seu sonho era ser ginasta, e, em seguida, sair fazendo um salto mortal pela janela. O humor de *Copa de Elite* nos coloca num mundo de evidentes coisas veladas, do dito pelo não dito, de uma certa aparência de normalidade que funciona por convenção. A explicitação do conteúdo que está lá mais ninguém ousa dizer desconcerta um compasso otimista: tudo parece prestes a perder o rumo. Este fio da navalha é a própria forma de *Copa de Elite* entre fazer uma comédia de dramaturgia convencional e a fragilidade posta pela paródia. Enquanto em *Brasil S/A* a fragmentação estrutural é uma forma de incorporar a sociedade fatiada em anônimos, em *Copa de Elite*, ela tensiona uma organização na qual a totalidade é apenas convencional.

Em *Copa de Elite* prevalece o fragmento, o pontual, o dado de momento que ao aparecer causa impacto, mas logo se acomoda nesse todo. Chama a atenção a quantidade de elementos de cultura pop brasileira para além dos filmes parodiados e orbitando numa esfera de influência que vai além do *star system* televisivo das novelas ou dos programas humorísticos da Rede Globo, tanto nos atores do elenco principal, comediantes que obtiveram fama na internet, no *stand-up* ou em outros canais, como Marcos Veras, Júlia Rabello e Rafinha Bastos, quanto nas presenças em tela de sujeitos como Anitta, Bruno de Lucca, Alexandre Frota, o grupo musical Molejo, Thammy Miranda, Gil Brother o Away de Petrópolis. Há a escalada até a mão do Cristo Redentor - obsessão do comediante Renato Aragão que teve transmissão ao vivo na TV nos anos 1990 -; uma imitação da narração de Galvão Bueno e comentários de Carlos Casagrande; um departamento científico da polícia tirado de um filme de James Bond; há o Oscar, obsessão da classe cultural brasileira em certos círculos, que, num golpe interessante do filme, foi finalmente conquistado, mas por um indivíduo, o vilanesco ator René Rodrigues (Rafinha Bastos); tem, claro, a Copa de Mundo e o Papa, símbolos maiores de dois traços “populares” do brasileiro e que “não se discutem”: o futebol e a religião. E, claro, a presença fantasmática dos filmes parodiados além da trama do protagonista Jorge Capitão: *De Pernas para o Ar*,

*Bruna Surfistinha, Chico Xavier, Dois Filhos de Francisco, Se Eu Fosse Você, Minha Mãe é uma Peça - O Filme, Cidade de Deus.* Todos os elementos de cultura pop são misturados ao longo do filme dentro desta lógica de um impacto fagulhar, que dura instantes e se aclimata. Não há uma colagem de ruínas como nas propostas tropicalistas, mas uma apropriação dos elementos mais superficiais numa grande festa de símbolos consumíveis dentro de uma cultura nacional que se pretende cosmopolita.

O lado mercantil dessa cultura assombra a trama do filme. Enquanto Jorge Capitão age por valores heróicos, como a lealdade, o senso de justiça (ainda que discutível) e segurança, a retidão moral e o “bem maior” da comunidade, o mundo a seu redor funciona pela lógica do mercado e seu impulso por acumulação, seja de dinheiro em si, seja de capital simbólico. René Rodrigues quer mais fama e poder para humilhar as pessoas e se sentir mais importante; o chefe da polícia quer continuar perpetuar seu esquema de corrupção que o faz faturar um “extra” para complementar o salário insuficiente da polícia; o médium, paródia de Chico Xavier, cobra um alto cachê para se comunicar com o “outro lado”; o pai de Jorge investe tempo para que seu filho pequeno seja famoso e rico pela via da música tradicional sertaneja; Bia Alpinistinha (Júlia Rabello) faz do sexo um grande negócio, desde os tempos que mercantilizava seu corpo na prostituição até hoje quando se tornara uma empresária de sucesso de produtos eróticos e passa investir no melhor vibrador já existente. No Brasil de *Copa de Elite*, tudo está à venda, é potencial negócio, fonte de renda, poder e faturamento, simbólico ou real.

O negócio e o empreendedorismo são motivos recorrentes no cinema comercial brasileiro dos anos 2000, especialmente ao retratar uma nova classe média ascendente cuja ideia de mérito pessoal faz parte do imaginário. A ênfase na crônica de costumes das comédias de sucesso tem a família e o lar como centro das narrativas, mas os núcleos de relacionamentos são moldados pela lógica da produção, da ascensão social, de um certo padrão de vida abastado em que a aquisição de bens duráveis e simbólicos - casa própria num bom bairro residencial, escola particular, carros, clube, lazeres diversos - envoltos por um empreendedorismo de si mesmo. Não se trata tanto de “inventar” algo novo, mas esforçar-se no trabalho duro e empreender sua própria vida, aliar o gosto pessoal com o trabalho num equilíbrio que gera felicidade e riqueza. É este o mote de *Se Eu Fosse Você*, no qual a troca de corpos entre o casal Cláudio (Tony Ramos) e Helena (Glória Pires) gera a oportunidade de entender o cotidiano do outro – no caso, de gênero – e, ao final da

jornada, um equilíbrio que permite a ambos desempenhar melhor seus trabalhos. Ou ainda, em *De Pernas pro Ar*, onde a sexualidade de Alice (Ingrid Guimarães) vai virar um lucrativo negócio no ramo dos *sex shops*. Na continuação, Alice se transforma numa *workaholic* que precisa se reconectar com a família para gerir melhor os negócios. De fato, ambas as coisas se equivalem e a moral do filme aponta como família é empresa e vice-versa e, na contemporaneidade, somos todos gestores de nossas vidas particulares – com as redes sociais exercendo um papel preponderante nesse processo de empreendedorismo da vida privada.

Diversas outras comédias recentes vão girar em torno do dinheiro e empreendedorismo: os três filmes da série *Até que a Sorte nos Separe*, *Tô Ryka*, *Um Suburbano Sortudo*, *Um Tio Quase Perfeito*, *Não Se Preocupe Nada Vai Dar Certo*. Não apenas as comédias: as cinebiografias também terão seu lado empreendedor aflorado, como o sucesso estrondoso *Dois Filhos de Francisco*, ou retratando figuras inovadoras, com potencial de sucesso, mas que foram injustiçadas pelo destino ou pelas circunstâncias, como *Tim Maia*, *Cazuza - O Tempo Não Para* e até mesmo *Meu Nome Não é Johnny*, que retrata um jovem traficante com um faro para os negócios. Sem esquecer, num outro campo, o maior sucesso de uma produção brasileira original do canal HBO: *O Negócio*, seriado sobre um grupo de prostitutas de luxo que decide cuidar do próprio destino e aplicar estratégias do mundo empresarial para gerir suas carreiras.

*Copa de Elite* deixa o componente do empreendedorismo da vida escancarado no seu mecanismo da paródia. Num primeiro nível por explicitar o motivo do dinheiro e do negócio como organizador do cotidiano na superfície da cena, das personagens. Num segundo nível, essa superficialidade explícita da paródia arquiteta um universo ficcional completamente despersonalizado. A escolha do nome do protagonista dá uma pista forte dessa construção de *Copa de Elite*, já que Capitão, como é chamado pelas outras personagens ao longo do filme, é tanto seu nome quanto sua patente na corporação, sua identidade civil e militar, confusas, mas que tem o efeito de normatizar o processo do capital de reificação do trabalhador, misturando identidade e trabalho, borrando os limites entre a profissão e o ser. O conflito de identidade é um elemento central do primeiro *Tropa de Elite*, quando Capitão Nascimento se vê num conflito interno entre Roberto, o pai de família que deseja aposentar-se para cuidar do filho pequeno e passar mais tempo com a esposa, e Nascimento, o capitão do BOPE à procura de um substituto que transforma jovens policiais em máquinas de extermínio

como ele próprio quando veste a farda. Em *Copa de Elite*, este elemento sai da psicologia de personagens e, como a explicitação de conteúdos evidentes que a paródia do filme opera, deixa na cara um modo de organização desta cultura *pop* contemporânea: a desidentidade, a desterritorialização, a virtualização. O personagem de Marcos Veras apenas repete bordões emprestados do protagonista do filme de José Padilha, age de maneira linear, sem dubiedades, pensando o tempo todo no trabalho e sua eficiência. Não tem prazeres que “Capitão”, sem lenço, sem documento, catalisa em sua identidade desidentizada a cultura eufórica mercantil do Brasil contemporâneo ao longo dos anos 2000 cujo cume será o maior evento do esporte mais popular do mundo no país que mais exporta pé-de-obra e gera divisas para os lucros milionários de empresários e times-empresas.

Assim, a organização da vida pela lógica do negócio e do empreendimento pessoal resulta numa vida cultural desterritorializada, pretensamente acessível, cosmopolita e universal, mas no fundo apenas despersonalizada do radical social onde se encontra. Este traço é incorporado do filme: as coisas em *Copa de Elite* não têm vida própria, seja pela apropriação paródica que torna as cenas construções de segunda mão, seja porque essas são apenas duplos difusos de coisas do real. Os diversos símbolos utilizados por Vitor Brandt são retirados de sua potência original: assim, Bruna Surfistinha e seu erotismo latente transmuta-se em Bia Alpinistinha, uma ex-prostituta tornada empresária cujo erotismo é uma sombra apagada no passado da personagem - seu nome inclusive remete mais à ascensão social e ao arrivismo que a um imaginário *cool* da personagem que a inspirou; a mãe de Capitão é apenas um brucutu que faz xixi de pé e tenta se passar por um mulher tradicional, mas é só um brucutu mesmo; Lionel é só um referencial do maior jogador de futebol do mundo, a seleção nacional torna-se um estandarte sem qualquer significado, pois o jogador o qual mais se fala é argentino e não brasileiro; a Copa do Mundo é algo fruído na TV sem a experiência da vibração ao vivo que se dará apenas no final por questões de trabalho; René Rodrigues é um duplo de um sujeito que forjou a morte para vingar-se; o espírito que guia Chico Xavier é um genérico; até mesmo o grupo Molejo tem sua participação anárquica no filme descontextualizada de qualquer elemento que justifique sua presença (e isso faz a anarquia dessa presença). O BOPE mesmo é, sintomaticamente, descaracterizado, perdendo a letra E de seu nome, exatamente o “especiais”; é agora um batalhão comum, como qualquer outro, ressoando o grupo tornado famoso pelo filme de José Padilha. No fundo, *Copa de*

*Elite* em si é um filme se desterritorializando a cada cena, como se afirmasse em suas filigranas a despersonalização que a ordem avançada do mercado realizou sobre a cultura brasileira.

Mas não seria esse o laço afirmativo de *Copa de Elite*: a pretensão universal, cosmopolita, acessível e popular dessa cultura de massa é o que a mantém provinciana, ideologicamente dependente e economicamente precária, subdesenvolvida, e no fundo elitista?

Uma sequência de *Copa de Elite* traz um dado curioso: após uma discussão no elevador do prédio onde mora a mãe de Capitão, o policial e Bia discutem entre si e ao dizerem as palavras “se eu fosse você” ao mesmo tempo, acabam trocando de corpos, começando a paródia do filme de sucesso de Daniel Filho. Sem perceber o ocorrido, os dois personagens saem à rua e acabam se separando, reencontrando-se em uma praça no centro do Rio de Janeiro, onde tentarão destrocá-los. Para isso, eles decidem repetir o processo do elevador e dizer ao mesmo tempo “se eu fosse você” novamente. Contudo, toda vez que eles fazem o combinado, um novo personagem aparece e atrapalha a troca, multiplicando o problema. Um corte temporal nos coloca no ponto em que Bia e Capitão finalmente conseguem recuperar seus corpos. Enquanto eles abandonam a praça, conseguido o objetivo, é possível ver ao fundo uma grande bagunça de troca de corpos entre personagens dos mais variados: policiais, flanelinhas, Gil Brother, passistas de carnaval, ambulantes, até mesmo um cachorro.

Esta sequência aparentemente banal me parece central para complementar o diagnóstico de país realizado por *Copa de Elite*. Como em *Brasil S/A*, uma multiplicidade de corpos, sujeitos e interesses encontram-se tensionados na sequência, sem conseguir um entendimento comum que viabilize um projeto coletivo de sociabilidade. A cena da praça é um momento de assembleia: figuras populares anônimas se encontram num espaço público e interagem. O mote da cena é o bordão “se eu fosse você”, frase que remete tanto a um conselho de fundo moral quanto a uma possibilidade de diálogo de alteridade entre dois sujeitos. Mas o que vemos em *Copa de Elite* é que a simples ação de entendimento do outro, seus interesses e particularidades - que tem no corpo um emblema forte - é gerador de quiproquós,

enganos e uma confusão que inviabiliza o diálogo e o espaço público como arena de convivências.

No fundo, o diagnóstico de *Copa de Elite* tensiona os sujeitos dentro dessa cultura desterritorializada pela ordem do mercado, pontuando como o empreendimento de si mesmo privatiza os interesses, os modos de ação e o sentido de nação. No filme de Vitor Brandt, o Brasil depositou todas as fichas nesse processo de universalização - da cultura, do acesso aos bens de consumo, da sua própria imagem - num ufanismo em torno do país que teria sua cereja do bolo com a vitória na Copa do Mundo de futebol, esporte sempre catártico no sentido da autoimagem na nação. A vitória na Copa, desfecho do filme, monta as diferentes personagens da história comemorando o título em sua totalidade, mesmo que segregadas em seus espaços domésticos. Nesta comemoração do Brasil universalizado, somos uma nação unida, ainda que fraturada em sujeitos segregados sem diálogo. Como sabemos hoje, na realidade, isso não ocorreu e as fraturas, descontinuidades e descaminhos da sociedade brasileira se tornaram mais agudas após 2013, concretizadas com o resultado da Copa do Mundo de 2014 - não apenas uma derrota, mas uma humilhação pública - e as eleições presidenciais meses depois.

O laço entre *Brasil S/A* e *Copa de Elite* está na internalização das tensões do corpo social numa dialética entre a continuidade totalizante de um filme de longa-metragem com sua necessidade de uma linha narrativa a sustente e a profusão de fragmentos que a colocam em risco. No filme de Pedroso, o fragmento sobressai, entrecortando, interrompendo e comentando a narrativa linear através da colagem; na obra de Brandt, a narrativa linear é apenas uma convenção superficial para dar conta do acúmulo de fragmentos. Tanto em um quanto no outro, a ideia de uma ascensão cultural e mudança de status do Brasil enquanto nação movimenta a organização social fragilizada pelas desigualdades históricas nunca resolvidas, por mais que todos os avanços sociais do Brasil democrático tenham corrigido uma rota que parecia sem volta. O progresso de um lado, a universalidade de outro; a lógica do mercado no capitalismo contemporâneo como motor social e afetivo em ambos: esta é única moral da história dessa nação partida.

## O espaço partido

Se os diagnósticos de Brasil enquanto nação, de cunho alegórico e temperamento político, foram escanteados por sua atitude totalizante em favor do diagnóstico pontual e fragmentário, em sintonia com o cinema voltado para histórias privatizadas, psicológicas e afetivas nos anos 1990 e 2000, uma tendência autoral para enfrentar as questões políticas e sociais do país foi a concentração espacial das narrativas. A aposta é clara: ao invés do investimento na fragmentação e colagem da alegoria, a catalisação das tensões em choque num ambiente controlado, especialmente se este for simbólico como o lar, a família ou a comunidade.

Além de propriedades estéticas, a estratégia traz ganhos de produção do ponto de vista econômico. Um espaço delimitado reduz a necessidade de locações, reduzindo toda a cadeia de necessidades da produção, de direção de arte, equipamentos técnicos específicos, além de resultar num trabalho com um número reduzido de personagens - e, portanto, de elenco. Essa concentração está ligada também à guinada dramática do cinema brasileiro da Retomada, a que todos esses fatores se ligam e reforçam. A ênfase no drama cinematográfico (à reboque da fixação ideológica na formação de roteiristas<sup>27</sup>) é gêmea siamesa da redução das narrativas ao âmbito privado, às curvas psicológicas das personagens, modulações de seus conflitos e todo o linguajar e técnica praticada no cinema convencional que vincula todos os elementos do filme ao estado anímico de seu protagonista.

É possível encontrar o ancestral direto dessa tendência num caso que chama a atenção por sua singularidade na época. Em *Tudo Bem* (1978), Arnaldo Jabor opera essa condensação espacial para fazer um diagnóstico de país. Ambientado num

---

<sup>27</sup> Nesse sentido, ver as conversas realizadas por Jean-Claude Bernardet com as produtoras Sara Silveira, Rita Buzzar e Nora Goulart, publicadas na “Parte III – Mentalidade e Estratégias de Produção – Conversas” em BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 273-302.

apartamento de classe média-alta carioca em reforma, o filme traz o Brasil para dentro do lar de família, seja através da galeria de personagens-tipos ocupando a residência – pedreiros, empregados, agregados etc; ou a invasão de imagens-espectros, como os programas de televisão e os fantasmas dos companheiros de juventude de Juarez (Paulo Gracindo), figurações-clichês do imaginário nacional – as belezas naturais brasileiras e o espírito integralista de um dos amigos do pai de família nos levam diretamente a discutir o pachequismo verde-amarelo, retornado com força no kitsch lava-jatista.

Mas em *Tudo Bem* o drama se faz a partir do alegórico. A narrativa é costurada pela polissemia das figuras que adentram o espaço, cada uma delas criando uma situação e perturbando o desenrolar esperado da obra. É como se o Brasil entrasse um pouquinho a cada cena a partir das personagens, formando um painel de tipos e situações metafóricas da vida cultural e social do país. O quadro de situações do filme elabora um diagnóstico político refinado das relações que, por acúmulo de tipos e casos, visam uma totalidade: o apartamento é o espaço geográfico chamado Brasil, alegorizado; sua ocupação e as relações, ações, manias e articulações são metaforizam a nação<sup>28</sup>. Nesse sentido, *Tudo Bem* não é um filme de personagem, sua psicologia e trajetória. Não analisa a partir de uma personagem, nem se detém especialmente nela. Sua forma é o painel e, se chega à totalidade desejada do diagnóstico, é pela saturação e não pela condensação como a forma do drama burguês adaptada para a ficção cinematográfica convencional. Nos filmes recentes, o gesto fundamental é a condensação de material mais político atrelado à trajetória de personagens psicologicamente estáveis numa trama mais ou menos naturalista, de conflitos mais ou menos individuais, mesmo que isso custe a possibilidade de diagnósticos mais gerais. São filmes voltados para a representação – tanto no sentido mimético-estético quanto político.

Isso não significa que o cinema brasileiro a partir da Retomada seja um movimento organizado ou um refugio em direção a práticas convencionais por capitulação de artistas e cineastas menos inteligentes, talentosos e corajosos. O fim dos anos 1980 marcou uma mudança social e política global com o fim da Guerra Fria e a queda do bloco socialista, minando uma série de lutas contra a democracia liberal efervescentes no mundo desde os eventos de maio de 1968, energia de transformação

---

<sup>28</sup> Para uma análise detida, ver XAVIER, 2003, p. 331-339.

já combatida desde o fim dos anos 1970. A década de 1980 viu a emergência de políticas de desamparo social, privatização do aparato estatal e financeirização desenfreada do capitalismo. Isso catalisou uma cultura nostálgica entre o cinismo e o conformismo diante do apocalipse em curso e da impossibilidade de qualquer mudança.<sup>29</sup> Enfim, a “nostalgia do presente” (JAMESON, 1997, p. 287), caldo cultural, social e político da condição pós-moderna no capitalismo tardio.

O cinema brasileiro dos anos 1990 acabara de viver o trauma de uma interrupção da produção após as três décadas mais luminosas do ponto de vista estético, período em que se formulou uma imagem de cinema brasileiro impossível de ignorar, mas incapaz de romper a ausência de “força própria para escapar ao subdesenvolvimento” promovendo a “reanimação sem milagre da vida brasileira” (SALES GOMES, 2016, p. 205). Diante dessa condição impossível de ignorar mas necessária de se superar, o cinema dos anos 1990 buscou formas de se justificar diante a nação, principalmente pela relevância cultural em eventos nacionais e internacionais ou pela relevância no mercado pela sedução do público pagante de ingressos. Uma produção desencantada, nostálgica, integrada ao longo de duas décadas com uma cultura cinematográfica transnacional de grandes festivais e premiações, aderência a formas desterritorializadas ensinadas em cursos e oficinas baseadas em manuais de roteiro de profissionais estadunidenses ou formatadas, no campo do cinema autoral, por laboratórios e mercados de projetos. Há também uma aproximação com a televisão, especialmente no terreno do humor e a utilização do star system das telenovelas, cujo resultado foram polêmicas muitas vezes rasas que não enfrentavam os verdadeiros problemas da participação da produção independente nos canais abertos, a regulação econômica das mídias e um modelo de financiamento do cinema mais orgânico com a estrutura do capital no audiovisual brasileiro.

Assim, as características dramáticas mais convencionais do cinema da Retomada são circunstanciais, resposta a um tempo sombrio de incertezas, visível na melancolia fúnebre de *Terra Estrangeira*, na urgência destrutiva de *Um Céu de Estrelas* ou mesmo no deboche do mal congênito do Brasil em *Carlota Joaquina*, entre outras obras do primeiro momento após a crise. O que aproxima esses três filmes, por exemplo, é a aderência a narrativas individualizantes, em que o social se coloca a mercê do privado, o político é subalterno do psicológico, que persistirá no

---

<sup>29</sup> Hal Foster analisa a questão com profundidade no capítulo 4, “A arte da razão cínica”, de seu livro sobre a arte de vanguarda contemporânea. Ver FOSTER, 2017, p. 99-122.

grosso da produção até a emergência de uma nova geração autoral – primeiro mais formalista, depois mais intervencionista – na última década.

Mas como questões da realidade iminente do país emergem numa forma dramática convencional que visa em última instância sensações e emoções supostamente “universais”, desterritorializadas e despolitizadas?

*Que Horas Ela Volta?* é um caso paradigmático dessa tendência e, talvez, seu caso mais bem sucedido enquanto objeto cultural. Além de trazer características marcadas desse dispositivo laboratorial de concentração das contradições, o longa-metragem de Anna Muylaert foi capaz de discutir questões da realidade brasileira e provocar um debate público sobre os temas da narrativa, trafegando pelo circuito de festivais e obtendo um expressivo resultado de bilheteria para um filme que busca causar esse tipo de discussão da realidade nacional. A escolha da obra está nessa “exceção” que representa no cenário cultural brasileiro.

*Que Horas Ela Volta?* é um filme topográfico. A câmera se fixa no espaço para criar motivos e refrões visuais a partir dos enquadramentos dos elementos de cenário, sobre-enquadramentos das ações, modos de comportamento e movimentação das personagens. Desses motivos emana uma geografia de tipologias e interações entre os diferentes extratos da pirâmide social brasileira e mudanças no contexto político contemporâneo. Essa visada acontece concentrada no espaço doméstico de uma família de classe alta paulistana. Não qualquer uma, mas família de artistas; portanto, gente refinada e, pelo menos como autoimagem, consciente e atenta às disparidades sociais e seus mecanismos de sustentação.

Depois do prólogo e da cartela com o título do filme, é desenhado um esquema de espaços e sua ocupação pelas personagens. Percorremos a casa acompanhando o cotidiano de trabalho de Val (Regina Casé), empregada doméstica que mora no trabalho que exerce há muitos anos. De babá do filho de seus patrões a responsável pelos serviços gerais da casa, a cartela de título pontua uma elipse de muitos anos, da infância de Fabinho (ator) até os dias atuais quando ele, já adolescente, está prestes a fazer o vestibular. No cotidiano de Val está o trânsito pelos diversos espaços da casa, o quarto de Fabinho, o corredor da parte íntima da casa, a casa de estar e jantar, o jardim com piscina e, principalmente, a cozinha. Esse espaço se configura como uma espécie de território de Val, principalmente porque se a

empregada transita pelos cômodos da casa, é na cozinha seu porto seguro, seu ponto de parada. Enquanto trafega pelos cômodos reservados aos patrões na casa, Val está sempre em ação, realizando seu trabalho. Na cozinha, ela também faz seu trabalho, mas ali também se permite um certo relaxamento, paradas, momentos de um certo ócio. Quando outros empregados da casa – o motorista e o jardineiro – almoçam na cozinha, conversando descontraídos e gastando tempo lá, Val não hesita em apressá-los para que eles liberem a “minha cozinha” como ela diz. Assim, conhecemos a casa pelo breve intervalos de ocupação de Val ao longo do dia, sendo a cozinha o lugar que realmente ocupa, marcado nessa introdução espacial da situação do filme por seu plano-refrão mais recorrente: a câmera aportada na cozinha mostra pelo vão da porta a sala de jantar e a área “social” da casa. Na primeira aparição do enquadramento, Val está retirando o prato do almoço de Carlos, o pai de família, artista rico frustrado que acorda tarde e não sai de casa. Margeado pela geladeira do lado direito e uma parede branca mais em segundo plano do lado esquerdo, o plano usa a profundidade para marcar o trânsito de Val entre seu espaço – a cozinha – e a sala de jantar, onde entra apenas para servir o patrão – logo, num movimento utilitário e momentâneo. Ao contrário da mulher, que vai até lá e volta, num movimento pendular de profundidade no plano, Carlos permanece sentado sem fazer menção de entrar na cozinha. Se Val perambula por todos os espaços da casa, seus patrões atravessam poucas vezes a porta em direção à cozinha. Esse refrão visual demarca, assim, os dois territórios da casa, reverberando o modelo espacial-sociológico da “casa-grande e senzala” da obra de Gilberto Freyre como uma certa consciência das ciências humanas brasileiras na construção dramática do filme.

Esse modelo *freyriano* tem bastante repercussão na cultura cinematográfica contemporânea, se tornando uma espécie de *logos* da realidade social brasileira pelos cineastas. As “casas-grandes” são retomadas no imaginário como “centros de coesão patriarcal (...) pontos de apoio para a organização nacional” (FREYRE, 2016 [1933], p. 36). A relação de patrões com empregadas e outros trabalhadores de serviços domésticos ganha o imaginário dos filmes, principalmente as obras urbanas com olhar para a vida contemporânea da classe média (nova ou velha), como uma espécie de síntese das relações entre as classes. A aposta é a mesma de Freyre em sua definição do modelo: “a casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político” (FREYRE, 2016 [1933], p. 36). Transposto para o contexto atual do país, o modelo topográfico revelaria permanências da estrutura

escravocrata na vida contemporânea, resultando num mal-estar contemporâneo em *Trabalhar Cansa, Doméstica, O Som ao Redor, Os Inquilinos, Obra, Aquarius, O Animal Cordial* ancorado nas relações de classe a partir da ocupação do espaço. Mesmo não encontrando os fatores de animação desse sistema como motores das interações nas grandes cidade brasileiras hoje<sup>30</sup>, descritas especificamente pelo próprio como um modo de produção latifundiário, trabalho escravo, religião católica de cunho familiar, da política do compadrismo e hábitos sexuais de patriarcalismo polígamo<sup>31</sup> (FREYRE, 2016 [1933], p. 36), a casa-grande e senzala serve muito bem como símbolo para o imaginário das lutas políticas por novos agentes advindos das periferias, pretos e pretas pobres, filhos de empregadas domésticas e porteiros, que começaram a frequentar a universidade pública, espaços de consumo e circulação como shopping e aeroportos, e consumir bens culturais como filmes nas salas de cinema comercial. O *topos* funciona como uma síntese das contradições que anima os conflitos originados das políticas de inclusão adotadas pelos governos de Lula e Dilma Roussef entre 2003 e 2016, tornando-se até slogan – replicado com variantes diversas ao gosto do protesto ou vendido como camiseta de manifestação – a partir do discurso da estudante Suzane da Silva no Palácio do Planalto em abril de 2016 contra o golpe de impedimento da presidente Dilma que se concretizaria logo depois, ao mostrar um cartaz escrito “A casa grande surta quando a senzala vira médica #NãoVaiTerGolpe”<sup>32</sup>.

Enfim, estes primeiros quinze minutos de filme compõem um quadro de estabilidade, descrevendo com habilidade como é o funcionamento da casa no dia-a-dia. Cria-se um tom naturalista, muito próximo da comédia de costumes vinculado à vida da empregada que mora na casa dos patrões, é responsável pelo controle dos horários da casa e por manter a máquina girando ao longo da semana, saindo apenas no fim de semana para ir ao forró, único momento em que tem espaço e tempo desvinculados dos patrões. E no refrão visual da porta da cozinha fica demarcado: a câmera adota o ponto de vista de Val como referência; não há no restante do filme nenhum plano que corresponderia ao contra-plano desse refrão, o ponto de vista da sala olhando a cozinha.

---

<sup>30</sup> O próprio Freyre cria um outro modelo para a formação da vida urbana brasileira a partir da chegada da família real portuguesa ao Rio em 1808 em *Sobrados e Mucambos*.

<sup>31</sup> Nomenclatura dada por Freyre à vida sexual do senhor da casa-grande. Hoje não temos dúvida se tratar de estupro e abuso de poder das mulheres negras escravizadas, fator principal da miscigenação forçada tratada como mito pelo próprio autor em sua obra na ideia de “democracia racial”.

<sup>32</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8wNlfRwqM5s>. Acesso: 03 de maio de 2021.

Mas o grande tema de *Que Horas Ela Volta?* não é a estabilidade, mas seu contrário. O primeiro ato nos prepara para a chegada de Jéssica (Camila Márdila), filha de Val criada pela tia, já que a mãe estava trabalhando em São Paulo, fica uma temporada morando com a mãe para prestar o vestibular da Universidade de São Paulo, mesma prova que será feita por Fabinho. A chegada de Jéssica traz um elemento novo, de desestabilização, da ordem vigente na casa, movendo os limites tácitos e trazendo a primeiro plano os papéis estabelecidos nas relações, mas atenuados pela esfera cordial da vida doméstica.

Isso se dá em duas dimensões. A primeira, que eu chamaria de *horizontal*, vinculada à ocupação dos espaços, em oposição à descrição ordenada do primeiro ato do filme. Nela, a presença de Jéssica bagunça a hierarquia espacial. Ao contrário da mãe, a jovem não se atem a regras não ditas e coloca seu desejo sobre a obediência da ordem daquele lar. Jéssica, em sua chegada, pede para ficar no quarto de hóspedes, próximo aos quartos do casal de donos da casa e de Fabinho, mais propício para seus estudos. Em seguida, almoça junto de Carlos na sala de jantar, sendo inclusive servida pela mãe. Mais ainda, toma o sorvete dos patrões, de marca mais refinada e, portanto, mais caro. Essas ações não são recebidas de modo pacífico por Val, que a todo instante lembra a filha que aquele não é seu lugar ou o quanto suas ações são inapropriadas, mostrando que cada um tem seu lugar. “Não pode isso, não pode aquilo. Tá escrito em livro?”, diz Jéssica para Val. A mãe responde que ninguém precisa explicar, a pessoa já nasce sabendo. Utilizando a mesma economia de planos de sua descrição inicial dos espaços, a presença do corpo de Jéssica nos enquadramentos-refrãos coloca um ruído nessas regras não-ditas, trazendo para primeiro plano sua arbitrariedade determinada pelo poder dos patrões sobre os empregados em relações que ultrapassam contratos de trabalho.

Há, também, um eixo *vertical* ancorado no simbólico, em que Jéssica traz à tona os papéis assumidos por cada personagem. Numa das cenas em que Fabinho vai ao quarto de Val pedir conforto para sua antiga babá, ela pergunta ao garoto o que ele achou de Jéssica. “Ela é estranha”, diz Fabinho, “muito segura de si”. A cena é curiosa, pois coloca a dimensão afetiva do espaço na armação do conflito. Enquanto Jéssica evita o quarto dos fundos da casa, onde sua mãe mora, sinal simbólico do estatuto de empregada de Val, e força sua estadia no quarto de hóspedes, Fabinho larga o conforto de seu quarto para ficar com sua “segunda mãe” (a que se refere o título internacional do filme, *Second Mother*). Em *Que Horas Ela Volta?* o espaço

não é apenas funcional ou social, mas, mais que tudo, simbólico e político – e por isso o modelo “casa-grande e senzala” parece confortável em sua construção dramática. Evidentemente, tanto Fabinho quanto Jéssica são “invasores” do espaço alheio, mas se Jéssica recebe o julgamento de “estranha” ou “oferecida”, por estar rompendo com o lugar que lhe é “devido” nessa roda que gira tranquilamente desde que o mundo é mundo, a dimensão afetiva supostamente atenua a invasão de Fabinho do espaço íntimo de Val, dividindo a pequena cama de solteiro da mulher, como se fosse “seu direito” fazê-lo.

Assim, os homens da casa – Fabinho e Carlos – se mostram inseguros, impotentes, infantilizados afetivamente diante da segurança da garota. Carlos comporta-se como um adolescente encantado pela presença feminina. A cena em que ele se ajoelha e pede Jéssica em casamento na cozinha é um dos momentos mais constrangedores do cinema brasileiro recente, por toda a desmesura da personagem, o absurdo da situação e o descompasso entre o senhor na crise de meia-idade e a jovem madura diante do homem mais velho. Apesar de ter a mesma idade de Jéssica, Fabinho comporta-se como uma criança em comparação a ela, sem a percepção mais fina dos significados das relações da casa.

Bárbara é a única que consegue medir com exatidão o significado da presença de Jéssica, desde a chegada da moça quando, ao ser informada por Carlos que ela ficará no quarto de empregada, um plano próximo da reação da mulher pontua um olhar carregado, já ciente da instabilidade trazida pela jovem. Bárbara, um símbolo de sofisticação pela profissão de designer, as roupas chiques, a maquiagem caprichada, ganha contornos mais pesados, beirando a vilã farsesca nos tons pretos da maquiagem de olhos e em roupas extravagantes. Quando ela sofre um acidente de carro, a composição visual da personagem não causa empatia, mas ganha contornos grotescos com o olho roxo, o cabelo desarrumado, o braço quebrado. Ameaçada, ela entra numa espiral de competição, arma simbólica da dominação patriarcal, com Jéssica, da qual a garota só pode sair perdedora na dimensão horizontal do espaço, mas vencedora na vertical, a simbólica, quando passa no vestibular enquanto Fabinho não avança da primeira fase e depois na tomada de consciência de Val do seu lugar no tabuleiro da casa – a mulher pede demissão e vai viver com a filha em casa de bairro mais periférico da cidade.

A questão do vestibular é a materialização dramática do tema principal de *Que Horas Ela Volta?*: a mobilidade social. Ele primeiro aparece como comentário de realidade numa conversa de família que ouvimos pelo ponto de vista de Val nos primeiros minutos do filme, quando as coisas estão ainda todas em seu lugar. Sua importância para a trama é reforçada na chegada de Jéssica, já que a garota vem a São Paulo não para visitar a mãe ou buscar uma oportunidade de trabalho; seu deslocamento é motivado pela prova da Fuvest para o curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU – mais um dado simbólico da importância da construção espacial para o filme.

Para além disso, há a percepção da sociedade de que o ensino superior é a ponte para a mobilidade social e uma vida melhor. A série *3%* é um exemplo concreto no imaginário brasileiro. O seriado se ambienta numa realidade distópica de miséria geral do planeta, em um futuro não muito distante. A trama gira em torno do “processo”, um evento anual que todo cidadão tem a chance de se candidatar para uma seleção rigorosa e cruel, cujos escolhidos são levados para um lugar chamado Maralto, uma região isolada, espécie de paraíso construído para os selecionados, onde eles podem ter cidadania plena e a oportunidade de uma vida de fartura econômica, social e espiritual. O título remete diretamente à quantidade de aprovados anualmente na Fuvest e a centralidade do processo como uma prova de habilidade gerais e conhecimentos que diferencia os “eleitos” do restante da população que continuará a viver com cidadãos de segunda classe na miséria social da maioria. Ao longo dos episódios acompanhamos relações conturbadas com o processo, desde movimentos revolucionários infiltrados a desejos pessoais de progressos que agem como contrapeso aos anseios de acabar com o processo. É claro que nem tudo no seriado é metáfora da seleção dos vestibulares para as grandes universidades públicas do país. Porém, a centralidade da ideia de um processo seletivo que separa as oportunidades de diferentes grupos sociais, criando elites e a ralé, além desse funil como a grande – quiçá única – oportunidade de ascensão na sociedade nunca tinha sido material para a composição de um universo ficcional na dramaturgia brasileira. O sucesso internacional de *3%* está ligado a essa caracterização das camadas sociais e o funil de oportunidades, algo tão próprio do Brasil moderno, mas novidade em muitos países do mundo que veem as desigualdades crescerem nas últimas quatro décadas.

Outro fator importante em *3%* é a ideia de revolução social, tema presente em boa parte da ficção científica e fantasia no audiovisual contemporâneo. *O Expresso do Amanhã*, filme de Bong Joon-ho, e *Handmaid's Tale*, seriado baseado no livro de

Margaret Atwood, são exemplos de futurismos distópicos de sociedades totalitárias cuja divisão em classes ou gêneros e a opressão advinda daí mobilizam movimentos de ruptura com a ordem vigente. No caso, do coreano Bong, a divisão de castas em vagões de trem, adaptada da história em quadrinhos francesa *Le Transperniege*, é perturbada pela movimentação das classes subalternas para tomar o controle do trem-arca onde se passa a narrativa. *Handmaid's Tale* alegoriza a ordem patriarcal de maneira radical numa sociedade onde as mulheres são subjugadas num regime de escravidão. Nas três obras aqui apontadas, o imaginário de um mundo insuportável está no horizonte. Também nas três, a revolução social é resultado da opressão extrema que, paradoxalmente, se assemelha com a vida no capitalismo financista atual, aparecendo como uma emanção dela, mas ao mesmo tempo é um exagero com o qual podemos manter certa distância. São exemplos contemporâneos bem-sucedidos – de público e crítica – da estética da “nostalgia do presente” formulada por Frederic Jameson em sua obra-prima sobre o pós-modernismo. Seduzem pela potência imagética e o sentimento de que é possível fazer algo, especialmente por colocarem a diversidade e os movimentos identitários como centrais nas possibilidades de revolução da sociedade. No caso de *3%* uma revolução colorida vendida quase como uma Coca-Cola da transformação, em que o processo é a causa e não apenas um detalhe; como se acabar com a Fuvest fosse acabar com as desigualdades sociais no Brasil. A ênfase no processo em *3%* mostra o peso do símbolo na sociedade, ainda que ao custo de esquecer o verdadeiro problema.

Em *Que Horas Ela Volta?* o vestibular é o momento central dessa disputa e o sentido da mobilidade social se revela aqui. A filha da empregada doméstica, vinda do Nordeste e estudante da escola pública, passa no vestibular enquanto o filho da classe alta paulistana, supostamente destinado por todas as facilidades da vida para ser aprovado, não consegue.

A presença arrasadora de Jéssica diante da dimensão simbólica das personagens no espaço já criara quiproquós que mobilizam a trama até o fim do filme. Ela fica no quarto de hóspedes e não com sua mãe, os homens são deslocados para a imaturidade, a mulher sofisticada é transfigurada em megera *bárbara*, Val tem de servi a filha no almoço, o patriarca se coloca ridiculamente aos pés da moça... Mas é na mãe que os quiproquós incidem com mais força. Val relembra o tempo todo o lugar de cada um e seus deslocamentos. A presença física e a atuação de Regina Casé acentuam a comicidade dos ruídos causados por Jéssica por suas reações por detrás da

porta, na cozinha ou ao confrontar-se com a filha. Em conversa com Bárbara, a patroa pede que Val mantenha a filha “da porta da cozinha pra lá” ao que a empregada responde “Sim senhora, da porta da cozinha pra cá”. Mais uma vez, o espaço, o lugar, a delimitação “geográfica”, cada coisa em seu lugar, a fratura da ocupação por cada classe, tendo a porta da cozinha como delimitação física de um território, vira um artefato cômico a partir da reação comum e ao mesmo tempo “inocente” de Val. Além disso, Jéssica se recusa a chama-la de “mãe”, mesmo com o pedido explícito de Val. O lugar da mãe, social e afetivo, foi roubado de ambas pela vida, já que Val foi para São Paulo ser babá de Fabinho quando este era criança, como vimos na primeira cena do filme, deixando sua filha em Pernambuco com a tia. Jéssica é fria com a mãe, enquanto Fabinho encontra o conforto para falar de afetividade e trocar carícias no colo da empregada. A “segunda mãe” de Fabinho é também uma segunda mãe de Jéssica no campo afetivo, dada a distância – mais um dado espacial fraturado.

Nessa relação, a piscina da casa ganha força simbólica. Ainda na primeira metade do filme, Jéssica ouve a bronca da mãe por estar sentada na mesa dos patrões: “Onde é que já se viu a filha da empregada sentar na mesa dos patrões?!”, diz Val, ao que Jéssica responde “Eles não são meus patrões, não!”. Logo em seguida, entra a questão da piscina, já que o som fora do plano de Fabinho com um amigo se faz presente: Val avisa que Jéssica não deve pular na piscina; aquilo não é para ela. Mas na cena posterior, Fabinho e seu amigo jogam a jovem na piscina de roupa e tudo. Ainda que a confusão da piscina seja brusca e pareça mais ligada à agilidade da trama para juntar várias situações ao mesmo tempo, de repente tudo se catalisa ao redor dela: a infantilidade de Fabinho, que só encontra esse jeito para se aproximar da garota; a vilania de Bárbara, inventando uma desculpa para esvaziar a piscina depois de Jéssica ter entrado nela; o desespero cômico de Val, que vê nessa brincadeira na piscina uma perturbação da ordem da casa e uma invasão severa da privacidade de seus patrões. Os espaços cúbicos da casa, fraturados pela composição rígida da câmera em refrãos visuais, ganham mobilidade pela presença das personagens e essas cenas concentradas, em que alto e baixo, patrões e empregados, se veem envolvidos no deslocamento de sua ocupação.

A partir do resultado do vestibular, toda a construção de ruído e quiproquó se desfaz. A cena em que Carlos, Bárbara e Fabinho lamentam o fracasso do filho é talvez a última em que a encenação catalisa as tensões pela mobilidade. Val entra de repente no quarto feliz, ao contrário dos donos da casa, e vem inocentemente informar

que a filha passara na prova. O choque visual é claro e a invasão de Val naquele momento é quase insuportável – arrisco dizer que Muylaert e Casé carregam exageradamente a alegria e inocência de Val que, até aquele momento, sabia muito bem “seu lugar”. Por sua vez, depois dali a ordem da casa se desfaz: Fabinho vai embora para o intercâmbio, Val pede demissão e vai morar com a filha. Os choques entre as personagens já não existem e a comicidade de Val torna-se doce, já adotando um tom que se aproxima do final feliz que terá o filme. É na piscina que Val muda seu destino: ao celular com Jéssica, a mulher entra na piscina vazia, como metáfora de sua transformação. O lugar antes proibido é o sinal da libertação de Val e a consciência de que seu lugar é ao lado da filha. Com uma música doce ao piano e uma distância média da câmera, a cena ganha um leveza catártica da felicidade da mulher. A presença da filha como possibilidade de transformação da ordem e de seu deslocamento como mobilidade social ganha materialidade no corpo de Regina Casé encarnando uma mãe que vê na filha uma segunda vida.

A mobilidade social encontrou imaginário fértil nas novas comédias de costumes, centrais à produção comercial brasileira a partir da segunda metade da década de 2000. O cinema como produto de mercado sempre manteve íntima relação com a vida cotidiana e os valores morais da sociedade, mesmo quando ataçam com vara curta para, logo em seguida, reforça-los. Especialmente numa cinematografia como a brasileira a partir da segunda metade do século passado, quando cineastas autorais voltaram energias para as grandes questões políticas nacionais em conexão com a invenção artística, binômio característico da produção moderna. Se Hollywood é uma espécie de repositório da imaginação no contexto do cinema internacional, as comédias de costumes no Brasil cuidaram na vida local, assumindo diferentes feições a depender da época.

Se neste século, o cinema autoral se debateu com o corpo social em transformação pelas mudanças sociais, econômicas e culturais do Brasil ao longo das duas últimas décadas<sup>33</sup>, a comédia de costumes foi seu contrapeso eufórico. Se o jovem cinema independente, surgindo em diversos cantos de país, pulverizando a produção audiovisual por espaços, rostos e temas muitas vezes invisibilizados, as

---

<sup>33</sup> Ver ARTHUSO, 2016.

comédias de costumes de um país tropical, abençoado por Deus e cariocas por natureza, apresentavam um novo imaginário da ascensão social, não mais de Copacabana ou Ipanema, mas da insípida Barra da Tijuca, onde colunatas de feições greco-romanas encontram carros importados, eletrodomésticos de última geração e a cultura pop estadunidense em conexão direta com Miami. As *moneychanchadas*, como denominou Andrea Ormond em diversos de seus textos, trazem “uma dose da memória afetiva de priscas eras, a ânsia pela liberdade financeira (...). Claro, é preciso temperar com outros caldos: o melhor deles, até agora, tem sido o naturalismo carioca” (ORMOND, 2016, s/p). Nem toda comédia de costumes é *moneychanchada*, mas no Brasil contemporâneo as *moneychanchadas* trouxeram o costume da exaltação do dinheiro e do consumo como central para a comédia de sucesso, tornando toda a cultura e sensibilidade popular seu reflexo. Música pop, roupas chiques, objetos de design, shopping centers e sexo tornam-se a afirmação cínica de uma “cultura geral do gozo e de consumo do presente” (AB’SÁBER, 2011, p. 51), como se milagrosamente as contradições do país desaparecessem em favor de uma participação ilusória nas decisões e livre circulação do capitalismo financeiro pós-moderno. Com Roberto Santucci, essa afirmação vira patologia.

Os filmes de Roberto Santucci trazem protagonistas obcecados por trabalho, dinheiro, luxo, malandragem. Menos que um traço de caráter moral, a obsessão é uma neurose em disputa no sujeito das obras, uma dinâmica fastidiosa entre as personagem e a realidade ao redor. Se suas personagens são dragadas para dentro dessa cultura do gozo e do dinheiro, abraçando sem rejeição seus predicados, elas – a maioria são mulheres – incorporam a crise como neurose, respondendo a este mundo com uma crise de sujeito expulsando um corpo estranho de si. Ao contrário de outras comédias atuais, seus filmes parecem habitar o momento do intervalo entre a mudança e a cooptação, quando gozos ainda não viraram hábitos e desejos não se assentaram. Os filmes mostram frustrações onde o gozo pode ser um alívio quando as conciliações entre sujeito e mundo ainda não se firmaram. Santucci mostra como o consumo e o gozo agem no processo de apaziguar a dor do cotidiano do trabalho, da administração dos desejos e das negociações familiares.

A franquia *Até que a Sorte nos Separe* mostra a ascensão social como medo e delírio, na medida em Tino (Leandro Hassum) ganhou e gastou dinheiro muito fácil. Mas seu desespero não é pelo descenso social e mais pela perda do prazer do consumo e do gozo rápido proporcionado pelo dinheiro. Tino não teme a pobreza e

sim a falta do ópio. Claro, é preciso uma lição moral. Nessa o filme de Santucci se alinha com predicados contemporâneos da conciliação familiar como núcleo afetivo e da gestão do bens, dos anseios e, principalmente, da própria dor. A diferença entre o causa e o sintoma é onde suas histórias atuam.

O filme cujas estruturas estão mais evidente é *Loucas pra Casar* (2015). A protagonista Malu (Ingrid Guimarães) é obcecada pelo casamento, mas seus relacionamentos fracassam pela decepção com o príncipe encantado que nunca vem. A ideologia do matrimônio heterossexual monogâmico introjetada numa vida contemporânea fluida e desapegada a valores e tradições cria a fratura da personagem nos estereótipos da “puta” e da “virgem” que atormentam Malu ao longo da trama, como aparições de amantes de seu futuro marido. Mas não apenas as personagens, o próprio filme patologiza modelos e desejos reprimidos, talvez recalcado do próprio Santucci, estudante em Hollywood e diretor de thrillers policiais frustrado<sup>34</sup>. Suas comédias são a fusão descompromissada de filmes estadunidenses – quase sempre dois, um mais estruturador da história, outro como cereja do bolo para os mais atentos – implantado de crônicas cariocas, por mais improvável que seja ou mesmo que a citação beire o plágio mal realizado, quase justificando ao mesmo tempo que nega o sufixo *chanchada*. *Loucas pra casar* existe como desrecalque do *Clube da Luta* que ele não é, enquanto termina, após o clímax dramático, com um desfecho vindo de *O Amor é Cego*. Nele, a personagem, já tranquila com suas outras personalidades, descobre que seu ex-noivo Samuel (Márcio Garcia), aparentemente um belo homem de meia idade, na verdade é um senhor careca, mais perto do funcionário de repartição pública rodrigueano do que o príncipe encantado. Ao olhar para a verdade, Malu se reaproxima de Samuel, retomam o namoro e finalmente casam. Na última cena, no carro, Samuel beija a mão de Malu e diz “A gente vai ser muito feliz”, ao que a mulher responde: “Pode acreditar”. Malu olha para o banco de trás, onde se revela a presença de suas personalidades (Maria, a “santa”, e Lúcia, a “puta”), agora comportadas, conciliadas com a protagonista. Numa plano sobre o ombro de Malu, ela se volta para Samuel, numa troca de olhares final de cumplicidade antes do último plano: num conjunto, com a câmera no capô do veículo, mostrando Malu, Maria e Lúcia atrás, além de Samuel dirigindo, porém com a aparência de bonitão do ator Márcio Garcia e não sua verdadeira aparência que descobrimos na parte final.

---

<sup>34</sup> Ver MIGUEZ, Luiza. “Ao gosto do freguês”. *Piauí*, Rio de Janeiro, n.112, p.54-59, jan. 2016.

Santucci dá um lustro de profundidade psicológica para o cinismo geral das comédias de costumes atuais<sup>35</sup>.

Seu trabalho mais bem sucedido é *De Pernas Pro Ar 2* (2012), tanto do ponto de vista comercial quanto criativo. O filme é uma continuação do filme de 2010 que projetou a fórmula “comédia dirigida por Roberto Santucci, escrita Paulo Cursino, estrelada por Ingrid Guimarães”, superando o primeiro nas questões sobre ascensão social, o papel da mulher nos negócios, a patologia do trabalho na mobilidade de classe e no resultado de bilheteria. Parece estranho chamar de fórmula um tipo de produção tão específica quanto este pacote, mas é preciso entender que o filão das comédias de costumes brasileiras da última década está mais próximo do produto artesanal que da reprodução em série própria da indústria. Olhando com cuidado, percebe-se que não há um gênero com resultados expressivos sempre, mas um tipo de produto que funciona enquanto ainda não se esgota. Numa superficial linha do tempo, temos as comédias familiares de Daniel Filho, que logo deram lugar ao modelo Santucci-Cursino-Guimarães, variando para Santucci-Cursino-Hassum até dar lugar para os filmes de Paulo Gustavo, fenômeno que não se esgotara ainda quando da morte do ator-roteirista em 2021 em decorrência da Covid-19. Ao invés de um gênero diversificado com vários sucessos mais ou menos no mesmo diapasão no retrato dos costumes e na técnica, o cinema brasileiro comercial se ancorou nessas linhagens muito definidas e de relativa curta-duração, com alguns acidentes esporádicos e claros fracassos quando algum fator perturbava a fórmula – como, por exemplo, *Odeio o Dia dos Namorados* (2013), com Heloísa Périseé fazendo a vez de Ingrid Guimarães, e *Um Suburbano Sortudo* (2016), mudando o universo das comédias de Santucci. *De Pernas pro Ar 2* é o mais bem acabado exemplo dessa linhagem dominante do cinema comercial na primeira metade da última década.

---

<sup>35</sup> “O cínico sabe que suas crenças são falsas ou ideológicas mas, não obstante, as conserva por uma questão de autoproteção, como uma forma de negociar as exigências contraditórias que lhe são dirigidas” (FOSTER, 2017, p. 114). As comédias de costumes recentes sabem retratar uma ideologia em crise pós-2008, mas a efervescência do conflito é mais assustadora do que o enfrentamento dos sintomas. Santucci é o mais bem sucedido dos cineastas nesse campo pois tem a consciência desse cinismo, como sua própria carreira ilustra. Seu desejo de fazer filmes policiais sérios e profundos é um fracasso remediado pelo sucesso das comédias. *De Pernas pro Ar* surge do fiasco de seu filme autoral *Alucinados* na visão do distribuidor Bruno Wainer, como é contado em seu perfil publicado na revista *Piauí*. Após receber uma negativa do chefe da Downtown – principal distribuidor brasileiro dos sucessos de bilheteria nacionais – Santucci teria oferecido um projeto mais comercial, uma comédia de costumes sobre uma mulher *workaholic* e entra num negócio de *sex shop* com uma amiga. Em aspas do próprio Santucci, “queria ganhar moral com as comédias para mais tarde fazer outro tipo de filme”. Como suas personagens, a carreira de Santucci é uma grande gestão de expectativas sobre si.

A questão da mobilidade social era fundamental no primeiro filme da franquia, onde o jogo dramático se concentrava na mudança de vida de Alice, nos aspectos econômicos (ganhar dinheiro), sociais (a ascensão de classe) e afetivos (reduzidos à sexualidade, seu conteúdo mais interessante em certa medida, e o casamento, o contrapondo conservador) a partir da trajetória da protagonista no mundo dos negócios de serviços, numa espécie de elogio da *self-made woman* – como que dizendo aquilo que a realidade econômica iria impor aos brasileiros ao longo da década: seremos todos, no Brasil contemporâneos, empreendedores de si próprios. Ou prestadores de serviços.

Em *De Pernas pro Ar 2*, todo este conteúdo está reservado para o prólogo: um vídeo do aniversário de 6 anos de Alice falando de seu sonho de trabalhar muito, ganhar muito dinheiro, vender brinquedos para todo mundo, no mundo inteiro. Nesse breve primeiro plano, puxando a memória e o artifício do *found footage* para compor psicologicamente a personagem, o filme já coloca em pauta seus diversos assuntos: o trabalho, o empreendedorismo, a ascensão social e, principalmente, o modo como essas questões próprias do capitalismo avançado se assentam na subjetividade dos indivíduos urbanos cosmopolitas do mundo contemporâneo. Para Santucci, seguindo um modelo convencional da comédia romântica hollywoodiana, a naturalização das transformações ocasionadas pela mobilidade social e ascensão econômica na vida da personagem é uma questão de regulação de medidas para chegar a uma harmonia entre vida profissional, desejos e pulsões dos sujeitos com a vida afetiva, o trabalho reprodutivo, as tarefas do lar e a moderação quanto a todos esses aspectos. Alice, ao longo do filme, tem de aprender a ser gestora de si.

O primeiro ato do filme se inicia com uma cena de matinal “idílica” de sono tranquilo, logo interrompida despertador. Alice acorda e sai em disparada deixando o marido na cama sozinho enquanto os créditos aparecem sobrepostos à cena. Na sequência de planos curtos descritivos, mostra-se o cotidiano atribulado da personagem: arrumar-se, enfrentar o congestionamento do trânsito, levar os filhos na escola, tomar decisões na empresa. Tudo isso antes da inauguração da centésima loja da SexDelícia, sua empresa de produtos eróticos, hoje um império do varejo do setor. Santucci constrói um desequilíbrio total de Alice, cujo ápice é um desmaio da personagem sobre o bolo comemorativo da inauguração, filmado e viralizado na internet, expondo a situação de estresse da empresária. Dedicada ao trabalho e prestes a abrir uma loja em Nova York, Alice esquece a vida do lar e suas relações familiares.

A economia e agilidade narrativa das sequências iniciais espelham o ritmo da própria personagem, convulsiva em seu estresse e fissura com o trabalho, num gesto criativo convencional (o ritmo da personagem é semelhante ao ritmo da personagem), mas eficiente. A eficiência dos filmes de Santucci, cujo ápice está em *De Pernas pro Ar 2*, reside em sua capacidade de articular questões cotidianas da atualidade numa couraça de cinema convencional reconhecível no ritmo ligado à personagem – e consequentemente sua emoção –, o tempo agilizado para manter a atenção, a sensibilidade conformista do drama que vai do desequilíbrio extremo até o equilíbrio harmônico entre opostos. Seguindo essa lógica, *De Pernas pro Ar 2* coloca sua personagem à prova a partir de dois espaços.

O primeiro é o spa onde Alice é levada pelo marido para se desintoxicar do vício em trabalho. Nesse espaço de reabilitação, Alice experimenta o polo oposto dos excessos, sendo privada do contato com o mundo exterior, sem celular, computador e visitas que possam lembrá-la do trabalho. A protagonista convive, no extremo da privação, com outros “viciados”, um maníaco por sexo, uma mentirosa compulsiva, uma cleptomaniaca, um viciado em eletrônicos etc., um grande panorama da classe média ascendente, o novo rico empreendedor de si, falsamente autossuficiente, dilacerada por compulsões, desvios de personalidade, paranoias. O registro é exagerado, colocando Alice em contato com outras personagens também desviantes da moderação necessária para equilibrar trabalho, tarefas reprodutivas, bem-estar e da saúde mental. São situações exacerbadas para o riso, próprio da lupa da comédia, sob o fundo de uma crônica de costumes da elite branca carioca – e, por extensão, dos sujeitos cosmopolitas urbanos do Brasil, especialmente aqueles que não fazem parte da classe média tradicional. Podem, assim, rir de si mesmos e suas angústias em grande medida, tendo Alice como representante no terreno da ficção. Ingrid Guimarães não é o modelo de beleza e sofisticação comumente encontrado na televisão e no cinema – como, por exemplo, a presença sofisticada de Fernanda Torres no humor chulo de *Os Normais* ou Maria Paula, a “boazuda” desbocada tanto no humorístico global *Casseta & Planeta* quanto aqui como a sócia de Alice. É a normalidade da figura de Guimarães que a torna especial no contexto do cinema comercial brasileiro, uma certa brejeirice que sintetiza perfeitamente as contradições de uma classe média-alta que se quer sofisticada e cosmopolita não se atola numa inadequação provinciana.

Se rimos do quiproquó de Alice, isso se dá também pela distinção entre ela e as outras personagens ao redor, especialmente Mano Love, um jogador de futebol famoso viciado em sexo. Interpretado por Luís Miranda, a personagem parece inspirada no atacante brasileiro Wagner Love, tanto pela similaridade do nome quanto pelo cabelo de dreads coloridos, marca visual do ex-jogador do Flamengo, Palmeiras e seleção brasileira. Seu personagem é o mais extravagante da sequência, e suas ações são mais exageradas por planos que ressaltam o corpo lascivo. Sendo a única personagem negra do filme, o dado racista, mesmo na chave cômica, reforça estereótipos de erotização do corpo negro, entregue inteiramente às pulsões sexuais, próximo à natureza corporal e não à racionalidade. Sua caracterização tem como principal função o contraponto de classe pela via do retrato do corpo. Enquanto a atuação de Luís Miranda ressalta o humor físico, a gíria, o modo considerado errado de falar em Mano Love, Alice está envolvida em quiproquós relacionados a negociações e diálogos afiados. Fica evidente uma distinção de classe a partir de dois modos de ocupar o espaço. O primeiro pelo corpo e sua porosidade sensual, principalmente na relação com as outras personagens, relegada ao fundo do quadro ou plano mais aproximados de atenção à disfuncionalidade de sua presença (como no momento em que Mano Love faz um “espetáculo” na piscina do spa). O segundo pela presença interativa em primeiro plano, a capacidade de alianças e negociações com outras personagens, fundamental num país cuja política se dá por travas e vetos em que a harmonia se sustenta na tensa articulação de interesses e necessidades disputadas palmo a palmo. Ou seja, uma é presença no espaço enquanto figura de comparação; outra sua dominação. O jogador de futebol negro, mesmo agora famoso e rico, está ligado às classes populares, enquanto a empresária ascendente está mais próxima da classe média branca dos shopping center, consumidora de novos bens de consumo duráveis e simbólicos. Fundo e frente: um modelo de identificação tão antigo e conhecido quanto a roda – ou pelo menos a roda que gira desde *O Nascimento de uma Nação*.

Essa dinâmica fica mais evidente no segundo espaço do filme, a cidade de Nova York. Depois de sair do spa, Alice precisa manter a aparência de moderação quanto ao trabalho e finge embarcar numa viagem de férias com a família para a cidade estadunidense. Na verdade, ela vai aproveitar para conversar com investidores a fim de abrir a primeira filial internacional da SexDelícia. A economia narrativa se transforma completamente aqui, já que o espaço aberto da cidade permite certa

fluidez da câmera num tom de exaltação da presença das personagens na “Big Apple”, mesmo que alguns planos de exteriores sejam feitos em projeção no fundo e as cenas mais longas sejam internas – rodadas em estúdio e locações no Brasil. As cenas externas em Nova York são mais leves e dinâmicas, com equipe reduzida e sem o aparato completo disponível nas gravações no Brasil.

Novamente, personagens das classes populares servem de escada para o riso (preconceituoso) da ascensão de classe. Rosa, a empregada doméstica, aparece como inadequada nesse lugar cosmopolita, moderno e charmoso. A narrativa não esclarece muito as razões da presença da personagem ali, mas pode-se intuir a ideia escravocrata de que “ela é da família”. Mesmo Rosa sendo encarnada por uma atriz branca, valem aqui os versos de Caetano Veloso em “Haiti” quando aborda o tratamento dado aos pobres dizendo “Só pra mostrar aos outros quase pretos / E são quase todos pretos / Como é que pretos, pobres e mulatos / E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados”. O humor envolvendo Rosa lida com seu provincianismo diante dos espaços da metrópole estadunidense e a relação com a cultura local. A começar pelo vestuário, excessivamente protegido contra o frio moderado da cidade, tomando-se o que as outras personagens vestem. Um certo deslumbre infantilizado e inabilidade de transitar pelos espaços marcam a pequena presença de Rosa na cidade. Na cena de maior destaque da mulher, dentro da importante sequência do restaurante, Rosa vai pedir um garfo ao atendente estadunidense do local, confundindo a palavra “fork” (garfo) com “fuck” (trepar), criando uma cena incômoda ao mesmo tempo absurda de infantilização do que seria um quiproquó. O homem vai assediá-la, achando que a mulher quer sexo e não um talher. A mulher pobre, provinciana, sem saber uma palavra em inglês, é motivo de chacota que leva ao constrangimento – dela, na ficção, e nosso, na fruição da obra.

A sequência do restaurante tem importância central. Nela, Santucci estabelece também dois espaços, miniatura da estrutura espacial de todo o filme. Embaixo, a família brasileira em supostas férias para descanso. No andar superior, os negócios, o trabalho, a conquista do mundo pelo investimento financeiro. Alice tenta adequar-se aos dois espaços, num movimento que vai da ascensão social representada pelo capital cosmopolita ao descenso do acomodar-se com a vida familiar e o provincianismo nacional. A protagonista realiza esse movimento pendular diversas vezes, costurando uma coexistência impossível, quebrada e revelada ao final da cena. No meio, o garçom que, também representante das classes populares brasileiras que

tentam a vida nos chamados “subempregos” em solo estadunidense, não entende o jogo de adequação do nacional e do provinciano ao cosmopolita internacional. Ao usar um jogo espacial, Santucci presentifica de maneira sagaz a busca de Alice pela ascensão social e o sucesso nos negócios. Por mais que o cineasta faça do equilíbrio entre os opostos o elemento ideológico de resolução dos problemas de sua protagonista – uma convenção enraizada no cinema hollywoodiano – a topografia do filme estabelece hierarquias entre dentro e fora, alto e baixo, nacional e internacional, trabalho e família. A escada que leva ao sucesso não é fácil de subir.

*De Pernas Pro Ar 2* é um filme que olha para fora, mesmo que Alice tenha que olhar para dentro de si a fim de resolver seu conflito, mesmo que lide com patologias dos sujeitos diante da ascensão social. A contradição entre certa natureza provinciana de si e o desejo de mais não tem outra solução que não jogar-se. Curiosamente, jogar-se é um movimento presente em outras obras do diretor. A convenção do filme hollywoodiano, modelo do cinema de Santucci, pede o equilíbrio, mas Alice tem de jogar-se nos negócios e na família ao mesmo tempo. Adequar-se ao jogo do capital internacional ou abraçar o familiar, o interior, o provincianismo de si: eis a questão. Os dois espaços, dentro e fora, cima e baixo, interior, exterior, Brasil e EUA: em *De Pernas pro Ar 2* mais que o equilíbrio é a adequação o x da questão. Por isso mesmo, o rico universo de personagens ao redor de Alice parece um show de inadequados: o processo de ascensão social no Brasil contemporâneo é uma adequação ao projeto abstrato de um espaço simbólico de distinções diante do fracasso. Mais do que ascender, o jogo de ascensão de Alice é diferenciar-se daqueles que estão lá embaixo esperando o garfo para jantar.

Se a ascensão de uma nova classe média e a sensação da mobilidade social perturbando privilégios cristalizados estão presentes nos filmes até aqui abordados, *Casa Grande*, de Fellipe Gamarano Barbosa, mostra o reverso da moeda: a decadência de uma família rica residente na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, cujo patriarca perde sua fortuna na bolsa de valores. Se *Que Horas Ela Volta?* e *De Pernas Pro Ar 2* mostram o movimento de ascensão social e seus reflexos num jogo mais amplo da vida social brasileira, o filme de Barbosa circunda o movimento de decadência da elite.

Logo na abertura, um tableau da fachada da casa, o patriarca Hugo (Marcelo Novaes), ao som de uma música jazzística solene, sai da piscina externa em primeiro plano e apaga todas as luzes da residência, um pouco como a desativação de uma casa de bonecas, em plano longo, captando a integralidade do tempo e o ritmo desse ocaso. O gesto deixa claro que encontraremos ao longo da obra um duplo movimento: o funcionamento da casa-grande e sua eminente decadência.

Se abordamos filmes que apostam em estruturas espaciais fragmentadas para mostrar as relações de classe no cotidiano urbano brasileiro diante da mobilidade social, *Casa Grande* introduz o elemento temporal através da repetição, apontando com isso a persistência de certas estruturas patriarcais que atravessam gerações. O modo de vida, as ideias, as ações e a ideologia da classe dominante são colocadas em cena e em discussão a partir de um *pathos* familiar transmitido para Jean (Thales Cavalcanti), o protagonista, ao longo do filme.

Jean é uma espécie de “página em branco”, escrita diante de nosso olhos. Não sabe exatamente qual curso e faculdade vai prestar no vestibular, não tem grande ideias sobre as coisas e não realiza muitas tarefas sem o apoio familiar. Na segunda cena ambientada na sala de aula, a professora pergunta a Jean sua opinião sobre cotas raciais ao que ele responde “você é a favor?”. Quando a professora responde ser a favor, ele arremata “Então sou a favor”. Para além do arrivismo de uma certa elite econômica, ao longo da narrativa percebe-se que muitas das opiniões de Jean são construídas a partir do que ele ouve de outras personagens, principalmente seu pai, seja sobre a melhor faculdade, a economia e o desenvolvimento do país, a política de cotas, o gosto para mulheres. Jean repete fragmentos. Não apenas falas, também atitudes e posições de seu pai diante do mundo ao redor de si e da família. No plano afetivo, por sua vez, Jean se relaciona com os empregados da casa: Severino (Gentil Cordeiro), o motorista forrozeiro com quem o jovem ouve dicas de como conquistar mulheres; e Rita (Clarissa Pinheiro), a jovem empregada com quem faz sua “educação sentimental” em escapadas noturnas escondidas, quando ele flerta com a moça e ela, por outro lado, conta suas aventuras sexuais e desejos íntimos. Jean passa o filme reproduzindo comportamentos, repetindo o que lhe é dito, cola na prova de matemática. Não age por experimentação, e sim por repetição de sinais, códigos, modos de ação, moldando pela cópia sua visão de mundo.

Essa repetição é perturbada por dois fatores em cena: a decadência financeira da família e Luiza (Bruna Amaya), sua namorada.

A falência de Hugo modifica a rotina da família, na medida em que a economia da casa deve ser mudada sem mexer na aparência de normalidade das coisas. A superficialidade da vida cotidiana da família é um dado interessante ao longo do filme, pois conota um modo burguês de viver certo status social sublimando o dinheiro que, supostamente, o manteria. A música erudita, o uniforme das empregadas, os nomes e os diálogos em francês, o cristianismo de Sônia (Suzana Pires), o ritual do jantar passando pela suntuosidade sincrética da arquitetura da mansão, os figurinos e os trejeitos das personagens, tornam-se elementos esvaziados que parecem reproduzir o modo de representação da elite de telenovela, encastelada no “mundo sem contradições” de zona sul do Rio de Janeiro. As tintas exageradas desse modo artificial de aparências tem seu ápice na cena em que Hugo mostra sua casa para Wilton (Sandro Rocha) como se estivesse contando vantagem da riqueza da casa quando, na verdade, está tentando vender o imóvel. Ambos os homens fazem um jogo de pactual de classe que não atinge o cerne da situação: Hugo está sem dinheiro e precisa vender a casa para não falir. Nesse jogo entre pares, manter as aparências é uma forma de respeito e reconhecimento. Barbosa exagera nas tintas da superficialidade das personagens e situações, realçando o *patético*. O ridículo das situações e comportamentos deixa mais evidente a queda. Queda literal de Hugo quando pode a árvore fingindo interesse por jardinagem para esconder a falta de dinheiro para pagar um profissional. Decadência ridicularizada quando participa de uma entrevista de emprego por videoconferência com paletó e gravata para o que está visível na câmera, e bermuda no que não está aparecendo. Também se reflete em Jean, que não consegue engatar no sexo com a namorada e foge do motel pulando o muro. É essa dissolução da vida familiar a partir da queda das aparências a perturbação causada pela decadência financeira. Observamos isso pelo esvaziamento escancarado da casa. Os empregados vão um a um deixando o trabalho, os carros na garagem são vendidos, a mesada deixa de ser paga, os talheres não são mais levados à mesa, o azeite acabou. A casa-grande no filme de Barbosa é um organismo respirando por aparelhos prestes a serem desligados.

Luiza aparece em *Casa Grande* no contexto da crise financeira, quando Jean passa a fazer o trajeto entre casa e escola de ônibus, atravessando metade da cidade do Rio de Janeiro. Enquanto era conduzido por Severino, Jean vivia uma bolha de proteção em que seu contato com a realidade da população pobre brasileira era

mediado por suas conversas com o motorista.<sup>36</sup> Na nova situação, Jean trava contato com a rua, percebe as entradas das comunidades pobres da cidade, encara o tratamento dado às classes populares no transporte coletivo. Luiza, nesse contexto, representa a realidade apartada de sua visão de mundo privilegiada. Luiza encarna as contradições de classe de Jean, trazendo para sua vida outra perspectiva da realidade brasileira. Ao contrário do protagonista, Luiza é afirmativa, decidida, com ideais e certa independência. Vai ao forró sozinha sem prestar contas à família, leva a vida afetiva como bem entender, entra em discussões sem medo do embate. É com ela que Jean e seu modo de vida é colocado contra as cordas. Não por acaso, Luiza é o centro da sequência do churrasco na casa de Jean, aquela que catalisa essas contradições e impasses de classe retratadas em *Casa Grande*. Enquanto nas cenas de jantar em família, Jean aceita passivamente os comandos do patriarca, nesse churrasco a cena da refeição é atormentada pelo debate ferrenho que Luiza protagonista ao se opor à visão de classe alta branca de Hugo e Wilton. Enquanto discutem cotas raciais e igualdade de oportunidades na sociedade brasileira, Hugo muda o tom e as ideias apresentadas a seu filho no início do filme, na primeira cena do jantar, quando tenta parecer polido e favorável às cotas. A discussão ganha em violência à medida que as visões de classe e raça expostas pelas personagens se mostram inconciliáveis.

*Casa Grande*, nesse sentido, está cheio desses fragmentos de discussões da realidade. São momentos incômodos, como a cena do churrasco, ou quando um aluno negro da sala de Jean se diz contra as cotas, ou ainda quando Hugo expressa sua preferência por mulheres negras como se estivesse falando de um prato de comida. Tomadas pela lógica naturalista do drama convencional, essas sequências são patéticas. O jogo estabelecido por Barbosa, contudo, é outro. Esses fragmentos de discussão da realidade se assemelham a invasões do real na ficção, num modelo já praticado pela telenovela da Rede Globo, em que questões do momento histórico brasileiro são trazidos para dentro das narrativas.<sup>37</sup> Sua versão caricata está nas narrativas de Manoel Carlos, que alcançaram sucesso no final dos anos 1990 e início dos 2000, como *Por Amor*, *Laços de Família* e *Mulheres Apaixonadas*. Ao retratar a burguesia carioca residente na zona sul da cidade, a ficção de Manoel Carlos

---

<sup>36</sup> Aliás, a própria escolha do nome “Severino” cria uma ambiguidade. Trata-se de um nome que marca uma identidade territorial clara – a nordestina – ao mesmo tempo que generaliza pelo clichê da escolha. Severino é uma espécie de totalidade falsa, artificial, como o clichê, da realidade social, partida, fragmentada, com a qual Jean estabelece contato.

<sup>37</sup> Ver HAMBURGER, 2005.

introduzia discussões de temas que alcançavam projeção na vida brasileira e rebatiam em consequências para a própria trama, numa atualização do drama burguês com fortes ressonâncias do romance alencariano. É o caso da troca de bebês em *Por Amor*, a leucemia da personagem de Carolina Dieckmann em *Laços de Família*, de forte comoção nacional pela cena em que a atriz raspa o cabelo; ou ainda a inserção de depoimentos reais abordando diversos assuntos delicados com drogas e sexualidade em *Páginas da Vida*. Barbosa “remixa” esse modelo, colocando em cena as contradições que as narrativas *manoelcarlianas* empurravam para debaixo do tapete em nome de uma visão de mundo burguesa para temas polêmicos e atuais. As contradições são expostas de maneira direta, com uma frontalidade incomoda ao espectador, num debate similar de polos fraturados da sociedade brasileira que vieram à tona a partir dos protestos de Junho de 2013. *Casa Grande* é lançado num momento em que a visão dessas fraturas ainda não se consolidara. Nesse sentido, é um caso especial de filme que já incorporava a profunda não-conciliação que se apontava nos anos seguinte no Brasil.

Mais que isso, o sabor de *Casa Grande* está em ser um filme perigoso. Não é um filme naturalista ainda que não rompa com certo ilusionismo do drama cinematográfico. Também não aposta numa estética realista, colocando-se numa ambiguidade entre mostrar o mundo como ele é e investigar os mecanismos ideológicos da classe privilegiada. Barbosa põe em cena um modo de vida e da construção da visão de mundo das elites brasileiras. As perturbações trazidas pelo drama são abalos sísmicos na continuidade fluida da vida burguesa de Jean, mas isso não significa uma quebra radical com sua classe.

Pelo contrário, a trajetória de Jean vai aos poucos se revelando um “romance de formação” do jovem burguês que será, ele também, parte da elite e continuidade dos valores e modo de vida da classes privilegiadas no Brasil. Formalmente, isso se dá pela repetição. Os planos da fachada da casa todas as segundas-feiras quando os empregados chegam na casa; o mesmo plano – cada vez mais vazio – da garagem; a mesma disposição da mesa de jantar com enquadramentos e ângulos similares; o movimento pendular de Jean no trajeto para a escola ou suas escapadas para o quarto de Rita pela noite, depois repetidas quando ele vai até a favela procurar Severino e acaba no quarto de Rita, repetindo a primeira cena de Jean no filme e concretizando seu arco de “educação sentimental” com o beijo na bunda da moça (que ela dissera

adorar na primeira cena). *Casa Grande* é organizado em torno dessas repetições e reverberações de planos, disposições, enquadramentos, ações, diálogos.

A estrutura de repetição de *fragmentos narrativos* ao fim e ao cabo fazem da trajetória de Jean uma repetição dos desígnios de Hugo, uma espécie de transmissão de classe que independe da situação financeira. Por mais que Jean tente escapar de sua classe e sua origem, sua vida é marcada por essa visão de mundo entornado em sua existência. Quando abandona o vestibular e desaparece, buscando por Severino na favela e travando contato pela primeira vez com a realidade dos empregados com quem conviveu boa parte da vida, Jean diretamente está fugindo do pai e tentando escapar da família.<sup>38</sup> A sequência na favela, com andanças por becos, a chegada na casa de Severino e, posteriormente, o forró e a cena final, já pela manhã, na casa de Rita, compõem um idílio juvenil, ligeiramente farsesco quando percebemos a ambiguidade com que Jean transita no espaço do outro de classe. Especialmente a cena do forró é inocente e perversa, pois coloca Jean num conforto excessivo para alguém que nunca esteve ali. Um conforto de um privilegiado, um conforto de quem domina. A cena seguinte, quando o rapaz acorda na cama com Rita, depois de finalmente conseguir transar com a moça, termina com Jean beijando a bunda da mulher e, em seguida, sentado na janela, fumando um cigarro, olhando a paisagem, tranquilo e seguro, como quem completara um ciclo. Esse gesto remete imediatamente à segurança e desenvoltura de Hugo, principalmente quando lembramos que *Casa Grande* deixa no ar a relação entre o patriarca e Hugo. Minutos antes, Rita é demitida quando Sônia encontra em seu quarto fotos da empregada posando nua em diversos cômodos da casa. Questionada, Rita garante que as fotos não foram tiradas por ninguém da família. Sônia não duvida da moça, mas em conversa posterior com as amigas diz que não dá pra confiar totalmente. Dois detalhes adicionam ambiguidades que reverberam na cena final. O primeiro é um plano de conjunto que mostra Hugo num quatinho ao lado da cozinha onde a conversa entre Sônia e Rita se desenrola, fingindo procurar algo, mas, na verdade, preocupado em ouvir a conversa. O gesto de insegurança e curiosidade do patriarca é inédito na trama. Esse plano, que não se repetirá, com um gesto específico, mas que não terá a

---

<sup>38</sup> Esta fuga, inclusive, proporciona um dos piores momentos do filme, quando Hugo e Sônia atendem uma trote telefônico simulando um sequestro de Jean, golpe muito comum na época. Aqui o pastiche da cena parece um tom a mais do restante de *Casa Grande*, exagerando em certa paranoia de segurança da elite. Ao contrário da ambiguidade perversa de muitos momentos do filme, aqui impera uma representação patética fácil da dinâmica familiar que empobrece a cena.

atenção chamada por um plano próximo de Hugo, deixa no ar a possibilidade de algum envolvimento sexual do dono da casa com a empregada. O segundo é quando Rita interpela a ex-patroa se ela estava arrependida de ter mexido nas coisas dela sem autorização. Sem resposta, a pergunta coloca o tratamento de propriedade que a elite mantém com as classes trabalhadoras, principalmente empregadas domésticas, como Rita.

O final napoleônico de Jean traz esses dois fragmentos para a nota final de *Casa Grande*. O sexo com Rita tem esse duplo movimento, de posse da empregada – e, no limite, de todos os pobres, representados pela paisagem que o jovem admira como quem observa um reino –, uma posse carnal, sexual e social; e o movimento de repetição dos desígnios do pai, completando a formação do jovem de elite. O final original do filme, abandonado na montagem, acentuava esta trajetória de repetição: depois da noite com Rita, Jean volta para casa e, num plano do portão de entrada da casa, com o mesmo enquadramento em tableau da chegada dos empregados que se repete ao longo do filme, é atendido pelo pai. Aos prantos, Jean se joga nos braços do patriarca e recebe o afago de Hugo enquanto andam para dentro de casa.<sup>39</sup> O retorno para dentro da casa nos braços do pai faria uma pontuação amarga do processo. Ainda assim, a alusão final com o olhar de posse e ao envolvimento sexual do patriarca com a empregada, reproduzindo comportamentos escravocratas e elitistas, completa com justeza o jogo de ambiguidades do filme. Como o melhor do cinema brasileiro do período, *Casa Grande* diz pela intensidade do fragmento mais que pela construção do todo.

---

<sup>39</sup> Não tive acesso ao material do filme, apenas a uma descrição da cena relatada por mim por um consultor de montagem do filme e confirmada pelo diretor do filme em debate público. Neste debate, Barbosa relatou também que tirou a cena e terminou o filme no quarto de Rita por sugestão do cineasta Kleber Mendonça Filho. Sabemos pelos três longas de KMF que ele não é realmente muito afeito por pontuações diretas de sentido retratadas em tela nas cenas finais de suas obras...

## A experiência partida

### O produtor como autor

*Cidade de Deus* começa sob o signo da faca, não da bala como da violência posterior do filme nos faz crer. Os cortes rápidos do raspado da faca na pedra de amolar, acompanhados do estridente som que marca os primeiros momentos da cena inicial, marcam não só um clima que se vislumbra – o samba, alguma nesga de rosto, momentos de uma festa. Este “signo da faca” é um tratado estético e uma proposta ética da linguagem de Fernando Meirelles. *Cidade de Deus* será composto de uma linguagem dinâmica, apropriando-se da fluidez de montagem e dos planos curtos do videoclipe, cuja época de ouro no Brasil se deu ao longo dos anos 1990 quando a MTV encontrou seu auge por aqui; da dicção violenta do filme policial e de gângster pós-Tarantino; o temperamento de câmera espontâneo do documentário direto; a sedução visual pop da vinheta publicitária, domínio privilegiado do diretor do filme. Ao mesmo tempo, não contará uma história linear. A fábula de *Cidade de Deus* segue uma trama de histórias e personagens que compõe um painel de vivências, fazendo jus ao nome do filme. Não se trata da trajetória de um sujeito, como no filme policial convencional, ou de um pequeno grupo, no modelo de importantes filmes de gângster como *Os Bons Companheiros*, por exemplo. *Cidade de Deus* lida com uma comunidade, uma coletividade espacial, um território, para ficarmos num jargão caro ao debate contemporâneo. Com a simplicidade e pompa contraditória do nome do bairro que dá título à obra, o filme busca ao mesmo tempo micro e macrocosmo, constituindo através dos *pedaços de vida* narrados a imagem de uma experiência do outro no Brasil contemporâneo.

Para entender o valor e as contradições de um projeto complexo como *Cidade de Deus* é preciso voltar um pouco no tempo para uma das intervenções mais importantes do cinema brasileiro moderno, por abordar a relação entre cineasta,

postura artística e posição política no campo cinematográfico nacional: o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, lançado em 1963 pelo então jovem crítico e aspirante a cineasta, Glauber Rocha. O crítico busca em seu texto posicionar o movimento dos jovens diretores do início dos anos 1960 dentro da história da cinema brasileiro, tendo como perspectiva o cinema moderno e a noção de autoria: “O advento do “autor”, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo” (ROCHA, 2003, p. 36). O olhar de Glauber é movido pelo contexto europeu de modernização cinematográfica, consolidado pela experiência neorrealista na Itália e em pleno fervor da *nouvelle vague* francesa, formada por jovens críticos passados à realização como o próprio autor. Contudo, há a realidade brasileira no horizonte. Enquanto o cinema europeu moderno se desenrolava numa cultura – numa cultura cinematográfica – de certa maneira sólida, a marca do subdesenvolvimento econômico, cultural e o papel secundário do cinema brasileiro junto ao público justifica a busca de outras perspectivas para apontar rumos e criar caminhos para um *cinema novo*. A conciliação entre política e estética encontra na categoria “autor” seu baricentro: “A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor como revolucionário*” (ROCHA, 2003, p. 36). Assim, a dualidade que ainda hoje acerca o debate artístico e cinematográfico – não só no Brasil – entre a forma e o conteúdo, entre a pesquisa de linguagem e a relevância política, encontra uma superação de certo modo simples no campo da representação a partir da *autoria*. “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política” (ROCHA, 2003, p. 36). O Cinema Novo é uma estética política, possível apenas a partir da invenção política de formas de representação da realidade nunca mostrada do país. Fazer como se fosse a primeira vez. O ser político é ontologicamente estético.

Foi esse espírito o norte do melhor do cinema moderno brasileiro. Inventar uma tradição, inventar uma produção autenticamente brasileira, inventar formas, representações, motivos, assuntos. Até mesmo o cinema que visava retorno de bilheteria capitaneado por essa geração nos anos 1970, que o crítico Jairo Ferreira chamava gaiatamente em seus diversos textos e no livro *Cinema de invenção* de “cinemão”, tinha de ser inventado. O “mandato” do cineasta como um “porta-voz da coletividade” que “se concebia como vindo do próprio tecido da nação” (XAVIER apud MENDES, 2009, p. 112) vai muito além do campo político, como as gerações seguintes, especialmente nos anos pós-Embrafilme, quiseram entender. Age na

história, na estética, na práxis do trabalho, na economia. Enfim, na produção. O *autor como produtor*.<sup>40</sup> Esse autor vai, por sua vez, em busca da realidade partindo do pressuposto que ela está no campo do outro, o outro social, concentrado, no caso brasileiro, nas periferias das grandes cidades e no interior do país, especialmente o sertão nordestino. Os dois espaços se tornam os cenários privilegiados do cinema autoral na segunda metade do século XX e, mesmo quando muda a ênfase dramática em favor do social ou do psicológico, sua presença significa o desejo de trazer para a tela um Brasil que os brasileiros – leia-se: a população urbana concentrada no litoral que consome cinema, mais especificamente, cinema brasileiro – desconhecem.

*Cidade de Deus* atende esse desejo de realidade manifestada no outro a partir da cautela de escolher um importante romance da literatura contemporânea, marcado pela posição singular de seu autor Paulo Lins. Oriundo da Cidade de Deus, Lins ficcionaliza vivências, histórias e personagens a partir de observações pessoais de sua própria experiência. Atende, assim, no romance à “visão interna”, a ficção partindo do Eu cuja autoridade para o relato está em seu corpo, sua vivência e o contato direto com as experiências que servem de substrato para o relato. Como realizador e produtores são estrangeiros a essa experiência – paulistas, brancos, pertencentes à classe média-alta intelectualizada – partir de um material com esse tipo de autoridade de um observador permite outro tipo de abordagem em relação à realidade. Toda a produção de *Cidade de Deus* indica o desejo de adentrar na realidade dessa experiência com a consciência de sua exterioridade. O já conhecido método de escolha do elenco a partir de oficinas de formação de atores, buscou selecionar talentos entre crianças e adolescentes de diversas comunidades e favelas do Rio de Janeiro, posteriormente formando esses jovens em atores. Assim, o modelo de produção contraria uma tendência do cinema mais industrial, adotada por muitas produções brasileiras pós-Retomada, de criar um processo de “transformação” dos atores profissionais nos sujeitos correspondentes às personagens ficcionais, através de pesquisas, entrevistas, vivências em situações e lugares similares, como feito em *O Invasor* com Paulo Miklos, o elenco de *Cidade Baixa* e *Tropa de Elite*, por exemplo. Em *Cidade de Deus*, ao contrário, o processo se baseia em tirar seu substrato de vivências próximas ao material ficcional e incorporar ao filme, um modo de abordagem da realidade que está mais próximo do cinema autoral que do cinema de

---

<sup>40</sup> BENJAMIN, 1987, p. 120-36.

resultado de bilheteria. Ao mesmo tempo, é uma obra ancorada em certos aspectos ideológicos da produção dos anos 1990, como a busca por uma linguagem naturalista nas atuações e diálogos de modo a criar o efeito de transparência do cinema convencional industrial, além do valor de produção envolvendo elementos técnicos (direção de arte, efeitos visuais e som) que contribuem para o efeito de aderência de espectadores à obra. A trilha musical, com canções de Tim Maia, Raul Seixas e Cartola, além da ambientação, contribuem na constituição de um clima pop sedutor, seguindo o modelo do filme estadunidense, porém de colorido nacional. O jogo com o substrato do real aqui são vias complexas, pontes por onde transitam diversos anseios artísticos, culturais e econômicos. Mais que um autor como produtor, em *Cidade de Deus* as realidades cinematográficas a partir desse substrato são produzidas e não reveladas. *O produtor como autor*.

Principalmente, é a ênfase no roteiro com narrativa coerente do ponto de vista de intenções e psicologia das personagens que aproxima *Cidade de Deus* do projeto de cinema vigente nos anos da Retomada. A adaptação do material fragmentário, anedótico e observacional do cronista-narrador em terceira pessoa do *Cidade de Deus*-livro necessita de uma transposição diferente para o cinema a fim de satisfazer o paradigma do roteiro hollywoodiano. Esse “narrador ausente” da obra de Paulo Lins se corporifica no roteiro de Bráulio Mantovani, virando uma personagem interna ao ambiente e à experiência narrada pelo filme, Buscapé. Jean-Claude Bernardet notou, ao analisar a aproximação do Cinema Novo da experiência do outro de classe, a presença da personagem mediadora, psicológica e ideologicamente próxima dos anseios dos cineastas de classe média intelectualizada que produziram as obras, cujo exemplo mais cristalino é Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Buscapé é de outra natureza. Oriundo do próprio meio que a narrativa aborda, Buscapé é “de dentro”, ainda que não participe das ações narradas. Seu desejo, entretanto, é estar “fora”, sair daquela realidade de miséria e violência para levar uma vida de classe média urbana. Ao contrário do elemento externo que se identifica com as mazelas das personagens e deseja transformá-las, como encontrado no Cinema Novo, Buscapé é um elemento interno ao outro que, não se identificando com o que narra, deseja afastar-se. A trajetória arrivista do narrador, discutida na fortuna crítica da obra, é um projeto de civilização em consonância com toda a ordem neoliberal e desenvolvimento pelo capitalismo avançado que esteve no centro do debate no Brasil ao longo da década de 1990. Buscapé tem sua primeira experiência

sexual com a jornalista branca mais velha maconheira que roubou suas fotografias e publicou no jornal; sua primeira câmera vem do traficante gente boa que recebe o aparelho de um jovem de classe média como pagamento de drogas; seu passaporte para sair da Cidade de Deus vem das fotografias que tira da morte de Zé Pequeno, numa escolha entre a mudança social que coloca sua vida em risco ou sua segurança e emprego que mantem a ordem social da comunidade como está – e ele opta pela ascensão social individual. Ao final da narrativa, Buscapé não apenas sai da Cidade de Deus como ganha nome e sobrenome – Wilson Rodrigues – como se a identidade só fosse possível ao se “converter” no outro de classe média.

Esse jogo da personagem mediadora de *Cidade de Deus* entre dentro e fora é complexo, pois mistura uma projeção de diferentes anseios entre o criador da obra literária e a cinematográfica. Mais que isso, Buscapé encarna as contradições formais da obra. Buscapé é ao mesmo tempo feito do desejo de se aproximar da realidade sem mediação e não confundir-se com ela. O narrador de *Cidade de Deus* é uma manifestação central da contradição formal da costura das diferentes histórias em uma narrativa coerente e estável do filme, choque este que desvela uma natureza profunda da obra.

*Cidade de Deus* tem uma série de pequenas narrativas alinhavadas pela voz over de Buscapé logo após a pequena introdução da fuga da galinha. Esta introdução já termina com um impasse: “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, afirma Buscapé para definir a Cidade de Deus. Este território, como personagem principal da obra, já é definido pela contradição e o impasse. Sua realidade escapa entre os dedos e se tem histórias escondidas que serão narradas por Buscapé, fazendo um inventário das personagens míticas da comunidade ao longo de três décadas, estas são mais interessantes enquanto crônicas de personagens e situações mais que captação dessa realidade. É nos pequenos momentos e na presença dos instantes a força de *Cidade de Deus*. A trajetória do Trio Ternura é mais interessante e dinâmica do que a pequena trama familiar que envolve Buscapé, seu irmão, parte do bando, e o pai que não aceitar ter um filho bandido. Mesmo dentro desta narrativa, o relacionamento de Marreco com a esposa de Paraíba traz mais vida ao filme do que o cerco policial à quadrilha.

O filme parece alcançar mais profundidade quando apenas trabalha na superfície. Pois *Cidade de Deus* está inventando formas de lidar com essas histórias num campo de cinema para o grande público a partir de ferramentas da publicidade e

do videoclipe. Enquanto a produção que visava seduzir os espectadores para o cinema brasileiro investia em grandes narrativas e no drama convencional com valor de produção, *Cidade de Deus* agrega valor de produção ao buscar efeitos narrativos para contar essas pequenas narrativas. É assim que estratégias do cinema publicitário servem de laboratórios para jogos narrativos de algumas cenas. Quando Zé Pequeno vai tomar a Boca dos Apês, o fluxo narrativo é interrompido para contar a história do apartamento. Num mesmo enquadramento, fusões marcam a passagem do tempo, dos moradores e dos usos daquele espaço, num recurso encontrado corriqueiramente em videoclipes musicais, mas inusitado no caso de um filme brasileiro. Quando narra a entrada de Mané Galinha no crime, mostra três situações similares, com enquadramentos similares, mas reações diferentes da personagem. O próprio efeito “bullet time”, popularizado no filme *Matrix*, ganha aqui uma função de passagem do tempo para introduzir o flashback que volta às origens da Cidade de Deus. O esquema de cores adotado pelo diretor de fotografia César Charlone não tem nada de muito elaborado, diferenciando as três décadas da trama por tons de cores e saturações diferentes em cada período. Contudo, funciona. Funciona porque a força de *Cidade de Deus* não está no seu realismo e sim sua realidade está no artificialismo de seus truques narrativos. Quando o filme deixa aparente sua plasticidade pop é quando ele revela a inacessibilidade ao real que pretende mostrar e desvela os esquemas narrativos que o tornam um filme pop: a ideia de se apropriar de elementos do cinema de gênero numa linguagem dinâmica contemporânea para narrar a ascensão do tráfico de drogas nas favelas. O filme não discute razões políticas nem estruturas sociais, apenas sociabiliza o prazer visual da narrativa da violência – explorada até hoje à exaustão na TV – colocando os criminosos das comunidades carentes do Rio no mesmo status narrativo dos mafiosos de Chicago durante a Lei Seca ou os matadores de aluguel do cinema de Quentin Tarantino.

Nesse sentido, *Cidade de Deus* concretiza de maneira inesperada o projeto ideológico da Retomada. A ideia de um cinema atraente ao público se fazia a partir da importação do modelo industrial estadunidense junto ao abandono do mandato do cineasta-autor, sendo agora o tempo do cineasta-profissional, atuando em filmes de temática privatizada, em geral sobre a vida da classe média urbana contemporânea ou grandes histórias de época. Linguagem convencional, gênero cinematográfico e histórias “universais” no campo da intimidade psicológica do drama burguês. O filme de Fernando Meirelles desfaz esse laço ao dar substrato brasileiro ao gênero

cinematográfico, criando um filme de crime palatável ao gosto “universal” utilizando convenções de um tipo de produto audiovisual dinâmico, contemporâneo e jovem como o videoclipe, impondo a esses parâmetros uma qualidade criativa de um artesão dedicado ao ofício. *Cidade de Deus* é tudo o que *Guerra de Canudos*, por exemplo, é: um filme de gênero, com distanciamento de um tempo passado, composto por diversas narrativas em forma de mosaico que compõem um grande painel de uma determinada situação ancorada num espaço delimitado; grande elenco, grande valor de produção, busca de qualidade técnica e, ao mesmo tempo, filmes fundamentalmente de estúdio por mais que se pretendam obras do espaço aberto exterior.<sup>41</sup> Por outro lado, *Cidade de Deus* é tudo o que *Guerra de Canudos* não é: sedutor, divertido, dinâmico, inusitado, inesperado e, principalmente, criativo dentro desses parâmetros.

A ideia, nesse ponto, de uma “cosmética da fome” é interessante mesmo que de modo inesperado. Primeiro porque ele aponta algo distintivo de *Cidade de Deus*, que será seguido por outras obras nos anos seguintes sobre o mesmo tema, em relação ao cinema do passado e mesmo de sua época. Essa demarcação é importante de se fazer, por menos que *Cidade de Deus* seja um filme que me agrade – não aceito a política onguista do filme, sua ideologia personalista neoliberal e o completo abandono do elemento sociopolítico em favor inteiramente do psicossocial. O trabalho de Fernando Meirelles aqui é singular, mesmo se levando em conta seu caráter convencional em relação às linguagens mais jovens do videoclipe e da publicidade, apostando na criatividade de truques e efeitos narrativos para compor o filme. O termo “cosmética da fome” também aponta isso: a criatividade narrativa de *Cidade de Deus* está no uso articulado da estética da propaganda, a sedução do consumo e atração do produto, voltando à base da ideia do fetiche da mercadoria da teoria marxista. Sob outro prisma, a ideia se apega ao elemento superficial presente em toda a construção do filme, com o embelezamento sedutor de cenários, ações e corpos dentro de uma roupagem pop atraente. Defendo, com isso em vista, que a grande qualidade de *Cidade de Deus* é ser superficial. Como em geral, aliás, é o cinema de gênero mais convencional. No contexto hollywoodiano, o gênero cinematográfico é uma linguagem comum que indica procedimentos, processos, sensações e formas de recepção e leitura das obras. O artista pode jogar com esse

---

<sup>41</sup> Sobre a direção de arte do filme e a manipulação invisível do espaço da favela, ver MACHADO, 2016.

código ou não, assim como os espectadores e toda a cadeia produtiva envolvida.<sup>42</sup> Como qualquer convenção, o gênero cinematográfico está sujeito a transformações do tempo, sejam aspectos de comportamento, figurinos, a linguagem falada, modelos de atuação do elenco. O elemento superficial dos filmes mais convencionais rapidamente deixa de fazer sentido e, por isso, a maioria dos filmes de consumo imediato são apenas produtos descartáveis de uma cadeia comercial. Poucos filmes voltados para esse consumo rápido sobrevivem à passagem do tempo, e isso se dá pela força que o elemento superficial deixa escorrer pelas fraturas com aquilo que faz a urdidura do filme. A meu ver, esse é o caso de *Cidade de Deus*. Seu realismo é capenga, pois extremamente maquiado pelos elementos técnicos de sedução do espectador. Mas então qual realidade impacta tanto ao assistirmos o filme? Exatamente essa realidade de superfície.

O exemplo mais cristalino é *Zé Pequeno*. Uma das questões importantes da cosmética do filme são as peles negras oleosas, criando um brilho que transforma os sujeitos envolvidos na produção quase em produtos destacados no mercado. Não é diferente com *Zé Pequeno*, representado por Leandro Firmino em seu primeiro papel de destaque no cinema. Acompanhamos sua trajetória desde a infância, quando ainda se chamava Dadinho (Douglas Silva) e andava perto do Trio Ternura junto com seu melhor amigo Bené. De temperamento explosivo já ai, Dadinho encarna uma espécie de “mal congênito”, sendo uma personagem com sede de matar desde a infância e sem grandes explicações de qualquer ordem que não a moral.<sup>43</sup> Quando Dadinho se torna *Zé Pequeno*, fica claro seu desejo de matar apenas pela sede de sangue, uma maldade orgânica que não encontra amparo em explicações sociais ou psicológicas. Uma personagem superficial, carente de profundidade psicológica, como aliás quase todas no filme. As personagens se resumem a contradições simples, quase truques de roteiro, como o impasse entre “correr” e “ficar” do início da narrativa: Mané Galinha busca vingança contra *Zé Pequeno* mas sem sujar as mãos com o tráfico; Bené quer parecer playboy mesmo sendo favelado; Buscapé tenta ascender socialmente sem entrar para o crime; as crianças da “caixa baixa” se veem como adultos, falando de assuntos artificialmente como drogas e assassinatos, pois ainda estão na tenra idade. Esse esquema de impasse da dramaturgia é, na verdade, a economia geral da obra,

---

<sup>42</sup> Penso principalmente nas campanhas de marketing para esse tipo de filme.

<sup>43</sup> Ao contrário do livro, onde a personagem tem complexidade social, política e psicológica bem definidas.

onde até mesmo a contradição é superficial. Talvez por isso Zé Pequeno se destaque no emaranhado de personagens de *Cidade de Deus*. Sem contradições e desejos complexos, ele existe enquanto superfície: frases de efeitos que grudam rapidamente na cabeça do espectador, como bordões que podem ser repetidos e parodiados posteriormente; o olhar marejado num sorriso de dentes tortos, de alguma maneira fascinante; as bochechas saltadas reforçadas pelo bigode que contradizem a violência exacerbada de Pequeno. Saltam a presença do ator enquanto performer, a imagem do menino negro pobre que se mostra um grande talento, capaz de fazer frases simples, escritas por roteiristas encastelados em seus amplos apartamentos na zona oeste paulistana, se tornarem memoráveis peças do imaginário popular. Ver imagens de corpos não usuais no audiovisual brasileiro numa obra ligeira de gênero policial tem uma força incandescente. A realidade invade as fissuras de um projeto de grande porte cuja força está no elemento que sempre esteve lá independente da obra: a experiência periférica de sujeitos à margem da sociedade. *Cidade de Deus*, com seu realismo de superfície, traz a realidade imediata dos corpos onde a est(cosm)ética impõe camadas e mais camadas de mediação entre obra e o real que pretende captar.

### **O autor como promotor**

*Cidade de Deus* coloca o substrato do real nas mediações do cinema de seu tempo – a equipe profissional, o roteiro convencional do cinema do espetáculo, o gênero cinematográfico, o valor de produção – criando um paradigma para parte da produção brasileira empenhada na busca em alinhar grandes temas políticos das mazelas nacionais com o vigor palatável do cinema convencional para o grande público. Principalmente, o filme de Fernando Meirelles cria formas de produzir a realidade, lastro importante para a subsistência do cinema brasileiro. A aceitação internacional de *Cidade de Deus* serviu como chancela à experiência, a possibilidade da vida brasileira ser matéria de cinema industrial em pé de igualdade com o exemplar hollywoodiano.

Contudo, alguns anos mais tarde, em meados da primeira década do século XX, uma nova geração ousou estabelecer um novo paradigma unindo um discurso profundamente pessoal com a tentativa de captar realidade, fazendo um laço entre individual e coletivo a partir dos afetos intimistas e o mal-estar da inquietação com o mundo ao redor. A figura do artista é forte no nascimento dessa geração, seja física,

com o cineasta aparecendo ou marcando sua presença na obra, ou evocativa, em personagens que espelham anseios dos autores. Talvez o melhor resumo desse discurso pessoal seja a fala de Bianca, protagonista de *Riscado* encarnada por Karine Teles, durante um teste de elenco para um possível papel, em que ela deseja fazer “um filme honesto (...) um filme que fale de mim, que é o que eu mais conheço. E falando de mim espero que ele fale de todo mundo”.

Por outro lado, um certo mal-estar envolve a geração, uma inquietação com o corpo social e a realidade em transformação do Brasil dos anos 2000. Uma inquietação motivada principalmente pela incerteza do lugar do artista – o jovem artista – nesse país em rota de entrada no consumismo capitalista do século XXI. Essa encontro com a realidade motiva um projeto de vídeo espontâneo, sem as mediações da maquinaria pesada do cinema dito “profissional”, buscando interações diretas com essa realidade a partir de encontros imprevistos, acasos e tentativa o entorno em sua matéria bruta.

As primeiras obras de importância da geração que ficou conhecida como *novíssimo cinema brasileiro*, curiosamente a maioria no terreno do documentário, trazem marcadamente dispositivos narrativos como disparadores dos filmes nesse encontro com a realidade. É o caso de *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes Araújo, um dos trabalhos seminais desse surgimento de uma nova possibilidade de cinema brasileiro autoral. No filme, a equipe decide pegar caronas com pessoas desconhecidas durante a noite de Fortaleza de modo a conhecer personagens e lugares que os cineastas, jovens de classe média intelectualizada, não frequentariam normalmente. Assim, sem um rumo pré-determinado, os artistas têm anseios pela realidade do outro, não só de classe, mas um outro cultural capaz de revelar novas possibilidades tanto políticas quanto estéticas. O investimento dos dispositivos casuísticos de *Acidente*, de Pablo Lobato e Cao Guimarães, e *Notas Flanantes*, de Clarissa Campolina, se concentra nesse pressuposto em que espaços desconhecidos, a presença poética da primeira pessoa, encontros inesperados com personagens acanhadas e pesquisa de linguagem compõem um quadro ético e/ou estético da autoria num novo tipo de encontro com o real. Já os documentários *Aboio*, de Marília Rocha, e *Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento*, de Alexandre Veras, buscam um outro cultural em espaços do interior atrás de um conhecimento bruto “autêntico” perdido, numa espécie de etnografia poética de sujeitos e lugares em vias de desaparecer.

Hal Foster em seu livro *O retorno do real* fala de uma guinada etnográfica na arte de vanguarda contemporânea em que há um “desvio de um sujeito definido em termos de *relação econômica* para um sujeito definido em termos de *identidade cultural*” (FOSTER, 2017, p. 161) e “o outro, que geralmente se supõe ser de cor, tem acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma excluído” (p. 163). De certa forma, o “artista como etnógrafo”, na designação de Foster, encontra eco num traço de identificação com essa identidade cultural do outro, apartado do centro decisivo das decisões e rumos do desenvolvimento nacional ou simplesmente em vias de desaparecer. Isso aparece tanto na busca ativa por figuras de culturas tradicionais, como nos documentários apontados, ou dos povos originários, como aponta o crescimento da produção e difusão de filmes sobre ou dirigidos por sujeitos indígenas ao longo das duas últimas décadas; quanto no retrato dos excluídos economicamente, agora sob um viés cultural, e mesmo a reverência a artistas vinculados a correntes experimentais e marginalizadas do cinema e da arte brasileira moderna, como personagem dos filmes ou simplesmente como referencial estético e político. Evidentemente, essa traço etnográfico chega ao cinema contemporâneo e a essa jovem geração sob o filtro das experiências de Eduardo Coutinho, o mais destacado documentarista brasileiro moderno, cujas obras no século XXI alcança um vigor inédito entre nós. Sua estética do momento e do encontro, apostando no ato da entrevista filmada como promotor de instantes cinematográficos de vitalidade capaz de atravessar o real em dimensões micro e macro políticas, tem fortes implicações não só no documentário brasileiro contemporâneo como também no papel e lugar do cineasta nesse cotejo com um outro de classe, cultural, político. Se o cinema de Eduardo Coutinho estabeleceu um paradigma, este vem na nova geração de cineasta a partir da experiência do vídeo espontâneo e de um novo referencial cinéfilo, que retoma ímpetus de invenção do cinema moderno brasileiro mais radical com novas formas de produção e organização do cinema de autor internacional, colocar o cineasta-autor como *promotor* de realidades, encontros, acasos e situações que possibilitem ao real adentrar a obra cinematográfica.

No que concerne ao campo da ficção, o início documental da geração encontra na ficção novos gestos dramáticos, também promovendo acasos, errâncias e descentramentos das narrativas. As obras mais significativas do período também inflamam um discurso da primeira pessoa, com forte carga poética (*Riscado, Estrada*

para *Ythaca, Meu Nome é Dindi*), ao mesmo tempo que traz figuras de identificação com sujeitos marginalizados (*Os Monstros, Meu Nome é Dindi, Os Residentes*) no protagonismo das histórias, reforçando um mal-estar com o mundo ao redor. Isso quando não investe diretamente no encontro com o outro cultural (*A Fuga da Mulher Gorila, Girimunho, O Céu sobre os Ombros*), tentando pelo gesto etnográfico a reconfiguração de narrativas e formas que espelhem outras possibilidades de mundo e de cinema.

*A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa, é um ponto de concretização de toda essa experiência estética da geração no retrato de outras experiências sociais-culturais dos sujeitos marginalizados, jogando com as diferentes tendências citadas acima, resultado de uma segunda fase do cinema dessa geração. Como aponto em trabalho anterior (ARTHUSO, 2016), o marco de inflexão dessas questões é *A cidade é uma só?*. Pode-se dizer que o filme dirigido por Adirley Queirós divide dois momentos da produção da geração do novíssimo cinema brasileiro. Nele, o diretor decide abordar a história da Ceilândia, cidade em que nasceu e viveu a maior parte da vida, a partir de um jogo de fabulação e representação da realidade que simula um documentário etnográfico e histórico. Adotando estratégias do encontro coutiniano, entrevistas do documentário convencional e momentos mais observacionais do cinema direto, *ACéus?* rebate uma imagem opaca da vida na periferia para nós espectadores, deixando claro a distância que marca a relação do outro cultural com os espectadores de classe média de cinema. A ideia é bem resumida na formulação “nossa história fabula nós [sic] mesmos” que encerra os créditos do filme seguinte de Queirós, *Branco Sai Preto Fica*. Falando em primeira pessoa sobre uma experiência compartilhada por ele, o cineasta parte do individual – as três personagens principais do filme – para recontar o processo histórico de formação da Ceilândia, o apagamento dos registros dessa formação e construir um laço com a experiência contemporânea do país em transformação dentro de um projeto de acesso a bens de consumo do capitalismo avançado. Captado por fragmentos e momentos de ações e interações, por resquícios, por lotes, como os terrenos negociados por uma das personagens ao longo do filme, *ACéus?* arma o discurso pessoal e o encontro com o outro como forma de alcançar uma realidade inapreensível numa pesquisa de linguagem possibilitada pela leveza do vídeo espontâneo e novas organizações de produção, como coletivo e equipes reduzidas com decisões mais horizontais. Pegando carona nas personagens, Adirley Queirós fala de si próprio e, ao fazê-lo, fala de toda uma história nacional.

*A vizinhança do tigre* leva essa experiência para outro lugar. O filme incorpora essa ideia do vídeo espontâneo como elemento estruturante da obra para retirar camadas de mediação entre cineasta e personagens para delinear um mosaico de sujeitos do bairro Nacional, em Contagem-MG, como quem conta uma experiência. Oriundo desse mesmo espaço, o diretor Affonso Uchoa aprofunda a entrega de Queirós do filme às personagens com quem convive para a construção da obra. Ele se faz presente num sentido etnográfico muito próximo dos trabalhos do diretor português Pedro Costa, cujo cerne está trazer para a obra as experiências individuais de seus atores não profissionais para dentro do filme de modo que a obra capte essas vivências de forma justa, sendo “forma justa” uma ideia tanto ética quanto estética. Uchoa dá espaço para as personagens falarem, interagirem, expressarem seus corpos a partir de movimentos, dicções e gestos.

Logo no início do filme, o prólogo mostra o personagem principal, Junim, deitado num sofá, de viés para a câmera, onde lê uma carta endereçada a alguém que está preso: “Caro Cesinha, filho da puta”. Percebemos pela carta que Junim esteve preso e agora está “ralando”, tentando fazer o melhor, “lutar com todos por uma vida melhor”. Já nesta introdução antes do título, Uchoa nos coloca os elementos do universo retratado, a linha tênue entre a “vida melhor” e a criminalidade, num trânsito que marca a experiência desses jovens de periferia excluídos da vida do consumo de produtos que marca a vida urbana no capitalismo contemporâneo. Além disso, há um outro nível em que a violência adentra a narrativa já aqui: o campo dos afetos. “Caro Cesinha, filho da puta” calibra nosso ouvido para o elemento violento que se mistura com o carinho, a amizade, a curtição, de maneira surpreendentemente indistinta. A violência não é apenas um dado de ruptura na vida das personagens que *A vizinhança do tigre* retrata. Ela é um elemento substantivo de sua experiência e interação, marcando presença mesmo onde não esperamos.

Assim como em *Cidade de Deus*, uma gama de elementos da experiência periférica aparece aqui: o tráfico de drogas, a religiosidade (de diferentes matrizes), a cultura pop, principalmente na forma musical e no vestuário, a dança, a marcante centralidade do corpo dos atores na *mise en scène*, o trabalho como regeneração da vida criminosa, a morte violenta como elemento comum da vida. Ambos os filmes se estruturam ao redor de uma narrativa de fuga do tráfico, desviando da violência e da vida criminosa ao longo da trama, tendo o trabalho como único caminho possível. Além disso, tanto *Cidade de Deus* quanto *A vizinhança do tigre* traçam um painel de

personagens diferentes, construindo o todo a partir de fragmentos de histórias narradas sobre diferentes sujeitos que compartilham a experiência de vida no espaço da periferia. Enquanto o filme de Fernando Meirelles constrói uma complexa trama de tempos e pequenas narrativas que interrompem o fluxo principal da história com idas e vindas, diferentes modos de narrar com diversos efeitos que realçam a dinâmica fragmentária do todo, *A vizinhança do tigre* tem um fiapo de fábula que falsamente costura a narrativa. O que se pode considerar a narrativa principal é a trajetória de Junim tentando levar uma vida “honesta”. As aspas aqui funcionam mais como um alerta ao leitor-espectador, pois a ideia de honestidade, retidão e vida correta são de alguma maneira relativizadas, pois o jogo melodramático de apontar heróis e vilões, bons e maus, certo e errado com uma distinção indubitável, presente em *Cidade de Deus*, não tem vez em *A vizinhança do tigre*. Não que certo e errado sejam indistintos no filme, mas as personagens, especialmente Junim, não são movidos por tais ideias e os diversos sujeitos retratados no filme não são classificados pelo bem ou mal que fazem. O interesse de Uchoa reside em expressar a experiência das personagens, mais que contar uma história. Por isso mesmo, a trama principal de Junim, fugindo do crime por causa de uma dívida antes de ser preso, surge em fiapos, apresentada no prólogo da leitura da carta mas quase inexistente na primeira hora do filme, retornando com mais frequência na parte final da obra em momentos pontuais que justificam o desenrolar da trajetória da personagem.

Contudo, esta fábula serve quase como uma desculpa e, não raro, esquecemos dela. Pois a força de *A vizinhança do tigre* está nas pequenas narrativas de cada personagem, especialmente o trio formado por Junim, Neguim e Maurício – cujo nome de pichador é Mix. Isso porque o filme não se organiza em torno da fábula, mas de situações envolvendo as personagens. Cada um dessas situações ocupa uma sequência do filme. Assim, ao invés de uma curva dramática conduzindo a obra como um todo, temos instantes decisivos realçando a força das partes.

As situações envolvem a interação das personagens entre si. Os três principais são jovens, aparentemente entre o fim da adolescência e o início da fase adulta. Como não se trata de um roteiro convencional nem de um filme da clareza narrativa extrema, captamos fragmentos de informações que nos dão certo chão diante das personagens. Conseguimos entender que Neguim e Mix ainda vão para a escola, sendo este último o mais jovem do trio, por sua aparência e porte físico mais infantil que os outros dois. Junim, por sua vez, é o mais velho, com passagem pela prisão e já

na fase adulta. Vemos apenas a mãe de Junim, que merece um momento seu na trama. A mãe de Mix é citada mas não aparece. Esses fragmentos de informações, além de estarem em consonância com uma forma desdramatizada que marca a geração do novíssimo cinema brasileiro em sua pesquisa de linguagem, também nos coloca num universo de vidas fraturadas, com famílias menos estáveis que o imaginário da família tradicional brasileira de classe média urbana. Nesse universo, não é incomum famílias com ausência da figura paterna, como a de Junim, ou nas quais os filhos passam grande parte do tempo sozinhos, como Mix, pois as mães trabalham o dia todo em outras regiões da cidade, saindo muito cedo e voltando muito tarde de casa. É esse ambiente de ausência e fraturas, de fragmentos, de estilhaços da vida urbana convencional que a forma fragmentária de *A vizinhança do tigre* parece nos informar.

Também a organização em instantes decisivos que ocupam o mesmo espaço de tela de uma sequência faz da obra uma espécie de laboratório de observação, experimentando fabulações e modos de aproximação com as personagens. Fica muito claro o jogo entre câmera e personagens em situações programadas e ao mesmo tempo improvisadas, como encontros propostos a partir de uma tema e uma situação cujo início é sabido por todos os envolvidos, mas o final é um mistério. Assim, uma saída para catar abacaxis e tentar vender para tirar um dinheiro muda para uma coleta de mexericas que, mais tarde, se tornará uma brincadeira. Junim e Neguim interagem até o ponto de encenarem um duelo, que se inicia num tratamento de campo e contracampo, opondo as personagens como num faroeste clássico. Eles disputam, primeiramente, cicatrizes, que é também um pequeno duelo de experiências de vida: “Que que cê passou? Que que cê viveu?”, interpela Junim, usando a idade como forma de mostrar sua superioridade. Depois, rivalizam numa rinha de rima de rap, passando em seguida para uma briga com pipocas de isopor e laranjas espremidas um no outro. Até que, no fim, eles fazem uma briga de espadas com facas de cozinha e espetos de churrasco. Os limites entre a infantilidade e a violência são borrados, mostrando um imaginário formado pela língua da bala e da brincadeira ao mesmo tempo, afetos de “broderagem” e instintos de agressão misturam-se num mesmo caldo residual que envolve a experiência da violência urbana, o imaginário do bandido, o jogo lúdico, o audiovisual do espetáculo, a música.

*A vizinhança do tigre* faz pequenos balões de ensaio a partir de situações que passam pela música – o heavy metal e o rap –, pela brincadeira e o jogo. Suas cenas são disparadores de ações, diálogos, gestos, movimentos corporais, gírias. São

fagulhas, rastilhos, resíduos de uma cultura urbana contemporânea que, tratadas como detritos (BENJAMIN, 1987, p. 238), são reinventadas por esses jovens em uma cultura experimental fascinante. Ao longo do filme, as personagens brincam, jogam, atuam, tudo ao mesmo tempo. E nessas interações revelam experiências, sensações, anseios, frustrações, violências. Porém, é inútil – ou melhor: invasivo – tentar desmembrar esses instantes e fazer a análise entre o que é brincadeira, jogo e atuação, entre o que é o caldo ficcional proposto por Uchoa e o que é manifestação do imaginário dos atores-personagens a partir de suas experiências individuais. Como um gesto ensaístico, experimenta-se com os dados do real e do imaginário sem grandes pretensões explicativas ou mesmo de concretização desses fragmentos de narrativa em algo fechado. É um filme coeso, mas também frágil, prestes a se desmanchar na nossa frente. *A vizinhança do tigre* é leve e tenso ao mesmo tempo. Leve em sua proposta de *mise en scène*. Tenso numa certa ameaça de explosão que se avizinha do interior para o exterior. Habita essa zona de indistinção entre afetos, vivências, experiências, entre o real e o ficcional, o imaginário espontâneo e a lapidação dramática, entre a brincadeira e a violência. A força maior enquanto narrativa é captar esses jogos sem fazer das interações reflexo dos disparadores. Não é a estrutura em jogo modular que sobressai, mas a própria interatividade de cada sequência, a relações entre corpos e espaço, entre personagens e câmera, entre luz e sombra. Momentos mais “posados” e construídos, como a tensa sequência de Mix fumando crack, enquanto observa o lado de fora da casa com olhar paranoico do medo de ser pego no flagra; ou a sequência dos retratos de anônimos do bairro, mais abertamente documental num sentido tradicional; agregam à instabilidade fundante da obra.

A partir da ideia de um jogo entre corpos e câmera, *A vizinhança do tigre* se faz de uma incerteza que sua pequena fábula nunca ousadia conseguir transmitir. A ideia desse animal selvagem que se avizinha está mais no incerteza das cenas e dos rumos do próprio filme do que numa ameaça que se concretizará narrativamente. A observação dos corpos em ação, representando anseios e afetos de uma vida urbana brasileira, mostra mais que a narração das mazelas sociais. A grande violência representada por *A vizinhança do tigre* está no desperdício desses sujeitos criativos, vivazes, campos de possibilidades, envoltos em indeterminações e lacunas que regem suas próprias vidas. As personagens de *A vizinhança do tigre* são como desvios num mundo tratado como um palco vivo, em que heavy metal, poesia, skate, rap, e faroeste americano se encontram vibrando perspectivas de sujeitos e lugares (um país?) que

podieriam ter sido mas não foram. Em *A vizinhança do tigre* as experiências – desses corpos, imaginários e ideias – apenas são.

## **Perspectivas**

Com a entrada no campo cultural de novos sujeitos e corpos na autoria das obras, o pressuposto da diversificação das narrativas, com o subsequente contato direto com novas experiências e realidades, esteve no centro das ideias. A presença de pessoas pretas, periféricas, LGBTQIA+, indígenas e mulheres em diversas funções das equipes, mas especialmente na direção trouxe à tona novas histórias e preocupações. *A vizinhança do tigre* serve aqui como exemplar da busca do jovem cinema em representar certas experiências coletivas de maneira direta. Primeiro como narrativas subalternizadas e esquecidas historicamente pelo cinema brasileiro, cujo traço coletivo dominante é o masculino de classe média-alta intelectualizado. Também como formas de expressão de certo discurso individual reprimido, atravessado por cicatrizes e violências coletivas institucionalizadas pela sociedade civil brasileira ao longo de séculos. Nesse sentido, *A vizinhança do tigre* é um filme importante de mediação entre o projeto estético da geração do novíssimo cinema brasileiro e os anseios de cineastas surgidos após o turbilhão de 2013.

Um caso paradigmático é *Baronesa* uma resposta direta ao filme de Affonso Uchoa – que trabalhou no filme como montador. A diretora Juliana Antunes parte do mesmo pressuposto formal de Uchoa, criando situações em que o controle da cineasta é reduzido em favor da performance das personagens. Enquanto *A vizinhança do tigre* lida com personagens masculinos – apenas a mãe de Junim tem um momento mais detido, sendo a única presença feminina com alguma força na obra – *Baronesa* investiga a mulher periférica e suas interações com outras mulheres. Contudo, ao invés do jogo, o filme de Antunes acredita na cena e na força do texto espontâneo surgido a partir dos disparadores de cena propostos pela cineasta. Nesse sentido, o filme de Antunes ocupa menos o espaço externo como o de Uchoa, organizando-se nos espaços residenciais – a construção de uma casa é, inclusive, o fio narrativo mais importante da obra. O clima tenso de *A vizinhança do tigre* é substituído por certo ajuste de amizade entre as mulheres, cujos afetos são mais facilmente partilhados ao longo do filme e entendidos de maneira mais direta. *Baronesa* é um filme mais abertamente belo e amistoso com as personagens, num ritmo mais controlado que se

espraia para as cenas, mais contidas no quadro e na encenação posada em torno do texto e diálogos. Por isso mesmo, a cena do tiroteio que se inicia repentinamente e “invade” o filme pega a todos de surpresa. O choque da violência do mundo atingindo a aparente pacatez do filme lembra um universo em que a dureza e a morte rondam as personagens, moldando de alguma maneira os laços femininos que norteiam as cenas. Ao contrário da indistinção de climas, ritmos, afetos de *A vizinhança do tigre*, em *Baronesa* esses espaços estão bem demarcados, assim como o filme em si mesmo é um manifesto da presença de corpos femininos na frente e atrás das câmeras. Com isso mais um pacto se firma, entre as mulheres atrás da câmera e as personagens femininas, num encontro que permite à realidade capturar a obra e a esta, por sua vez, acessar o real sem uma série de mediações. Até por isso *Baronesa* é um filme mais bruto e direto que *A vizinhança do tigre*.

Entre 2013 e 2018, percebe-se na produção autoral – mas especialmente no curta-metragem – um desejo do explícito e da clareza. O investimento autoral se concentra em repensar esferas de atuação das obras deixando seus discursos políticos mais evidentes e agressivos de modo a atingir os espectadores menos pela agressividade da linguagem e mais pela potência do discurso. *Tremor Iê* deixa explícito a questão do tratamento dado às mulheres misturando o modelo de encenação de *Baronesa* com o clima de ficção científica de *Branco Sai Preto Fica*. A experiência de periferia, o racismo estrutural e as diferenças de oportunidades entre brancos e pretos são os motivos abordados no curta *Peripatético* em sequências cuja clareza e a verborragia das questões deixam sua política em primeiro plano. O filme usa grafismos e voz over para se endereçar diretamente aos espectadores em velocidade acelerada que lembra a produção de vídeos de internet, com a qual o curta parece dialogar. *Estamos todos aqui* retrata corpos excluídos – pretos, periféricos, não-binários – em situação de miserabilidade extrema na periferia de São Paulo em ritmo de ação e com personagens falando frases fortes sobre sua situação para a câmera, interpelando o espectador sobre a posição cômoda que leva e chamando-o à reflexão diretamente. Mesmo um curta-metragem mais experimental na linguagem com influência do jazz como *Kbela* não hesita em deixar seus motivos – o cabelo e a pele de corpos de mulheres pretas – explícito, numa espécie de bula sobre seus sentidos que já começa no título. Sua grande repercussão na internet, guardadas as proporções de um curta-metragem independente, comprova a urgência do tema da representação de corpos pretos por cineastas pretas ao mesmo tempo que o filme não

afasta espectadores por sua pesquisa de linguagem, pois, mesmo no terreno da invenção, se pauta pela clareza.

O exemplo mais radical dessa tendência ao explícito do período talvez seja o média-metragem *Nova Dubai*, de Gustavo Vinagre. O filme trafega no limite entre documentário e ficção, borrando discursos sobre sexualidade, memória, especulação imobiliária, fetiche e impulso de morte. Vinagre retrata personagens e paisagens da cidade em que passou sua infância, voltando a um certo imaginário de formação de sujeitos excluídos da heteronormatividade e da regulação dos afetos própria do neoliberalismo galopante no Brasil desde a Nova República. A crônica de “formação”, tônica das entrevistas e depoimentos, vem acompanhada de uma “destruição”: a “nova Dubai” do título remete a um espaço simbólico de criação artificial de uma metrópole e a vitalidade que se pressupõe desse paradigma do início do século XX, simbolizado pela construção de um grande empreendimento imobiliário para as novas classes médias-altas urbanas brasileiras – um espelho da artificialidade do desenvolvimentismo brasileiro nos últimos 30 anos. A tônica “construção-destruição” ganha contornos radicais na figura do próprio Vinagre como personagem, cometendo “pequenos atentados” sexuais: invade uma construção e transa com um dos pedreiros; obriga um corretor de imóveis e fazer sexo oral nele; se masturba em um viaduto sobre uma avenida movimentada. Esses atos terroristas são filmados como cenas de filme pornô, com uma performance do sexo voltada para a câmera. São artificiais mesmo sendo explícitas (ou seja, aconteceram de fato). Tornam-se ambíguas, carregando ao mesmo tempo o impulso de vida (o sexo) e de morte (a caricatura do sexo) sentido em toda a obra. O choque do sexo explícito é indissociável do efeito “fogos de artifício” causado por ele, na medida em que sua revolta nada transforma ou abala dentro da estrutura geral da sociedade. Não que este fosse o objetivo. Em *Nova Dubai* está claro o rumo do desastre. A ambiguidade do choque do explícito reside aí: ele marca posição mais que age sobre a realidade. Todos esses filmes que tem no explícito seu jogo formal são gritos desesperados diante do colapso.

### **A hora e a vez dos mediadores?**

Um fenômeno curioso no final do período aqui abordado é o retorno imprevisto da figura da personagem mediadora onde menos se esperava. Grande parte

da produção voltada para a pesquisa de linguagem se volta para a expressão direta de um discurso reprimido historicamente, o desafio direto aos espectadores ou a clareza dos sentidos políticos e afetivos transmitidos na obra sobre história poucos contadas e corpos pouco representados pelo cinema brasileiro. O retrato direto de certas realidades na ficção, contudo, apresenta limites ou contradições, como apontado em *Nova Dubai*. É significativo que alguns filmes autorais – e não só eles – tragam novamente figuras de mediação para a interação com espaços ou sujeitos identificados com o outro – de classe, raça, gênero ou orientação sexual.

*Corpo Elétrico*, de Marcelo Caetano, aborda diferentes realidades em sua fábula: o trabalho na indústria têxtil paulistana, o universo do lazer dos proletários representados no filme, as interações da coletividade do universo LGBTQIA+, personagens negras e trans que habitam a noite do centro de São Paulo. Mas o protagonista do filme é Elias (Kelner Macêdo), o gerente da pequena fábrica de roupas que contem o núcleo central da trama. Solitário, recém separado de um relacionamento com um homem mais velho, Elias inicia o filme contando seu sonho sobre flutuar no mar, misturando-se a ele. Ao longo da história, Elias vai tomando contato com as personagens da fábrica e interage com elas. Passa a acompanhá-las em suas saídas noturnas depois do trabalho, frequenta shows protagonizados por Marcia Pantera, viaja com os colegas de trabalho para a praia. O rapaz compartilha certos traços com as personagens dos trabalhadores que ele gerencia: é jovem, gay, trabalha no mesmo espaço que aquelas pessoas e gosta de uma farra como a maioria. Contudo, Elias nunca está plenamente integrado às dinâmicas coletivas ao seu redor. Sendo gerente da fábrica, não é um simples empregado como os outros; sendo branco, não compartilha das questões raciais inerentes da vida urbana brasileira das pessoas pretas e gays; como alguém da classe média escolarizada, traz uma organização cultural que a maioria das personagens não tem. Caetano insiste numa encenação que reforça a presença coletiva em tela e as interações de grupo que Elias procura se inserir. Mas ele está sempre numa posição deslocada. O único momento de plena integração é num longo travelling de ré após a saída da fábrica em que as personagens vão curtir juntas um programa noturno comum. A caminhada que a câmera capta é feita de entradas e saídas, encontro de corpos, diálogos anárquicos entre todos. Neste único momento, Elias consegue se misturar ao grupo, sem que suas diferenças de classe e raça destoem. Nós espectadores acessamos espaços fabris e suas personagens da classe trabalhadora assim como a vida das personagens trans que trabalham nos espetáculos

drag através do olhar e da presença de Elias. Como ele, nosso acesso a esse universo é marcadamente interrompido, descontinuado pela diferença. A imagem do filme nos rebate essa impossibilidade, ficando claro na sequência em que Elias acompanha a trupe de Marcia Pantera em seu show. Ao invés de acompanharmos o espetáculo e os trânsitos de idas e vindas pela noite, vemos apenas flashes através de uma montagem de pedaços de dança, luzes e movimentos, como uma espécie de melhores momentos. De alguma maneira, compartilhamos com Elias a condição de interdição da realidade dessas personagens que o rapaz acompanha, interage, aprecia a companhia mas que nunca será “sua turma”. Na parte final de *Corpo Elétrico*, quando termina a viagem para a praia com os colegas de trabalho, cada personagem vai embora da casa do amante/namorado de Elias para cuidar de obrigações de suas vidas, deixando o rapaz na situação em que começou o filme: solitário, pela simples razão de poder usufruir do tempo livre com menos limitações que as personagens de outra classe social e posição no mundo do trabalho. Flutuando no mar na cena final<sup>44</sup>, Elias realiza este efêmero sonho de se sentir parte de algo maior, numa resolução um pouco torpe e, talvez à revelia do realizador, sardônica em relação à posição de seu personagem, de si próprio enquanto cineasta e de nós como espectadores quanto às realidades retratadas no filme: a busca por integrar-se com as diferenças é impossível; mais fácil realizar os sonhos afetivos de classe média.

Nesse mesmo universo da indústria têxtil e de sujeitos LGBTQIA+ se passe *Crô – o filme*, dirigido pelo experiente Bruno Barreto, subproduto da novela da TV Globo *Fina Estampa*, de Aguinaldo Silva. A comédia é centrada no personagem do ex-mordomo gay Crodoaldo Valério, agora milionário após herdar a herança da patroa. Contudo, esta vida o deixa entediado e ele decide procurar uma nova patroa. Ele entrevista diversas grã-finas e uma delas acaba se revelando uma vilã megera que explora trabalho escravo de mulheres e crianças bolivianas no centro na indústria

---

<sup>44</sup> Em sua cobertura do Festival de Brasília de 2012, Fábio Andrade apontava a recorrência desse clichê visual, em texto sobre *Era Uma Vez Eu Verônica*, de Marcelo Gomes: “É sintomático que, no recente Festival de Brasília do qual saiu vencedor, cinco dos seis filmes de ficção em competição tivessem imagens quase idênticas de corpos femininos boiando em grandes concentrações de água natural (mar, lago, rio, etc). Vivemos uma era de totalitarismo de uma sensibilidade específica, aguçada apenas o suficiente para detectar os problemas (a desconexão das mulheres com sua própria interioridade) e acomodada o suficiente para buscar solução sempre nas mesmas imagens, da mesma maneira. Boiando na água, sendo levado por cada pequena onda, o corpo troca a ação no mundo pela impressão de um contato com seu interior. O problema não é a imagem, pois as imagens sempre estiveram aí, mas o automatismo dentro de um nicho de autor que se nega a olhar para aquilo que o bom cinema industrial norte-americano sempre teve como maior encanto: a criatividade de suas soluções” (ANDRADE, 2012).

têxtil do centro de São Paulo. Crô será uma espécie de herói que vai desmascarar a madame e salvar as família exploradas pela vilã. O tom de comédia reproduz estereótipos dos homossexuais e da relação entre as classes, ao mesmo tempo que aborda a questão da produção de roupas em São Paulo como uma questão moral dos capitalistas donos das fábricas. O curioso é um filme voltado para o grande público de um gênero leve – a comédia de costumes ligeira – com linguagem exagerada com tons novelescos tocar em temas duros como trabalho escravo na indústria têxtil, a imigração de latino-americanos em condições precárias em São Paulo, o trabalho infantil e até mesmo a homofobia – mesmo *Crô* não abrindo mão do retrato homofóbico tradicional da “bichinha” atualizado das pornochanchadas dos anos 1970. Como Esther Hamburger bem coloca em seu livro *O Brasil Antenado*, a telenovela global nos anos 1980-90 corriqueiramente abordou temas sensíveis da realidade brasileira, especialmente atuando como catalisador de certo ritmo das discussões. Não seria, portanto, nada exótico um filme de teor novelesco fazer o mesmo. Isso se a produção de comédias de costumes, próximas da televisão e seu *star system*, não fosse tão resistente a trazer essas questões. Como vimos anteriormente a partir de *De pernas pro ar 2*, os temas da realidade política e social do Brasil aparecem de maneira enviesada nas comédias mais populares. Em *Crô – o filme*, a dureza do tema é direta. O protagonista Crodoaldo serve aqui como uma mediação entre o cômico e o dramático, anuviando ambos numa espécie de equilíbrio tênue, geralmente desfavorável para o tema sério. O heroísmo de Crô funciona como uma lavagem de consciência para os espectadores, já que o personagem de Marcelo Serrado não é nem patrão nem empregado. Localizado nesse meio termo por opção – afinal a riqueza o entedia e ele prefere servir alguma madame – Crô age por bondade e salva o dia sem colocar em risco sua condição de classe abastada e o contato com as “finas coisas”. A distância de Crô para o outro depauperado e para a grã-fina maldosa dá o alívio de que todos podemos ser heróis por um dia sem abdicar das benesses do capital.

*Temporada*, de André Novais Oliveira, traz um outro tipo de mediação pela personagem principal. Acompanhamos Juliana (Grace Passô) em sua mudança para assumir um emprego novo concursado em Contagem, como fiscal de saúde da prefeitura. Ela espera a chegada de seu marido ao mesmo tempo que começa a tomar contato com a realidade local, seus colegas de trabalho e com sua própria subjetividade. Desde seus primeiros curtas-metragens, André Novais trabalha com a intimidade para apresentar um certo modo de vida em Contagem. O diretor atua na

maioria de seus filmes, assim como sua família e namorada. Seu primeiro longa-metragem dirigido sozinho, *Ela Volta na Quinta*, se organiza em volta de Novais e sua família, apresentando pequenas cenas cotidianas que compõem o bairro onde vivem em Contagem com a mesma intimidade que o diretor retrata a própria família. A doçura da *mise en scène* costura uma crônica dos costumes e anseios que tem como baricentro a família de Novais, mas se estende à cidade de Contagem e, no limite, a toda uma experiência coletiva de famílias pretas da classe trabalhadora. Evidentemente, esse laço entre o particular e o coletivo não é tão evidente. Ele se dá numa espécie de mediação invisível que a família de Novais exerce na obra. O tom entre o observacional e o teatral, com longas cenas de diálogo com falas expressivas num modelo de teatro realista *tchekhoviano*. Memórias, costumes e desejos se expressam com sutileza a partir das performances do núcleo familiar. E, seguindo o moto da Bianca de *Riscado*, falando de si e dos seus, Novais fala do comum.

Em *Temporada*, a mediação é mais evidente e de ordem mais direta. Juliana não é de Contagem, não faz parte da família de ninguém. Ela chega à cidade como os espectadores e vai, a partir de seu trabalho, percorrer espaços, conhecer vielas, declives, becos, entrar nas casas das pessoas e travar contato com costumes locais dos bairros afastados da cidade periférica mineira. Nesse sentido, *Temporada* é um filme topográfico, realçando acidentes geográficos e paisagens (as humanas também), com Juliana como guia imprevista, aprendendo a nos guiar enquanto toma contato com o espaço pela primeira vez. Não à toa, *Temporada* é também um filme topográfico sobre Juliana. Conhecemos a protagonista ao mesmo tempo em que ela se conhece, entende sua solidão e a ausência do marido, toma consciência mais aguda de sua negritude, organiza seus afetos em relação à nova vida. Mais que isso, Juliana é um espelho simbólico do realizador – e arrisco: do cineasta brasileiro enquanto figura na sociedade. Por mais que compartilhe traços com as outras personagens, Juliana é uma figura à parte, de fora. Como a grande maioria dos cineastas do Brasil, ela é uma funcionária pública. Adentra a realidade puxando conversas, percorrendo espaços, conhecendo a paisagem e os moradores dos bairros pobres. Juliana, como os cineastas autorais da geração de André Novais, conhece uma realidade que lhe é estranha se contaminando pelo mundo ao seu redor. Enquanto faz seu trabalho de intervenção no mundo também se descobre e se transforma. Curiosamente, no final, Juliana viaja com os colegas de trabalho, todos já adaptados à vida local há mais tempo que ele, que agora já está mais confortável junto deles. Quando o carro quebra, Juliana fica na

direção enquanto os outros empurram o veículo. Assim que volta a funcionar, Juliana não para o veículo, mas sai correndo pela estrada, deixando todos para trás. Num momento solitário, mas de felicidade, Juliana parece deixar a realidade com a qual se acostumara para se aventurar na próxima. *Temporada* traça, assim, um pequeno do papel do cineasta-autor no Brasil contemporâneo.

O mais interessante dos casos está em *Arábia*, filme seguinte de Affonso Uchoa a *A Vizinhança do Tigre*, desta vez em parceria com João Dumans, colaborador no filme anterior. *Arábia* conta a história Cristiano (Aristides de Sousa), um jovem proletário que roda por Minas Gerais pulando de trabalho em trabalho buscando sobreviver. Margeando as estradas, sua vida nômade flana pela dureza da existência, o peso da sobrevivência, a exploração de sua força de trabalho, assim como a leveza das interações com colegas de trabalho, a paixão e as relações afetivas. Como seu protagonista, o filme se desloca entre tons, tratamento fotográfico, referencial estético, temperamento de câmera. Uchoa aqui, como no filme anterior, tem um talento especial em criar momentos fortes a partir da presença dos atores no quadro. Aqui, ele consegue fundir a força da presença corporal do elenco com a imaginação visual a partir de uma composição mais posada do quadro de seu primeiro longa-metragem *A Mulher à Tarde*. O resultado é possivelmente o filme que melhor catalise as ideias da geração do novíssimo cinema brasileiro – a identificação com figuras marginais num discurso de abordagem dos afetos da subjetividade fazendo o laço com uma condição mais coletiva da realidade brasileira. Ao mesmo tempo, supera o jogo do vídeo espontâneo, apostando na qualidade apurada visual.

Ao mesmo tempo, há um interessante jogo de mediação, pois não acompanhamos a história de Cristiano de maneira direta. O filme não é narrado de maneira observacional, emulando uma terceira pessoa de cunho realista. Tampouco é narrado diretamente pelo protagonista para nós. *Arábia* começa mostrando o cotidiano de André, um adolescente solitário que mora em Ouro Preto, perto da fábrica de alumínio. Sua mãe trabalha o dia inteiro e ele cuida do irmão mais novo. André e Cristiano moram no mesmo bairro mas vivem em mundo completamente diferentes. Só entrarão em contato quando o operário sofre um acidente e é levado em coma para o hospital. André vai até a casa deste para recolher alguns pertences e encontra um caderno com o diário escrito por Cristiano, contando sua história. Nesse momento aparece o título do filme e passamos a acompanhar a narração em voz over do operário, como se fosse uma leitura para André.

A ideia de contato com a realidade é posta à prova em *Arábia*. André media nosso contato com uma experiência de vida singular que ganha contornos coletivos do operariado brasileiro na última década, em que sai da condição de “proletário” para “preariado”, sem trabalho fixo, rodando de lugar em lugar atrás de um emprego. Para mostrar tal transformação, a narração se transforma numa espécie de consciência histórica do modo de narrar, modulando diversos tons a partir da força de cada momento, não buscando dar coerência à força para a narrativa a partir de uma molde constituído do naturalismo do cinema convencional. A psicologia das personagens é frágil em *Arábia*. Sua força está no corpo e na presença dos afetos narrados tanto pela voz de Cristiano quanto pelas imagens. O caráter epistolar dos desenlaces da fábula – fluindo junto com a consciência, a memória e as observações do protagonista – são reforçados pelos timbres narrativos das imagens, como blocos de ação costurados pela presença de Cristiano.

Ao mesmo tempo, essa mediação entre André, um jovem branco de sensibilidade a florada, solitário, filho de uma classe média trabalhadora, e Cristiano, o outro de classe, preto, periférico, proletário, cria uma pequena analogia do Brasil e sua conflituosa relação de classes no século XXI, tendo o cinema como espelho. Mundos, realidades vizinhas mas sem comunicação. A carta – a narrativa – é a possibilidade de conhecer o outro – de classe, de raça, de cultura. Contudo, o cinema brasileiro parece sempre um pouco atrasado. A chegada do cinema da geração de Uchoa e Dumans na realidade do outro se dá quando esta já entra em colapso. Ao cineasta brasileiro resta fabular, inventar narrativas, linguagens e modos de representação de realidades que ele não entende embora esteja tão perto dela.

O que teria realizado o cinema brasileiro se seguisse o pequeno manifesto em favor da fabulação e da invenção de *Arábia* no contato com uma realidade cada vez mais agressiva? A pergunta fica sem resposta, como um afeto perdido, uma narrativa interrompida. O cinema brasileiro entraria, como Cristiano, num silencioso coma ao final de 2018.

## O sujeito partido

*É mais fácil imaginar o fim do mundo* – “É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”. A frase de Mark Fisher serve a torto e a direito no mundo das redes sociais para ilustrar certo marasmo da utopia no mundo hoje, principalmente pela segunda oração da frase. No Brasil moderno, o fim do mundo sempre esteve ali, à espreita, no pé da porta.

*Tudo ainda era construção* – O capitalismo nunca se implantou plenamente no Brasil, restrito a uma elite com poder aquisitivo para consumo de bens industriais. A ideia de nação também nunca foi plenamente concretizada, sobrando fragmentos de país a partir do compartilhamento de questões, hábitos e decisões políticas. A partir dos governos Fernando Henrique Cardoso, o país passa por uma tentativa de ingresso tardio no capitalismo avançado, financeirizado e consumista de produtos tecnológicos. Já no século XXI, os governos Lula são a implementação de políticas de inclusão da massa populacional no mercado de consumo, buscando consolidar as bases de um capitalismo à brasileira em sintonia com o mercado internacional. Esse processo é interrompido com o golpe de 2016, as reformas de destruição da Constituição de 1988 e a posterior eleição de Jair Bolsonaro à presidência. Um processo ainda em construção, já é ruína.

*Mercado é cultura* – O campo cultural também participou ativamente do processo, com políticas públicas que coordenavam modos de financiamento da cultura com a iniciativa privada. O conjunto de medidas de toque neoliberal visava tirar a cultura das asas do Estado no longo prazo. A ambiguidade da política reside num problema histórico da iniciativa privada brasileira sem iniciativa, dependendo do aporte estatal quando o risco é muito grande. Na produção cinematográfica, com volume de dinheiro maior para existir que outras manifestações artísticas, o risco sempre foi

amortizado pelo Estado, através da isenção fiscal. Outros problemas envolviam questões nunca atacadas, como a capitalização de produtores, saindo do modelo de empreitada que ainda rege o financiamento de cinema no Brasil, e a aposta na distribuição e exibição, pois a ênfase na produção sempre fez a difusão das obras problemática pelo pouco investimento em divulgação e um número de salas pequeno em proporção à população. Quando as políticas estabelecidas ainda nos anos 1990 não surtiram o efeito esperado, apontou-se um novo modelo de transformação dos agentes estatais em agentes do mercado. O modelo RioFilme, da atuação no mercado visando retorno financeiro e capitalização a partir de uma gestão supostamente econômica e não política, foi levado a âmbito federal, com algumas modificações e ampliação da atuação do órgão com o Fundo Setorial do Audiovisual. Aos poucos o FSA tornou-se um monopólio de financiamento de audiovisual no Brasil, tanto para produções voltadas para o retorno financeiro – séries de TV fechada e filmes de consumo imediato, como os blockbusters de comédia – quanto o risco do cinema mais autoral. Sempre brinquei com amigos que o FSA era um “Embrafilme 2.0 pós-moderna”, com modelo monopolista mas se relegava as decisões da produção ao mercado e ao dinheiro, com uma suposta não-interferência da política. Principalmente, instigava os defensores do modelo FSA a pensar que era muito simples acabar com o cinema brasileiro, bastante um toque da caneta, como aconteceu com a Embrafilme em seu tempo. Hoje vejo minha provocação como uma brincadeira de mau gosto. As discontinuidades do cinema brasileiro sempre fizeram ser mais simples imaginar o fim do mundo. Sempre foi muito concreto o fim do cinema.

*O futuro nunca acaba* – “O futuro se transforma em ameaça quando a imaginação coletiva se torna incapaz de ver possibilidades alternativas para a devastação, a miséria e a violência” (BERARDI, 2019, p. 135).

*A inversão do futuro* – Os anos 2000 foram tempos de mudanças profundas na paisagem social brasileira. Quando entrei na faculdade de Audiovisual na ECA-USP, em 2004, ela era predominantemente branca de classe média alta, filhos de profissionais liberais, artistas e intelectuais ou, em menor quantidade, a primeira geração de jovens filhos da classe trabalhadora que conseguiram ascender socialmente ao longo dos anos 1990. Anos depois, retornando a este lar para a pós-graduação em 2014, muita coisa havia mudado ainda que a arquitetura geral dessa

sociedade mantivesse. Tínhamos agora jovens negros, periféricos, transgêneros, cotas, um outro tipo de consciência do papel da universidade diante da sociedade que adentrava as salas de aula. Essas reminiscências servem apenas para apontar a mudança ocorrida em uma década no acesso a instituições universitárias e na conscientização diante das desigualdades históricas do país.

Ao mesmo tempo, a paisagem urbana brasileira se transformou radicalmente. A verticalização das cidades é evidente, com uma voracidade sem igual das empreiteiras. A gentrificação dos bairros residenciais tem empurrado populações da classe trabalhadora para longe do centro, mais do que já estava. Os congestionamentos aumentaram enquanto problema da vida urbana com todos os incentivos à aquisição de carros novos, com vias à movimentar a indústria e girar a economia. O mercadinho e a quitandinha do bairro já não existem: as grandes redes de supermercado abriram tanto grandes empreendimento quanto pequenas lojas que atendem hoje o que o comerciante local atendia. O butiquim da esquina virou um jazz bar ou uma cervejaria independente. O Zé Otávio, meu cabelereiro desde os dez anos, faliu e hoje existe no lugar uma barbearia rockabilly com mesa de sinuca e drinks feitos na hora com bebidas estrangeiras fabricadas por um grande conglomerado transnacional. O Brasil de 2003 não existe mais, ainda bem. Falar das transformações de lá pra cá é um exercício ambíguo. As políticas públicas de inclusão dos pobres no orçamento possibilitou acessos em geral, a bens de consumo, instituições, bens culturais. Permitiu também a tomada de poder pelo capitalismo globalizado, tanto da paisagem física quanto simbólica. Prédios dominam os horizontes das cidades brasileiras, assim como camisas do Real Madrid, Barcelona e Manchester City dominam o imaginário dos jovens e os filmes de Hollywood domina as salas de cinema, as telas de TV e os streamings. Todos estamos assistindo as mesmas coisas e ouvindo as mesmas músicas – em geral, estrangeiras – mesmo que a promessa do mundo me rede tenha sido a da democratização. O Brasil se desindustrializou nesses trinta anos, ficando mais dependente da venda de produtos agropecuários e matéria-prima mineral para o estrangeiro. Hoje, o agro acha que é pop e veio cobrar a conta. Se Neruda tinha razão ao afirmar que a utopia é como um horizonte, estamos todos fudidos.

*Restauração* – “A época que teme a si própria enche-se de desejo de restaurar, de veleidade de retorno, de restabelecimento do velho e do venerável, de restabelecimento de santidade perdida. Inútil. Não há volta”.

A citação é de Thomas Mann, declamada pelo tradutor Paulo César Araújo em *O Cinema Falado*, único longa-metragem dirigido por Caetano Veloso. Não faço ideia do ano em que o modernista alemão escreveu, mas me parece uma dessas coisas extemporâneas. Uma das características mais marcantes do Brasil de hoje é o medo. Medo do velho, medo do novo. Medo de si.

*O cinema falado* – Fazer sugestões de ordem psicanalítica muitas vezes soam mal, forçam a barra da capacidade do cinema de analisar o mundo e a realidade. Nenhum cineasta é profeta. Alguns trabalhos que aprecio no terreno do ensaio usam a estratégias de antecipação pelos filmes de seu próprio destino, como Tales Ab’Sáber em *A Imagem Fria* e Siegfried Kracauer em *De Caligari a Hitler*. Vou em direção parecida, mas com outro *pathos*.

A constante ameaça de fim do cinema brasileiro me parece mais forte para minha geração. Talvez pela proximidade histórica do fim da Embrafilme e acompanhar o processo entre a Constituição de 1988 até a eleição de Bolsonaro num arco praticamente coincidente com seu tempo de vida, minha geração tinha a esperança de que isso nunca se repetiria e, ao mesmo tempo, o medo de que o fim poderia acontecer a qualquer momento. A geração de cineastas e obras que ficou conhecida como *novíssimo cinema brasileiro* carrega o signo do fracasso, desdobrando-se em imagens de fim, de colapso, de morte.

Os dois filmes mais importantes do coletivo formado por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*, começam sob o signo da morte. No primeiro, a morte de um amigo leva quatro jovens a uma jornada de purgação do luto e descoberta de novas possibilidades a partir do deslocamento – tanto físico quanto espiritual – e da solidariedade do grupo. Já em *Os Monstros*, o fim de um relacionamento é o estopim de uma série de pequenos fracassos na vida de um músico experimental. Os dois filmes propõem uma solução de criação de um outro tipo de solidariedade para enfrentar o fracasso, numa comunhão de grupo que se isola como forma de sobrevivência diante do fim do mundo.

O sintoma apocalíptico é a base de *A Alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande. Um grupo de adolescentes cariocas perambula pela cidade do Rio de Janeiro fugindo de um monstro que ameaça a vida coletiva. No caminho descobrem seus poderes e limites, fazem pactos, exploram o imaginário pop cosmopolita. A realidade está em constante ameaça por forças que nunca são plenamente desveladas, mas estão ali o tempo todo, prestes a explodir. *A Alegria* mostra um momento de formação das personagens e do jogo de forças, um prelúdio à revelação, verdadeiro sentido do apocalipse.

As forças que se avizinham são também uma nota importante em *Meu Nome é Dindi*, de Bruno Safadi. A personagem Dindi, mencionada no título, é dona de uma pequena quitanda no centro do Rio de Janeiro. Ela tem dívidas e é ameaçada pelo agiota. Ao mesmo tempo, um grande supermercado está sendo construído na vizinhança, ameaçando seu negócio. Em *Dindi*, tudo é ameaça, apesar de pouco se concretizar como tal. É um filme em que forças não ditas estão à espreita, agentes maiores do que o acanhado mundo da protagonista. A obra dialoga com as transformações da paisagem urbana num conflito entre o provinciano e o cosmopolita, a vendinha e o empreendimento do grande capital, este representando a morte de um modo de vida – e também do fazer cinematográfico no Brasil.

Há também fabulações mais diretas do fim do mundo, especialmente em duas obras. *Estado de Sítio*, realizado coletivamente por jovens cineastas mineiros que viriam, em boa parte, a compor a nova geração de cineastas locais, como Leonardo Amaral, Gabriel Martins, André Novais. Maurílio Martins e Leo Pyrata, mostra o isolamento de um grupo de rapazes num sítio quando do fim do mundo. Não há mais o que ser feito a não ser esperar, beber, farrear.

*Bacurau* não traz propriamente uma imagem de fim de mundo. Seu futuro distópico se assemelha ao primeiro filme da franquia *Mad Max*, de George Miller, semelhante ao nosso presente, porém com dados de uma realidade em pleno desastre. Com elementos da cultura pop incorporados a uma ideia de filme de aventura tropical, *Bacurau* retrata uma comunidade – inspirada nos gauleses dos quadrinhos de Asterix – autogerida que expulsa forças estrangeiras, em amplo sentido: tanto europeus que fazem uma espécie de turismo perverso, viajando a localidades do interior de países do terceiro mundo para caçar seres humanos; quanto brasileiros que tentam perturbar a ordem coletiva dessa “tribo”. É interessante notar a mudança de tintas nas mediações formais de *Bacurau* em relação ao cinema de autor de dez anos antes. A

linguagem desdramatizada, a estética do vídeo espontâneo, a performance corporal do elenco, o referencial do cinema de ponta dos festivais europeus (Pedro Costa e Apichatpong Weerasethakul à frente) dá lugar a um cinema de referencial pop, mirando o grande espetáculo de gênero (John Carpenter e George Miller à frente), peripécias, cenas de ação acentuada, atuação mais convencional do elenco com nomes conhecidos (como Udo Kier e Sônia Braga) e clareza narrativa. Mesmo com tintas diferentes, a medida diante do desastre é uma solidariedade de tribo, do grupo reunido por afinidade numa existência comunitária que se perdeu no mundo capitalista moderno. Se os filmes mais radicais da segunda metade dos anos 2000 figuravam a criação de pequenas coletividades configuradas numa ética da amizade, *Bacurau*, no fim do período, começa sua fábula com essa comunidade como dado para sobreviver ao apocalipse, figurando na trama a defesa desse outro mundo, tribal e solidário, de ataques externos – do sistema (geo)político.

De todas as visões distópicas de futuro no cinema brasileiro recente, a mais interessante é possivelmente a de *Batguano*, de Tavinho Teixeira. Os personagens centrais da obra são Batman e Robin, retratados como um casal gay em crise, vivendo de reminiscências de um passado glorioso que não existe mais. Batman teve um braço decepado e sua condição física e envelhecimento são lembrados constantemente pelo parceiro. Robin busca reviver prazeres que já não encontra no mundo, no estelato de super-herói, no marido. O mundo foi devastado por uma pandemia que esvaziou as cidades, destruiu as cadeias produtivas e fez banana se tornar o bem mais precioso do planeta. Isoladas numa espécie de bunker kitsch, a dupla dinâmica vive de projeções. Projeções da memória de um passado glorioso, projeções, literalmente, do mundo exterior que já não pode ser desfrutado. Tanto o imaginário pop, representado pelas figuras dos super-heróis dos quadrinhos, quanto a realidade são inacessíveis enquanto matéria sensível. As personagens estão isoladas à força, impotentes frente ao mundo e ao passado. Nem mesmo o hedonismo da dupla é fonte de prazer: não passa de um registro também a ser projetado. Apesar do sexo explícito, do grafismo do corpo e da sexualidade, o prazer parece algo distante, perdido no tempo. “Sobreviventes”, Robin insiste em dizer. Mas sobreviver basta? No início, a narração de Robin afirma que “Se esses são tempos sombrios, vivamos”. A que custo? Não se trata de um niilismo vazio, mas um apontamento irônico diante de certo dandismo do cinema autoral: isolar-se ou performar diante da realidade não são soluções diante do fracasso. Para além do lado profético, casualidade da realidade que encontrou o filme anos depois, o

mundo como pandemia, desespero e impotência, sem deuses, heróis ou soluções simples, é uma visão singular dentro do cinema brasileiro que enfrentou seu tempo. Se o cinema marginal enfrentou a agonia pós-68 figurando o desespero pelo enfrentamento, *Batguano* enfrenta a apatia contemporânea colocando um espelho, ácido e irônico, na tela.

*Cogito ergo sum* – O sujeito moderno, dono do próprio destino, a racionalidade como sua principal ferramenta; o sujeito moderno, coeso e integral em sua funcionalidade corporal e psíquica; o sujeito moderno cuja vida adquire sentido em suas ações e contradições; o sujeito moderno, inspiração e aspiração do cinema ficcional – esse sujeito não existe mais.

*Fragmento ergo sum* – A descontinuidade molda o sujeito fraturado contemporâneo. Como no filme *Fragmentado*, de M. Night Shyamalan, esse sujeito contemporâneo é formado por identidades em redes, por vezes incontroláveis, em conflito dentro do corpo já não mais capaz de lidar com o campo de possibilidades de existência. A vida fraturada é a base do contemporâneo.

*Intuição* – O cinema brasileiro intuiu forças regressistas e perigosas nesse século XXI, que desembocariam no profascismo tropical bolsonarista. Ou essas forças sempre estiveram lá.

*Primavera se foi* – As jornadas de junho de 2013 deixaram clara, no contexto brasileiro, a observação de Adorno de que “a democracia, no que concerne ao conteúdo (o conteúdo socioeconômico), até hoje não se concretizou real e totalmente em nenhum lugar, tendo permanecido como algo formal” (ADORNO, 2020, p. 50-51). Sujeitos fraturados buscam retomar as decisões sobre seu próprio destino. Rapidamente, o sentimento de revolta foi convertido em ressentimento, capitalizado em reacionarismo e transformado em golpe. “Expectativas frustradas, somadas ao individualismo frustrado, não levaram ao ressurgimento da solidariedade, mas só a uma ânsia desesperada e ao desejo enfurecido de aniquilação. Niilismo é o nome da cultura emergente” (BERARDI, 2019, p. 9). Contra tudo o que está aí.

*Diante do fim – Tropa de Elite* começa com suas personagens diante da morte. Neto e Matias, depois de uma ação afobada, são cercados em tiroteio por traficantes com armamento pesado. Matias diz ao amigo, perto do fim da cena, “Vamo morrer”, já vislumbrando seu destino. Entra em cena o protagonista do filme: Capitão Nascimento. Com sua equipe, ele vai resgatar os policiais cercados no morro.

*Tropa de Elite* está marcado pelo fim e a morte – o derradeiro dos fins para o sujeito – em diferentes dimensões. A morte dos personagens é iminente no início – e depois saberemos que a ação foi motivada também pela possível morte de Fábio. O símbolo do BOPE é recorrente no filme a partir dos créditos iniciais, e sua simbologia remete mais à morte – a faca na caveira – do que ao heroísmo ou proteção. Morre-se muito ao longo do filme. Em todo canto morre alguém, não são poucas as cenas de morte violenta, com tiros, sangue espirrando, corpos caídos no chão a granel. Trata-se a morte como algo corriqueiro, ao ponto de não importar. A mise en scène da ação anestesia o público do teor da morte. A morte é um dado, a morte é um fato, a morte é um gesto como qualquer outro em *Tropa de Elite*.

Num outro nível, Capitão Nascimento vai se aposentar do batalhão, terminando um ciclo, processo acelerado pelo nascimento de seu primeiro filho. Mesmo o nascer é contaminado pelo signo da morte: Nascimento adia o quanto pode a formação e escolha de seu substituto, pois sua saída do BOPE não é simplesmente o fim de uma carreira. É a morte de um sujeito, é a morte do Capitão Nascimento. E desde o início de *Tropa de Elite*, o personagem encarnado por Wagner Moura não pode deixar esse tipo de morte acontecer.

*A morte e a morte* – Estruturalmente, *Tropa de Elite* é organizado pela iminência dessas duas mortes: os dois aspirantes policiais diante da morte no tiroteio e a do Capitão Nascimento, diante da aposentadoria.

A primeira metade do filme é uma grande retrospectiva explicando como Neto e Matias chegaram até ali, embrenhando suas histórias após a escola de oficiais da polícia militar do Rio de Janeiro com a missão do BOPE de “pacificar” o Morro do Turano para a visita do Papa João Paulo II. José Padilha dedica maior tempo de tela a mostrar o cotidiano dos dois aspirantes em seu batalhão da polícia militar, quando ainda acreditam que podem melhorar a situação do quartel e executar um bom trabalho. Ao mesmo tempo, mostra o envolvimento de Matias com seus colegas de classe média intelectual na PUC, onde cursa faculdade de direito, sem revelar sua

identidade policial. Assim, acompanhamos Matias e Neto numa espécie de narrativa do cotidiano do policial comum, mesmo a narração em voz over sendo de Nascimento, em tela com participação apenas episódica, de apresentação de seu principal conflito: escolher um substituto para poder sair do BOPE, diante do nascimento de seu primeiro filho.

Essa primeira parte de *Tropa de Elite* é feita principalmente de distinções, singularizando as personagens de Matias e Neto dos outros policiais comuns, assim como explicita a diferença entre o BOPE e os outros batalhões da polícia militar. Sua narrativa é descritiva, construída a partir de ações que compõem as personagens e o ambiente de atuação delas. A individuação aqui é curiosa: exalta-se a especialidade do BOPE a partir de valores, com ênfase na honestidade que afasta os policiais do batalhão da corrupção generalizada do funcionamento da polícia. A nobreza de espírito que separa Neto e Matias dos seus colegas “comuns” leva ao BOPE que, como veremos, opera uma transformação dos sujeitos em seu treinamento. Nessa primeira parte, Padilha articula principalmente essas descrições que singularizam os tipos, separando joio do trigo: o policial corrupto (Fábio), o policial inteligente (Matias), o policial-coração (Neto) e o policial do BOPE.

Ao mesmo tempo que descreve, a narrativa de *Tropa de Elite* opera essas generalizações arquetípicas: o traficante, o playboy maconheiro, a riquinha da PUC, o policial corrupto. Joga esses tipos todos no campo da hipocrisia enquanto o BOPE é colocado no polo oposto, de sinal positivo. O diapasão narrativo do filme funciona nessa contradição singularização-generalização. Talvez por isso haja uma eficiência poderosa nas narrativas da realidade da guerra do tráfico de Nascimento: ao mesmo que parece fazer uma descrição singularizada das figuras e suas ações, ele constrói tipos reconhecíveis (ou aparentemente reconhecíveis). Ser preciso para ser completamente genérico.

Aí está a força de face de *Tropa de Elite*. Uma espécie de consciência pop não declarada que se manifestaria depois na polêmica da pirataria e sucesso avassalador do filme e seu personagem principal na cultura popular. Capitão Nascimento se tornaria um ícone pop, estampando uma imagem de certa energia represada na realidade. O caráter de força reacionária do personagem seria anestesiado pela potência pop dos bordões que entraram definitivamente no imaginário popular. O texto da narração de Nascimento tem um tratamento amistoso, quase de conversa. Ele usa diversas vezes “parceiro” para começar ou terminar frases, como se estivesse

numa conversa particular. Ao mesmo tempo, não usa eloquência e sim frases de fácil entendimento recheada de bordões, como o grande mantra do filme “missão dada é missão cumprida”. A força do texto também reside nesse tipo de generalização: é um texto para todos, repleto de coloquialismos e expressões sagazes. Mas é essencialmente um texto de frases feitas, prontas de antemão. Nascimento está narrando, mas poderia ser qualquer outro policial do BOPE a dizer o mesmo texto.

Entende-se isso na metade final de *Tropa de Elite*, cuja ênfase está na segunda morte, a de Nascimento, escolhendo seu substituto para poder se aposentar. Logo depois de resgatados pelo BOPE do tiroteio no Morro da Babilônia, Neto e Matias ingressam no processo seletivo do batalhão. Fábio também tenta a sorte no curso preparatório do BOPE, desde o início uma espécie de treinamento de guerra, parecido com o retratado por Stanley Kubrick em *Nascido para Matar*. A sequência do curso preparatório transita entre o violento e o cômico, a visualidade de campo militar povoada por momentos engraçados nas falas dos instrutores, em especial Nascimento, e nas reações dos aspirantes pouco a pouco desistindo pela estafa física e mental. O treinamento do BOPE, como o campo militar do filme de Kubrick, é um processo de desumanização. O substituto de Nascimento tem de deixar as veleidades do policial comum e se transformar na máquina de guerra necessária para o batalhão.

Assumimos, nessa segunda metade, o processo cíclico de formação de quadros para o BOPE. O filme insiste nos métodos e, principalmente, nas frases feitas. O coronel de Nascimento se comunica em bordões com seus comandados, assim como o protagonista do filme repassa essas frases feitas – “missão dada é missão cumprida” é repetida três vezes em situações diferentes. Neto e Matias são aos poucos tirados de sua condição de singularidade e transformados em peças do batalhão. Fisicamente, ambos mudam de comportamento e postura. Matias deixa para trás certo acanhamento e simpatia para ganhar uma assertividade mecânica. Neto perde a inocência e doçura no rosto, tornando sua fisionomia um pouco sinistra e soturna. A singularização da primeira parte da narrativa, fazendo Neto e Matias sujeito diferenciados da massa de policiais comuns, é agora subtraída. Os dois aspirantes vão de indivíduos singulares a mais um no rebanho dessa “família”. No enterro de Neto, após ser assassinado por traficantes, seu caixão está coberto pela bandeira do Brasil. Ao som da saraivada de tiros, Capitão Nascimento caminha lentamente até o caixão do aspirante e cobre a bandeira nacional com a do BOPE. Diante da morte, Neto não é mais um cidadão brasileiro com determinada experiência da realidade e características que o tronavam

um sujeito singular no Brasil: ele é um membro do BOPE. Diante da morte, Matias vai deixar de ser o estudante de direito que acredita na justiça e nas leis, deixando namorada e colegas para trás: ele se torna uma máquina de matar.

*Anti-musa* – O primeiro trabalho de José Padilha em Hollywood foi a refilmagem de *RoboCop*, filme de ficção científica policial dirigido pelo holandês por Paul Verhoeven em 1989. No original, Murphy, um policial assassinado em serviço na cidade de Detroit, tem o corpo utilizado para a criação de uma máquina policial que vai combater o crime diminuindo o número de baixas do efetivo da polícia. RoboCop age de maneira racional e prática a partir de parâmetros de sua programação. É uma máquina policial, atira com precisão e não pergunta antes. Destituído de sua humanidade, RoboCop é uma máquina de matar. Contudo, a parte orgânica do robô vai aos poucos recobrando a humanidade da máquina de matar, ao entrar em contato com a ex-parceira, quando vai até a casa onde Murphy morava e memórias do humano invadem a programação do autômato. Ambientar num futuro próximo na cidade de Detroit, símbolo do desenvolvimento industrial maquinário estadunidense, é um trunfo: a decadência da máquina requer um cuidado do humano. No final, RoboCop descobre a corrupção da polícia e mata o vilão, importante chefe da corporação. Ao ser perguntado sobre seu nome, o robô respondeu “Meu nome é Murphy”, pontuando sua identidade que finaliza o arco de redescoberta de sua humanidade frente à máquina de matar.

O arco do treinamento e formação de novos membros do BOPE em *Tropa de Elite* é exatamente o inverso: a desidentificação, desconstrução do humano e sua transmutação em máquina de matar. A negação das pulsões humanas – o sono na sala de aula, o nojo diante da comida servida no chão de grama, a dor e o medo. A reprodução de ideologias que tem a morte como norte. A implantação de frases de efeito, prontas para serem replicadas pelo próximo aspirante, ano a ano, geração a geração. O coronel diz frases de efeito para Nascimento que, por sua vez, repassa para Matias e Neto, que replicarão, como máquinas desprovidas da capacidade criativa. Sua função é guerrear e matar.

*A tribulação de um pai de família* – Singularização e generalização, humano e máquina, vida e morte... as dualidades fundamentais de *Tropa de Elite* se concretizam no corpo de seu protagonista, Capitão Nascimento. Um personagem fraturado,

dividido entre o pai de família que nasce junto com seu primeiro filho e a máquina de matar que morre com a aposentadoria. Um sujeito com duas identidades: o marido Beto, carinhoso e ansioso por participar de todos os passos da gestação da criança; a segunda, Capitão Nascimento, violento membro do BOPE. Nascimento é, ao mesmo tempo, paz e guerra, vida e morte.

Depois de saber da missão de pacificação do Morro do Turano para a visita do Papa, Nascimento entra em crise. Sofre de ansiedade por causa do estresse e começa a medicar-se. A esposa o apressa para escolher um substituto, mas ele teima em adiar o processo. Seu corpo catalisa o conflito quando sobem o Morro do Turano em umas das primeiras ações do BOPE retratadas no filme. Primeiro, treme, respira profundamente, fica imobilizado antes de entrar em ação. Em seguida, quando interroga de maneira violenta os jovens traficantes, passa do ponto na agressividade. Seu corpo reflete a luta entre falibilidade e perfeição, medo e força, bem e mal.

Beto e Nascimento guerreiam nesse corpo. A mão do capitão do BOPE treme e ele precisa medicar-se para não ter uma crise profunda. Sente medo e, principalmente apontado pela narração em voz over, remorso. O conflito de identidades desse sujeito alcança complexidade máxima quando sobe o morro para resgatar o corpo do fogueiteiro morto pelo tráfico por uma decisão de Nascimento na ação do Turano. Ali, a máquina de matar é acionada para apaziguar a culpa do pai de família ao ver o sofrimento de uma mãe. Para Capitão Nascimento, os fins justificam os meios; Beto, por outro lado, parece duvidar.

As diferentes dimensões dos conflitos subjetivos, psicológicos e sociais de *Tropa de Elite* estão em jogo no corpo de Roberto Nascimento. Ali, na personagem, arrisco dizer que as contradições psicossociais da sociedade brasileira nos anos 2000 estão sendo decididas. Diante das mazelas sociais e contradições irreconciliáveis do Brasil, as decisões sobre fins e meios, erros e acertos, conservação e mudança, revolução ou destruição, bem e mal, enfrentamento ou conciliações, espelham no sujeito-protagonista do filme a crise do sujeito-país. O pai de família, de um lado, com suas contradições evidentes, medos, consentimentos e fraquezas, mas disposto a acordos e contratos sociais; ou a máquina de matar, com a eficácia voltada para a solução violenta dos conflitos pelo extermínio do outro, partindo da frustração e do ressentimento com soluções “convencionais”, tendo como fim eliminar contradições e conflitos.

Perto do final de *Tropa de Elite*, Nascimento entra em casa, como outras vezes ao longo do filme. Contudo, agora está vestido com o uniforme do BOPE e não com roupas civis. Ao ser questionado pela esposa sobre o substituto, ele perde a paciência e agressivamente grita com a mulher, apontando o dedo e falando como o capitão do batalhão com um de seus subordinados: “Você não fala nada do meu batalhão!”. Tomado pelo ódio, vai ao banheiro e pega seu remédio. Estica a mão, como outras vezes no filme. Desta vez, contudo, ela não treme. Firme, decidido, o protagonista vira o pote de remédios na pia, como se o problema estivesse resolvido. A máquina de matar venceu o conflito corporal, devorando o pai de família. Dali até o fim do filme o arco se completa e Nascimento já não fraqueja, mesmo com sua esposa saindo de casa levando o filho recém-nascido. O arco se completa com Capitão Nascimento conduzindo Matias para o mesmo fim: o jovem policial que acreditava na justiça é suplantado pela máquina de matar despertada, alimentada e treinada na segunda parte do filme.

*Tropa de Elite* termina exatamente no clímax da conversão. Após a captura de Baiano, responsável pela morte de Neto, Nascimento entrega o fuzil para Matias. Três planos do policial com a arma apontada mais ou menos para a câmera selam seu destino. Cada corte fecha mais o plano no rosto de Matias até que uma tela branca, motivada por um *flair* de luz na lente da câmera, termina a narrativa com o som do disparo. Esses três planos lembram outra sequência similar, a abertura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Três planos de corte de aproximação no rosto de um boi morto, com mosquitos rodeando os olhos, como se encarássemos diretamente a morte, a miséria, a fome, condição de Manuel, o vaqueiro que vê aquela imagem. Desta vez, encaramos a morte do ponto de vista do morto. Somos nós, espectadores, que terminamos *Tropa de Elite* na condição de Matias e Neto quando o filme começa: diante da morte. Um chamamento à ação, violento e perverso, como o desespero diante do colapso.

*Popcismo* – A confluência entre sedução pop – o gênero policial, o protagonista heroico, a narrativa dinâmica e os diálogos afiados, cheio de bordões reproduzíveis na vida comum – e uma certa energia inquieta é o trunfo de *Tropa de Elite*. Mais que revelar um conservadorismo da sociedade brasileira, detectável em qualquer conversa de botequim, ou dar aparato a uma chama fascista da direita brasileira, o filme de José Padilha catalisa um sentimento de insatisfação difuso numa roupagem da cultura pop,

esta que carrega em si um certo fascismo inerente da indústria cultural. *Tropa de Elite* desvelou uma ampla revolta mal alocada na sociedade brasileira que encontrou nessa peça da indústria cultural uma tradução possível. Um afeto teso e viscoso esperando ser canalizado para algum lugar. José Padilha criou uma narrativa plausível para esse monstro, mostrando um caminho para escoar essa verve. Uma ficção convincente, pois arquitetada dentro da economia narrativa sedutora de seu filme.

*O Sistema* – A maior das generalizações de *Tropa de Elite* é o que Nascimento chama de “o sistema”. Uma não instituição institucionalizada, amorfa mas estruturada, sem rosto e sem definição mas conhecida de todos e que pode ser descrita com alguma precisão. O “sistema” é o grande personagem da primeira parte do filme. As personagens são todas peças dessa engrenagem sem face. O sistema é o personagem mais forte de *Tropa de Elite*, o vilão que só pode ser vencido por uma força tão poderosa quanto. O mito da pureza envolvendo o BOPE se apresenta como solução fantasiosa num país carente de heróis.

*O (Anti-)Sistema* – Essa generalização da realidade chamada “sistema” funciona pelo mesmo princípio do playboy maconheiro e do policial corrupto: singularizado com alguns traços que fazem sentido, ganha contorno suficiente para ser uma tipificação reconhecível na experiência empírica da vida. Por andar sozinho, o “sistema” foi associado, no Brasil contemporâneo, à política – como um autômato, sem controle e, por isso, sem debater as formas de organização e os indivíduos que operam nela. O próprio Padilha fará a associação de forma direta em *Tropa de Elite 2 – O Inimigo agora é outro*. É a energia antissistema que invade as ruas nas jornadas de Junho de 2013. A energia antissistema será catalisada pela direita brasileira na forma de combate à corrupção, a demonstração de potência e virilidade que levará à irracionalidade do debate público, a posterior eleição de Jair Bolsonaro à presidência. “Expectativas frustradas, somadas ao individualismo frustrado, não levaram ao ressurgimento da solidariedade, mas só a uma ânsia desesperada e ao desejo enfurecido de aniquilação” (BERARDI, 2019, p. 9). “Contra tudo o que está aí” diziam cartazes em protestos antissistema em 2013 (e além). Genérico e singular.

*Subjetivação* – *Branco Sai Preto Fica* é uma espécie de negativo de *Tropa de Elite*. A perspectiva das vítimas de ações policiais é trazida a primeiro plano através do resgate

de operações violentas da polícia contra populações negras, utilizando como caso exemplar uma batida, na década de 1980, no Quarentão, um dos bailes *black* da Ceilândia da época. O título do filme remete às palavras de ordem dos policiais durante a ação, demonstrando o racismo inerente das operações ocorridas nesses bailes (ao longo do filme, é reafirmado que não se trata de um caso isolado, mas de um modelo estrutural de intervenção da polícia na noite da Ceilândia). Já aí fica evidente o gesto político da obra: inverter o jogo. Inverter o jogo contra a polícia, contra o passado, contra a atualidade construída a partir desse passado, contra a história de Brasília e, no limite, do Brasil contemporâneo, fundada nessa forma de ação.

Se a estrutura de *Tropa de Elite* capta a desumanização do sujeito e sua conversão na máquina de matar nos vários níveis da dramaturgia, *Branco Sai Preto Fica* parte da desumanização para ressignificar as personagens, num processo de subjetivação que reapropria para elas seu passado, suas identidades, emoções e angústias. *Branco sai, preto fica* acompanha três personagens, três homens negros, marcados pelo passado de violência policial contra populações negras de periferia: Marquim é um DJ preso a uma cadeira de rodas em decorrência de uma batida policial, que vive seus dias vagando pela Ceilândia e suas noites rememorando o som do baile do Quarentão em sua rádio pirata; Sartana tem uma perna amputada e recolhe próteses de pernas em ferros-velhos para reformar e vendê-las na periferia; e Dimas Cravalaças – agente do futuro em missão para descobrir o paradeiro de Sartana como testemunha na obtenção de provas para processar o Estado brasileiro pela violência contra populações negras – cuja "nave temporal" teve um problema e ele não consegue comunicar-se com o futuro nem voltar para casa. São personagens marcadas fisicamente pela exclusão racial e social, apartadas do mundo, restritas pelos espaços interiores e os aparatos mecânicos que possibilitam seus deslocamentos, como a perna mecânica de Sartana, a cadeira de rodas e o conjunto de elevadores da casa de Marquim, ou o container, aqui cumprindo o papel de "máquina do tempo", onde Dimas passa grande parte do filme. Plasticamente, as personagens estão deslocadas na composição dos quadros, com amplo domínio das linhas das grades, dos contornos das janelas, das paralelas metálicas do container, da geometria das construções, jogando os corpos para as laterais do quadro ou recorrendo a uma economia de planos fechados que marca o recorte do ator em relação ao entorno. As personagens vivem

como sujeitos apartados: da sociedade, do espaço e do tempo, da experiência coletiva, de sua própria memória.

Nesse sentido, é possível dizer que *Branco sai, preto fica* começa como um contraponto ao final de *A cidade é uma só?*, filme anterior de Adirley Queirós. Nele, o cineasta retoma a história da criação da Ceilândia, articulando com a campanha fictícia, no presente, para deputado distrital de Dildu, encarnado por Dilmar Durães, mesmo ator que faz Dimas Cravalanças em *Branco Sai, Preto Fica*. Em *A cidade é uma só?*, o passado precisa ser resgatado para a afirmação da ação no presente como uma possibilidade de mudança para o futuro. A campanha política de Dildu é uma tomada de poder da periferia para a periferia, quixotesca em certos aspectos, mas consciente de sua necessidade no campo simbólico e repleta de expectativa num eventual sucesso. O filme termina com um plano geral em campo aberto, um ginásio em construção e Dildu caminhando em direção ao horizonte, enquanto uma locução de rádio antiga, resgatada do arquivo da construção de Brasília, convoca as pessoas para a aventura da construção de um novo futuro, uma nova nação. Diante dessa perspectiva – literalmente – esperançosa ou, pelo menos, aberta a possibilidades, *Branco sai, preto fica* figura um futuro sem perspectivas, chapado em sua plasticidade quase plana de linhas e formas encaixotadas. *A cidade é uma só?* é um filme do presente, buscando mudar o futuro. Um filme diurno, solar, de espaços públicos, do movimento dos corpos pelo espaço, com um certo humor físico das interações entre as personagens e delas com o mundo ao redor; *Branco sai, preto fica*, por sua vez, é noturno e soturno, de iluminação artificial, preso ao espaço privado e o submundo, melancólico. Narrado do futuro, como indica a cartela que se refere ao local da ação como "Antiga Ceilândia". Um futuro nebuloso, descrente e desesperado.

*De volta para o futuro* – Em *Branco sai, preto fica* o futuro soturno demanda uma necessidade de resgate do passado. As experiências de vida dos atores não-profissionais, moradores da Ceilândia, são apropriadas como dramaturgia para compor as três personagens fictícias da narrativa – Marquim, Sartana e Dimas Cravalanças. Para isso, Adirley Queirós utiliza algumas das principais estratégias do documentário brasileiro recente: a centralidade da memória como substrato para a narrativa, o uso do material de arquivo para enriquecer a composição visual, a observação direta, a autoficção, o documentário de busca. A principal diferença reside numa superação dos procedimentos para ir além de uma busca propriamente do

passado, mas a composição de uma ficção a partir do imaginário individual dos atores-personagens, da experiência coletiva desse grupo – homens negros vítimas de violência policial – e da história de um território pouco explorado pelo cinema brasileiro. *Branco sai, preto fica*, nesse sentido, sintetiza os principais anseios do cinema autoral brasileiro desta última década. O investimento de grande parte do cinema mais arriscado, principalmente de jovens cineastas que iniciaram na profissão advindos de lugares fora do eixo Rio-São Paulo, foi no sentido de aproveitar o imaginário de locais pouco retratados historicamente pelo cinema brasileiro (como a produção da Filmes de Plástico, de Contagem-MG, que ganhou notoriedade ao longo desses anos no cenário nacional) e personagens ou grupos marginalizados pelas narrativas cinematográficas (pessoas negras, LGBTQIA+, povos originários) a partir do material cultural bruto dos próprios lugares e personagens.

*Precursores* – O filme de Queirós ressoa duas das grandes obras-primas do cinema brasileiro desde século que trazem essas bases éticas e formais em seu processo e no resultado final, precursores não ditos desse desejo de captar a realidade a partir do imaginário de personagens e territórios outros: *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci; e *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho.

No primeiro, a história de Carapirú, sobrevivente do massacre da tribo Awá-Guajá na Amazônia nos anos 1970, é retomada por Tonacci, refazendo a trajetória da personagem agora no presente. Enquanto repassa pelos lugares, Carapirú reencontra pessoas e histórias, fabula novamente sua vida num encontro entre memória e imaginário. Nesse arco, Tonacci faz um laço entre Carapirú e a história brasileira dos trinta anos que separam o massacre e a produção do filme. Assim, articula imaginário, memória, história, território e a revelação de histórias nunca contadas pelo cinema utilizando a autoficção e a forma do documentário de busca. A questão da comunicação com Carapirú pontua a narrativa como metáfora do curto-circuito da civilização brasileira com os povos originários, do cineasta como seu objeto e, também, do cinema brasileiro com histórias invisibilizadas. *Serras da Desordem* tem uma estrutura circular que espelha seu próprio gesto de trazer memórias e vivências à tona a partir de uma relação problemática entre cineasta e personagem, como se a história do país e o retrato que o cinema brasileiro busca fazer das histórias escondidas girassem em falso, como um parafuso espanado.

Já *Moscou* é uma espécie de laboratório de imaginários. A partir do processo de ensaio da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekóv, com o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, Coutinho investiga modos de acessar memórias e vivências, trazendo as experiências pessoais dos atores e atrizes do grupo para dentro da peça russa. Moscou torna-se assim um espaço simbólico em que o rescaldo das diferentes subjetividades se encontra num imaginário ficcional coletivo. O esforço de Coutinho está em figurar a construção desse espaço, um ensaio sobre o próprio processo de construção ficcional pelo acesso dessas subjetividades e como isso rebate na própria obra. Um filme de experimentação, como um laboratório de histórias e figurações do imaginário.

Esse gesto de Tonacci e Coutinho acredita no processo mais que no resultado. São três filmes com arestas evidentes, mas, no caso, rebarbas, erros e fissuras fazem parte do processo. As estruturas expostas nessas obras aumentam a força de intensidades pontuais, gestos e momentos fortes mais que o todo. Tonacci e Coutinho permanecem com suas obras numa espécie de “imaginário não-dito do cinema autoral brasileiro” desta década, exemplos que não se busca imitar, mas que sempre permanecem no caldo cultural do cinema brasileiro atual.

*Branco sai, preto fica* se coloca nesse terreno explorado por Tonacci e Coutinho para fazer o grande filme ficcional herdeiro desse prazer pelo processo. Suas arestas estão expostas, inclusive pela confusão temporal da narrativa em sua segunda metade. O processo não é escondido, com as diferenças de caracterização das personagens, da qualidade técnica do material, as mudanças dos cenários. Percebe-se a fragmentação da filmagem – realizado em diferentes momentos ao longo de um ano – na própria fragmentação e abertura da narrativa. Fragmentação que tem como ponto de fuga as experiências dos atores e subjetivação das personagens, como afirma claramente a última cartela dos créditos finais: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos” (sic). O processo é um dado marcado fisicamente nos atores: os corpos de Marquim, Sartana e Dimas carregam as feridas, mutilações e amputações do passado, dos indivíduos em relação ao coletivo, da Ceilândia, enquanto território comunitário, em relação a Brasília. Mutilações individuais, subjetivas, sociais e históricas. A Ceilândia está encarnada nesses corpos.

*Objetificação* – *Branco sai, preto fica* é um filme do tempo e de tempos. Presa pelas estruturas do espaço – janelas, paredes, grades, porões, containers – resta à *mise en*

*scène* respeitar um tempo narrativo inerente às ações das personagens, como os longos momentos do movimento do elevador que serve de porta de entrada da casa de Marquim, ou a sequência de três planos de observação da chegada dele em casa, nos quais ele desce do carro, prepara sua cadeira de rodas, sobe nela e vai até o elevador. Os objetos ganham força: o elevador de Marquim e suas traquitanas, as pernas mecânicas com que Sartana trabalha, a nave de Dimas, as fotografias que servem como prova, a vitrola e os aparelhos eletrônicos do porão de Marquim, e, claro, a bomba construída por ele. Uma bomba de artefatos sonoros, colhidos pela personagem em gravações de ambientes da Ceilândia e músicas populares à margem da indústria cultural, como a divertida “Dança do Jumento”. Objetificados pelo Estado brasileiro pela ações policiais contra populações negras, as personagens parecem retomar um certo estado de ação a partir dos objetos que os cercam. Marquim e Sartana, principalmente, são desenvolvidos com os objetos a seu redor, criando uma vida “orgânica” com o inanimado. Isso contribui para o estilo Lo-Fi de *Branco Sai Preto Fica*.

Mas, principalmente, a vida “orgânica” com os objetos numa encenação que respeita os tempos das personagens e suas ações com o ambiente povoado de traquitanas cria uma certa morosidade que contamina todo o temperamento do filme: o clima nebuloso, com cores frias da fotografia, a maior parte das cenas passadas durante a noite em espaços fechados, a principal locação do filme sendo o porão da casa de Marquim, onde ele mantém sua rádio pirata e realiza seu plano de sabotagem contra Brasília. A “correria”, conceito forte de *A Cidade é Uma Só?*, está ausente, pois a exclusão extrema imposta às personagens leva a uma letargia delas nos espaços internos. A *black music* dos bailes dos anos 1980 lembrados por Marquim em sua rádio pirata ao longo do filme tem forte marca na parte emocional da narrativa, em momentos solitários, em que a música encharca o filme de uma melancolia em confluência com a morosidade da câmera.

*Branco Sai Preto Fica* mostra o sopro de vida que reativa as personagens “obsoletas” para um salto no espaço público.

*Tra(u)ma – Branco sai, preto fica* é um filme de trauma. O filme traz à tona e repete o evento traumático tanto para apresentar ao espectador quanto para purga-lo na vida

das personagens.<sup>45</sup> Marquim é o personagem-chave nesse sentido. Ele relembra os eventos traumáticos de sua vida no programa de rádio pirata que emite durante a noite, guarda objetos e lembrança da época no sofá de seu porão, usa a música como memória do tempo em que ainda era feliz. Narra, como se revivesse, a noite em que sofreu o ataque da polícia que o deixou paraplégico. A melancolia desesperançada de Marquim se transforma em revanchismo contra a repressão do poder central representada por Brasília numa vingança ao som ambiente como afirmação da sensibilidade de periferia.

Marquim fabrica em seu porão uma bomba a ser lançada no plano piloto com a ajuda de Sartana. Essa bomba tem uma caráter interessante, pois é construída a partir de sons: Marquim grava músicas de artistas populares da Ceilândia, versos improvisados de rap, ruídos de ambiente da cidade-satélite. Ele realiza uma mixagem fazendo dos sons uma massa de ruídos beirando o caos. Existe uma forte carga simbólica nessa "bomba de som", pois essa bomba guardada no porão é como a expressão de tudo o que fora interiorizado e marcado no corpo do passado repressivo. É um grito dos excluídos a ser ouvido pela força de seu incômodo. Em *Branco Sai Preto Fica*, a própria organização do filme se dá como essa massa bruta sonora, mixada pela força individual de suas partes e com uma aparência de desorganização do todo. O filme se fortalece na essência de cada um de seus planos, as partes pulsando muito fortemente pelo trabalho com o tempo enquanto a noção de cena é diluída por longos planos que resolvem cada parte. *Branco Sai Preto Fica* se faz na brutalidade do ruído captado direto da matéria do mundo.

Mas as personagens querem reparação: Dimas recolhe provas para processar o Estado brasileiro no futuro por crimes contra as populações periféricas; Marquim e Sartana lançam uma bomba contra o plano piloto. A bomba atinge as torres do Congresso Nacional, partindo o prédio ao meio, e o Museu de Brasília. Filmada através de desenhos a lápis fixos com luzes piscantes sobre o papel e sonorização realista do momento, com sons de explosão e gritos das pessoas, ela é a expressão violenta da melancolia acumulada ao longo do filme.

Entre o plano piloto queimado e a destruição do "monumento-Brasília" pela bomba, Brasília se transforma em alegoria do desenvolvimento desigual da sociedade

---

<sup>45</sup> Como afirma Hal Foster sobre a repetição em Andy Warhol e o trauma, “essa é, manifestamente, uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica” (FOSTER, 2017, p. 127).

brasileira. Se quando de sua construção, Brasília seria a representação de uma nova sociedade mais justa, nos filmes de Adirley Queirós, a cidade é o monumento de toda a violência que o resgate histórico dos filmes sublinha. Muito se discutiu sobre a contradição do povoamento do plano piloto e as cidades-satélites ao longo da crítica a Brasília.<sup>46</sup> Nos filmes de Queirós, essa contradição é sintetizada: não é que a sociedade não estava pronta para Brasília; a arquitetura de Brasília é a alegoria perfeita da sociedade que a construiu. Em especial, o Congresso Nacional, símbolo destruído pela bomba ao final de *Branco sai, preto fica*. As duas cúpulas do parlamento, em orientação invertida uma da outra, formam com o anexo uma figura de equilíbrio, mas também alegorizam uma sociedade com dois pesos e duas medidas. O arranha-céu anexo cristaliza o poder que olha de cima e impera sobre eles. A Brasília dos filmes de Queirós monumentaliza a sociedade das desigualdades. Nesse sentido, o desenho de Lúcio Costa para o plano piloto cumpriu seu ideal da posse da terra. A urgência dos filmes de Queirós está em propor uma retomada de posse pela população periférica, num movimento de reação tardio. Não da terra, pois essa já foi tomada, mas de suas vidas, sua histórica, seu imaginário, enfim, seu destino. O cinema de Adirley Queirós se faz de anseios, ações, memórias e ritmos das personagens de periferia em busca de controlar suas vidas. Uma luta de posse do imaginário, ao contrário da terra, eterna, cuja arma mais forte é a afirmação da sensibilidade de periferia - com "correria", rap, *black music*, desejo de vingança, corpo mutilado.

*A penosa construção de nós mesmos* – Perto do fim de *Branco Sai Preto Fica* Marquim põe fogo no sofá onde guardava seus discos, os planos de fabricação da bomba, fotografias, enfim, suas memórias. É um ato violento contra si próprio o apagamento de seu passado. Contudo, existe uma forte afirmação: Marquim assume a frente sobre sua vida, à força, pois somente ele tem o direito de "apagar seu passado". Ou recomeçar. É esse o laço final de *Branco Sai Preto Fica*, pontuado pelo último plano, Dimas Cravalanças perdido, andando no meio de escombros após a explosão da bomba. Estamos no meio das ruínas da civilização brasileira, representada pela explosão de Brasília. Este plano remete vagamente às fotografias de Thomaz Farkas

---

<sup>46</sup> Ver XAVIER; KATINSKY (orgs.), 2012.

da construção da nova capital, em que ferragens e estruturas não finalizadas constroem a plasticidade bagunçada da monumental empreitada. Fim e início se encontram nessa visualidade de ferragens, construção e ruína se confundem no horizonte histórico brasileiro.

Nietzsche ousava “filosofar com o martelo”. O cinema brasileiro contemporâneo ousou construir ruínas. O ressentimento, abordado por Ismail Xavier em diversos de seus escritos para lidar com o cinema dos anos 1990, e uma certa auto complacência rebaixada misturada a uma culpa de classe por parte dos cineastas, como aponta Fernão Ramos (RAMOS, 2003) encontra na violência uma forma narcisista de catarse. Com *Tropa de Elite* e *Branco Sai Preto Fica* algo diferente está em jogo. Diante das fraturas sociais tão evidentes da sociedade brasileira, ambos os filmes trazem personagens descrentes na possibilidade de conciliação e reparação. Buscam pela violência resolver o jogo social. Evidentemente o filme de José Padilha mostra as forças policiais que detém o monopólio da violência como uma força paralela e restauradora que define, por seus próprios princípios internos, as regras sociais. O BOPE, no filme, é um poder paralelo que, por sua natureza desumanizada, detém capacidade legislativas, judiciárias e executivas, condensadas na farda preta. Esse poder autoritário fascista faz da destruição seu mecanismo de coerção da sociedade. Misturado a um discurso de pureza espiritual e superioridade moral, cria uma explosiva solução para os problemas sociais: o extermínio das “impurezas”, dos sujeitos e estruturas que não se adequam às regras estabelecidas do jogo social legisladas por esse poder paralelo. No caso, os hipócritas, os corruptos, os delinquentes. Atravessando as classes sociais (mas atingindo principalmente os miseráveis, claro) e as posições institucionais, *Tropa de Elite* – o primeiro e o segundo também – figura uma guinada destrutiva dos pactos sociais brasileiros por completo já que, como vemos na explicação do “sistema”, esses pactos fazem apenas figura, as mediações não mediam, as regras não regulam. Há um sentido de restauração encarnado na figura heroica do Capitão Nascimento que plana sobre as regras e a vida cotidiana.

*Branco Sai Preto Fica* também quer zerar o jogo. Destruir o que nunca foi construído, dividir o que nunca foi dividido, pactuar o que nunca foi pactuado. O cinema de Adirley Queirós ganhou notoriedade, primeiro nos festivais nacionais, depois nos internacionais, por propor um cinema de estrutura leve e horizontalizada, espontâneo, utilizando o campo simbólico do cinema ficcional sem perdas sua relação

com o real para fazer filmes políticos, refletindo a relação com o território e com os sujeitos dos lugares que filme. O tom combativo dos filmes influenciou alguns filmes de longa e curta-metragem nos anos seguintes, especialmente quando o retrato da periferia estava em jogo. A violência aqui tem algo de terrorista, mas serve principalmente como pontuação de que os frágeis pactos sociais estabelecidos no Brasil devem ser constantemente repactuados. Os filmes de Adirley Queirós – principalmente *Branco Sai Preto Fica* – afirmam um caminho inconciliável do cinema brasileiro contemporâneo e os novos sujeitos que o realizam.

Esse talvez seja o mais importante dado do cinema produzido no Brasil ao longo dessas duas décadas do século XXI: as fraturas da sociedade brasileira, presente historicamente nos filmes produzidos no país, não serão resolvidas na base da conciliação. Esta fratura irreparável é a grande matéria bruta do melhor do que se produziu de cinema no período no Brasil.

## Considerações Finais

Eu espero que este trabalho transpire cansaço.

Eu espero que ele reverbere instabilidade, insegurança.

Eu espero sentir nele uma certa dor.

A dor de noites mal dormidas, da saúde mental fragilizada, das condições financeiras incertas, da necessidade de criar uma criança pequena em meio ao caos, das dificuldades materiais de pensar uma realidade que parecia de desmanchar quando eu tentava tocá-la.

Eu espero que este trabalho um dia acabe.

Os últimos anos foram severos com a sociedade brasileira como um todo e com a cultura em específico.

Como se não bastasse o horizonte de um governo fascista empenhado na destruição das instituições de bem-estar social garantidas pela Constituição de 1988, o desmonte dos órgãos de fiscalização e o aparelhamento do Estado brasileiro por membros das Forças Armadas e aliados milicianos do presidente, a pandemia da Covid-19 deixou escancarado a incompetência gerencial e o caráter genocida do governo Jair Bolsonaro. O presidente trabalhou ativamente contra a prevenção da doença, contra a defesa da população mais humilde do país e contra a estabilização da sociedade em seu momento de maior fragilidade. O resultado dessa política de extermínio – das instituições e das pessoas, das estruturas físicas e simbólicas – das bases frágeis de sustentação da sociedade brasileira contemporânea foram vistos quanto mais perto se aproximava as eleições presidenciais de 2022. As fraturas da sociedade brasileira, que o cinema ficcional produzido no Brasil na última década tentou representar, se aprofundaram ao ponto de sua conciliação precária estar em risco. O inconciliável presente em *Tropa de Elite* e *Branco Sai Preto Fica* se tornaram realidade. A sociedade brasileira apostou nos últimos quatro anos por um arremedo de Capitão Nascimento que “sentaria o dedo” em “tudo o que está aí”. No futuro próximo, o caminho parece sem volta. A fratura está exposta para os próximos anos.

O campo da cultura foi duramente atingido nos últimos anos por um governo que encarou os artistas, professores e profissionais da cultura como inimigos a serem exterminados. O Ministério da Cultura foi extinto e transformado, posteriormente, em secretaria, tendo a frente figuras lamentáveis que vão da atriz lunática ao dramaturgo que copiou um discurso de Joseph Goebbels, o ministro da propaganda do governo nazista de Hitler. A Cinemateca Brasileira foi desativada e abandonada pelo poder público até o limite. O Museu Nacional ardeu em chamas ao vivo na televisão. Apesar das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc, que garantiram alguma atividade para a classe artística, a cultura foi colocada na guilhotina.

No caso do cinema, atingido economicamente e em suas estruturas de produção – também frágeis –, a pandemia talvez tenha adiado um processo que, a meu ver, parecia sem volta. O ataque ao Fundo Setorial do Audiovisual através da judicialização do caso das prestações de conta da Ancine, gerenciadora do fundo, apontava para a inviabilidade do modelo de financiamento do audiovisual como conhecemos nos últimos 10 anos. A produção cinematográfica vive da ressaca dos anos 2018-19 e hoje o grosso das produções são séries para os canais de streaming e TV a cabo. A cadeia produtiva do audiovisual no Brasil está em transformação.

Meu diagnóstico é que não se trata apenas de um realinhamento do financiamento. O cinema brasileiro, sua cadeia produtiva e modo de financiamento encerraram um ciclo, que talvez tenha se iniciado com o fim da Embrafilme e se sustentou até a eleição de Jair Bolsonaro. Penso que não se trata apenas de uma questão das instituições abaladas pelo novo governo ou a economia do cinema colocada em frangalhos. Com ou sem Ancine, os mecanismos ideológicos que sustentavam esse modo de fazer cinema não fazem mais sentido. Os acordos que originaram esse modo de financiamento estavam baseados numa ideia de autossustentabilidade no modelo industrial, com filmes de grande bilheteria feitos com grande orçamento, estrelas famosas e valor de produção agregado para seduzir o público. Ao longo dos anos, isso criou um modelo de financiamento fundado em diferentes faixas de acesso ao dinheiro de acordo com a projeção do resultado de público ou prestígio artístico das obras. Assim, as instituições de financiamento criavam prateleiras para filmes grandes, médios e pequenos.

Nos últimos anos essa métrica foi embaralhada, a meu ver, por duas questões, uma externa e outra interna. A questão externa foi a mudança dos hábitos dos espectadores com a chegada dos streamings. A pandemia acentuou o poder de

barganha desses serviços, já que o público parece realinhado ao entretenimento caseiro e o poder sedutor das séries em manter os espectadores aderentes às narrativas de longa duração. Não consigo ver um cinema brasileiro de grande produção, por mais qualidade narrativa e mercadológica possa ver, com volume de produção e resultado financeiro viável na era dos streamings. Podemos continuar a fazer filmes aqui e ali de grande bilheteria, mas sustentar uma cadeia produtiva a partir desse produto me parece ultrapassado.

Por outro lado, o próprio cenário do cinema brasileiro se transformou completamente nos últimos 10 anos. A descentralização da produção, política pública iniciada por Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, foi bem sucedida, com o aporte financeiro do FSA ao longo dos anos. A nova geração de cineastas surgida a partir de 2005 nos diversos cantos do país assumiu a frente do cinema brasileiro, tanto do ponto de vista do prestígio internacional no circuito de festivais quanto no contexto interno. Neste ano de 2022, *Regra 34*, de Júlia Murat, ganhou o prêmio principal do Festival de Locarno, um dos mais importantes da Europa, e o novo filme de Adirley Queirós junto com Joana Pimenta, *Mato Seco em Chamas*, chamando a atenção da crítica por todo o mundo. Mais significativo ainda, *Marte Um*, de Gabriel Martins, da produtora Filmes de Plástico, foi escolhido como representante brasileiro para concorrer ao Oscar de filmes estrangeiro, num ano com filmes novos de Laís Bodanzky e Marcelo Gomes, cineastas que teriam muito mais apelo para esse tipo de nomeação há uma década. Se em 2015 ainda se falava em “tiradentização do cinema brasileiro” quando essa nova geração ocupava os espaços nos grandes festivais,<sup>47</sup> hoje é possível afirmar que o cinema brasileiro é Filmes de Plástico, Vermelho Profundo, Adirley Queirós, irmãos Pretti, Bruno Safadi, Clarissa Campolina, Affonso Uchoa, Juliana Rojas, Marco Dutra.

O cinema brasileiro vai ter que se repensar. A sociedade que viabilizou o modelo Ancine-FSA não existe mais. Ela está fraturada e os artistas são olhados com desconfiança, principalmente por “usarem” dinheiro público. Lá nos anos 1990, seduzir o público com filmes de grande valor de produção era um forma, também, de justificar sua existência. Este novo cinema brasileiro dos próximos anos terá que se reinventar, ideológica e economicamente. Ele terá de buscar um novo caminho. Um caminho doloroso entre as fissuras do Brasil.

---

<sup>47</sup> Ver ARTHUSO, 2015.

## Referências Bibliográficas

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

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

ADORNO, Theodor W., “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, 2ª ed.

\_\_\_\_\_. *Aspectos do novo radicalismo de direita*. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Fábio. “Além da ideologia”. *Cinética*, Rio de Janeiro, Nov. 2010. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/osresidentes.htm>; Acesso em 13 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. “Armadilhas de uma época”. *Cinética*, Rio de Janeiro, Set. 2010. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/aberturasemana.htm>; Acesso em 13 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. “Era um vez”. *Cinética*, Rio de Janeiro, Set. 2012. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/eraumavezeuveronica.htm>. Acesso em 01 fev. 2022.

ARTHUSO, Raul. “O ilustre estranho: sobre a “tiradentização” do cinema brasileiro”. *Cinética*, Rio de Janeiro, ago. 2015.

\_\_\_\_\_. *Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. In: *Alceu*, v.8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

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

\_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1985].

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1979].

“BRAZIL takes off”. *The Economist*, 12 nov. 2009. Disponível em <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off>. Acesso em 02 jan. 2022.

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

CALDAS, Pedro. “O (ab)uso da palavra fascismo: a recepção de *Tropa de Elite*”. In: *Viso, cadernos de estética aplicada*, n. 4, jan./jun. 2008.

“CINCO pontos que marcaram os discursos de posse de Bolsonaro”. *BBC News Brasil*, 1 jan. 2019. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46730648>. Acesso em 02 jan. 2022.

COSTA, Lúcio. *Biblioteca educação é cultura: Arquitetura*. Rio de Janeiro: Bloch-FENAME, 1980.

D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak (orgs.). *15 anos da Mostra Tiradentes de Cinema: reflexões do cinema brasileiro 1998-2012*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2012.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006 [1933].

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. “Saímos do Facebook?” in: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI JR, Heitor (orgs.). *Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos*. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016, p. 293-319.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

KATINSKY, Julio; XAVIER, Alberto (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MACHADO, Ludmila Ayres. *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Acesso em: 12 jan. 2022.

MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Encontros. Rio de Janeiro: Azougue editorial, Encontros, 2009.

MIGUEZ, Luiza. “Ao gosto do freguês”. *Piauí*, Rio de Janeiro, n.112, p.54-59, jan. 2016.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NOBRE, Marcos. *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

ORMOND, Andreia. “O novo ópio”. *Cinética*. Rio de Janeiro, Out. 2016. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/o-novo-opio/>. Acesso em 31 jan. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema marginal (1986/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/EMBRASILME, 1987.

\_\_\_\_\_. “Humility, guilt and narcissism turned inside out in Brazil’s film revival”. In: NAGIB, Lúcia (ed.). *The new brazilian cinema*. Londres: I. B. Tauris, 2003, p. 65-84.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: LeYa, 2015.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VALENTE, Eduardo. (org.). *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões* [catálogo]. Rio de Janeiro: CCBB, 2011, p. 56-59.

VOGNER DOS REIS, Francis. “O cinema do mal-estar”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 50, abr. 2010, p. 19-23.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1993].

\_\_\_\_\_. “Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character”. In: NAGIB, Lúcia (ed.). *The new brazilian cinema*. Londres: I. B. Tauris, 2003, p. 39-63.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_ (org.). *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1983].