



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**JÚLIO CÉSAR ALVES DA LUZ**

**POVOS IN/VISÍVEIS:**  
**IMAGENS DOS POVOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

**Tubarão-SC**  
**2018**



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**JÚLIO CÉSAR ALVES DA LUZ**

**POVOS IN/VISÍVEIS:**  
**IMAGENS DOS POVOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ramayana Lira de Sousa (Orientadora)  
Prof.<sup>a</sup> Dra. Alessandra Soares Brandão (Coorientadora)  
Prof.<sup>a</sup> Dra. Lúcia Nagib (Coorientadora de estágio no exterior)

Tubarão-SC

2018

Luz, Júlio César Alves da, 1982-  
L99 Povos in/visíveis : imagens dos povos no cinema brasileiro contemporâneo / Júlio César Alves da Luz ; -- 2018.  
225 f. : il. color. ; 30 cm

Orientadora : Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa.  
Coorientadora : Profa. Dra. Alessandra Soares Brandão.  
Coorientadora : Profa. Dra. Lúcia Nagib.  
Tese (doutorado)–Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2018.  
Inclui bibliografias.

1. Cinema brasileiro. 2. Povo. 3. Cinema – Estética – Aspectos Políticos. I. Sousa, Ramayana Lira de. II. Brandão, Alessandra Soares. III. Nagib, Lúcia. IV. Universidade do Sul de Santa Catarina – Doutorado em Ciências da Linguagem. V. Título.

CDD (21. ed.) 778.50981

**JÚLIO CÉSAR ALVES DA LUZ**

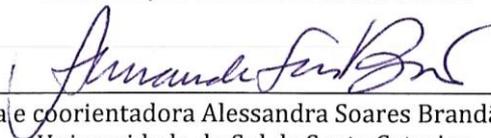
**POVOS IN/VISÍVEIS: IMAGENS DOS POVOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 31 de julho de 2018.



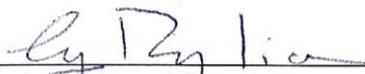
Professora e orientadora Ramayana Lira de Souza, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina



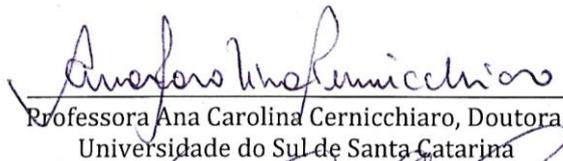
Professora e coorientadora Alessandra Soares Brandão, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

*presente por videoconferência*

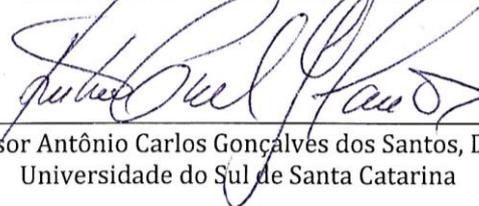
Professora Esther Imperio Hamburger, Doutora  
Universidade de São Paulo



Professor Cezar Migliorin, Doutor  
Universidade Federal Fluminense



Professora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora,  
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Antônio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

## AGRADECIMENTOS

À minha família e aos amigos, pelo apoio de todo momento das pessoas que me são mais caras, companheiras em torcida a cada passo pelo caminho repleto de percalços no decurso desses anos de pesquisa acadêmica;

À minha orientadora, Ramayana Lira de Souza, e coorientadora, Alessandra Soares Brandão, professoras queridas e comprometidas às quais devo minha trajetória pelo mestrado e doutorado, pela amizade, a atenção dedicada e o envolvimento de quem tanto apostou em mim e neste trabalho;

A Lúcia Nagib, coorientadora de estágio no exterior, que tão gentilmente me acolheu em Reading e que contribuiu com preciosas sugestões e indicações para a escrita da tese;

Aos membros da banca avaliadora, Ana Carolina Cernicchiaro, Antônio Carlos Gonçalves do Santos, Cezar Migliorin e Esther Hamburger, – bem como a Artur de Vargas Giorgi, que participou da fase de qualificação do texto –, pelo generoso tempo dispensado à leitura e as inestimáveis colaborações para a revisão da qual resultou esta redação final;

Aos colegas, funcionárias, coordenadores, professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul, pessoas que fizeram parte, de uma forma ou de outra, de toda a jornada ao longo dos sete anos – desde o mestrado – em que estive ligado ao curso;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelas bolsas que me foram concedidas – Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Ensino Superior (PROSUC) e Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) –, sem as quais esta pesquisa não teria sido viável;

A todo/as, sou imensa e perpetuamente grato.

“É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama ‘nunca houve povo aqui’, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir”

*Gilles Deleuze*

## RESUMO

Este estudo tem por objeto investigar as condições de visibilidade dos povos nas imagens da produção cinematográfica contemporânea no Brasil. Retomando uma discussão que irrompe com o realismo crítico no contexto de gestação do cinema moderno no país e é alçada a interesse central ao projeto estético-ideológico de uma geração intimamente envolvida nos conflitos do campo político, este trabalho a recoloca no presente a fim de pensar as formas de visibilidade dos povos em realizações fílmicas brasileiras recentes. Questionamos as *imagens comuns* que, ao designá-los, na verdade invisibilizam os povos, de modo a buscar as *imagens do comum* nas quais eles, com efeito, compareçam nas suas diferenças e sob condições reais de visibilidade. Partindo da crítica às formas de uma *visibilidade* que os reduzem à *invisibilidade*, o que propomos nesta tese é que as imagens que nos dão a ver os povos – tal como aparecem nos filmes que compõem o *corpus* analítico da pesquisa – configuram-se numa dialética entre o *visível* e o *invisível*, tensionada entre o que mostram e o que elidem, entre os sentidos do que se inclui e do que se exclui. Examinamos, para tanto, as imagens em seus aspectos composicionais, sobretudo o plano e a *mise-en-scène*, compreendidos enquanto operações estético-políticas que definem as formas sob as quais os povos aparecem nas imagens fílmicas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo. Povos. In/visibilidade.

## ABSTRACT

This study has as purpose the investigation of the conditions of visibility of people regarding the images of contemporary cinematographic production in Brazil. Getting back to the point that bursts with the critical realism in the context of the emergence of the modern cinema in the country and it is lifted to the central interest in the aesthetic ideological project of a generation deeply involved in the conflicts of the political sphere, this project relocates it in the present in order to rethink the forms of visibility of people in recent Brazilian films. We problematize the *common images* that, by designating them, actually make people invisible, in order to find the *images of the common* in which they effectively appear with their differences and under real visibility conditions. Starting from the critics on the way of a *visibility* that reduces them to *invisibility*, what we propose on this theses, when examining the images of people in the films that compose the analytical *corpus* of the research, is that we see people feature in a dialectic between the *visible* and *invisible*, stressed between what they show and what they elide, between the senses of what is included and what is excluded. For this purpose, we examine the images in their compositional aspects, especially the frame and the *mise-en-scène*, identified as the aesthetic-political operations that define the ways in which people are shown in the film images.

Keywords: Contemporary Brazilian cinema. People. In/visibility.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A aparição dos povos no cinema em <i>A saída dos operários da fábrica Lumière</i> ...	52
Figuras 2-3 – <i>Thesouro perdido</i> e a imagem do “menino-sapo” .....	56
Figura 4 – A visão oficial do povo em <i>O descobrimento do Brasil</i> .....	58
Figuras 5-6 – A invasão do erudito pelo popular em <i>Carnaval Atlântida</i> .....	62
Figuras 7-10 – As crianças da favela na cidade que as exclui em <i>Rio, 40 graus</i> .....	66
Figuras 11-13 – A terra e a vida áridas do povo sertanejo em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> .....	70
Figuras 14-21 – Galeria de rostos do povo brasileiro em <i>Central do Brasil</i> .....	77
Figura 22 – O povo “bandido” supliciado em <i>Tropa de elite</i> .....	81
Figura 23 – A des/(h)umanidade do cárcere em <i>Carandiru</i> .....	85
Figura 24 – Rostos severinos em <i>Narradores de Javé</i> .....	86
Figura 25 – O espaço/tempo do patrão e o da empregada no apartamento de João .....	98
Figura 26 – O espaço/tempo do patrão e o da empregada no apartamento de Francisco.....	99
Figura 27 – O espaço/tempo das crianças de classe média e o das babás no <i>playground</i> .....	100
Figuras 28-31 – Panorâmica de Recife: os dois lados da cidade dividida.....	101
Figuras 32-35 – Intrusões do povo no mundo da classe média.....	103
Figuras 36-37 – Sônia, Severino e a distância vertical entre o alto e o baixo na comunidade da imagem .....	109
Figuras 38-39 – Os universos justapostos da família burguesa e da empregada.....	111
Figura 40 – Sônia e Vânia em plano próximo e o vulto de Rita refletido no quadro dentro do quadro .....	112
Figuras 41-42 – Bairro nobre e favela: os cenários das desigualdades expostos em <i>Casa grande</i> .....	113
Figura 43 – O umbral da divisão de classes .....	118
Figuras 44-46 – A arquitetura da desigualdade de classes .....	123
Figuras 47-48 – Vanessa caracterizada como negra e indígena .....	131
Figura 49 – A “invasão” de Ricardo ao mercado de Helena .....	134
Figuras 50-51 – A mancha que gangrena a parede.....	135
Figura 52 – O plano-prólogo de <i>Avenida Brasília Formosa</i> .....	141
Figuras 53-55 – A singularidade e a rede do comum tra(n)çada por <i>Avenida Brasília Formosa</i> .....	143

Figura 56 – Recife: os dois lados da cidade partida .....	148
Figuras 57-58 – O plano do coral das crianças e os bastidores de sua preparação .....	155
Figura 59 – Dildu “dentro” da cidade que o repele para fora.....	157
Figuras 60-61 – O trânsito de Zé Antônio entre os dois lados da cidade dividida.....	158
Figura 62 – A entrada de Dildu e Zé Antônio no <i>plano</i> fílmico e no <i>Plano Piloto</i> .....	162
Figuras 63-68 – Sequência da lembrança fabuladora de Marquim da última noite no Quarentão.....	166
Figuras 69-70 – Marquim e Sartana amputados da cidade.....	169
Figuras 71-76 – A vingança da periferia contra o centro do poder .....	171
Figura 77 – Os lampejos de Pedro atravessando o campo no escuro da noite .....	183
Figuras 78-86 – A tradição quilombola dos ritos fúnebres re/encenada .....	185
Figuras 87-88 – A ressurgência dos cantos do <i>Jamurikumalu</i> atravessando a mata.....	194
Figuras 89-92 – Imagens da transmissão dos cantos rituais do <i>Jamurikumalu</i> .....	195
Figura 93 – Kanu e a transmissão dos cantos tradicionais .....	197
Figuras 94-96 – Imagens de arquivo das relações do branco com povos indígenas .....	203
Figura 97 – Acampamento indígena à margem de uma rodovia.....	207
Figura 98 – Índios escondidos no campo sob ataques inimigos.....	209
Figura 99 – A saída dos operários da fábrica em <i>Corpo elétrico</i> .....	213
Figura 100 – A assembleia dos povos em <i>Era o Hotel Cambridge</i> .....	215
Figura 101 – A babel dos povos em <i>Era o Hotel Cambridge</i> .....	217

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>O/S POVO/S EM QUESTÃO.....</b>	<b>26</b>
2.1	O POVO PROFANADO .....	26
2.2	O POVO DES/ENCONTRADO.....	37
<b>3</b>	<b>OS POVOS NAS TELAS DO CINEMA .....</b>	<b>51</b>
3.1	OS POVOS EM IMAGEM-MOVIMENTO .....	51
3.2	POVOS AMEAÇANTES .....	63
3.3	O POVO AUSENTE.....	72
3.4	OS POVOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO .....	78
<b>4</b>	<b>POVOS INTRUSOS .....</b>	<b>92</b>
4.1	O POVO AO REDOR .....	94
4.2	O POVO DA SENZALA.....	105
4.3	O POVO RATO.....	115
4.4	O POVO INFILTRADO.....	126
<b>5</b>	<b>O POVO SEM PARTE .....</b>	<b>138</b>
5.1	O POVO (EM) COMUM.....	140
5.2	O POVO DIVIDIDO .....	149
5.3	O POVO AMPUTADO .....	162
<b>6</b>	<b>POVOS-VAGA-LUMES.....</b>	<b>175</b>
6.1	O POVO SABIDO .....	178
6.2	O POVO EM TRANSE .....	188
6.3	O POVO DESARRAIGADO .....	198
<b>7</b>	<b>OS POVOS QUE VÊM .....</b>	<b>211</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>218</b>
	<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>225</b>

## 1 INTRODUÇÃO

“[...] Severino, a face do povo”.

*Glauber Rocha*

O objeto desta pesquisa de doutorado é um desdobramento e aprofundamento dos estudos realizados durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, dos quais resultaram a dissertação, defendida em novembro de 2013, intitulada *Rostos severinos: figuras do homem ordinário na ficção audiovisual brasileira*.<sup>1</sup> Dedicada a repensar as figurações estereotipadas do migrante nordestino no audiovisual brasileiro, a pesquisa procurou problematizar a visibilidade da vida ordinária nas telas da televisão e do cinema, marcada, como observa César Guimarães (2005; 2010), por um olhar que se cristalizou e que a enquadra num retrato redutor, assinalado pelo miserabilismo e a violência espetacularizada. Aludindo à acepção generalizante com que, em *Morte e vida severina*, João Cabral de Melo Neto converte um nome tão comum na região em metáfora para se referir às condições de vida dos homens e mulheres do sertão nordestino, identificávamos sob os traços do que designamos como “rosto severino” as marcas que procuram defini-los e lhes dão um rosto comum. Um rosto reconhecido nas duras linhas do contorno estigmatizante que os olhares sobre a figura do migrante nordestino acabaram petrificando, sulcado, como a terra seca do sertão, pelos traços que o remetem a ela, como o rosto de José Dumont, severino como os personagens que protagoniza em *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1979) e *Morte e vida severina* (Walter Avancini, 1981), obras que analisamos a fim de buscar um outro traçado que o libertasse da moldura desse quadro despotencializador.

No laço dos conceitos aos quais recorreremos na contextura de nossa perspectiva teórico-analítica, partimos da noção de *vida nua* de Giorgio Agamben (2010) para caracterizar a condição da *vida severina*, entretecendo-a com a reflexão sobre o *rosto* – a partir tanto do pensamento do filósofo italiano (2005), quanto das considerações de Gilles Deleuze e Félix

---

<sup>1</sup> Ver: LUZ, Júlio César Alves da. *Rostos severinos: figuras do homem ordinário na ficção audiovisual brasileira*. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2013. O texto integral está disponível no banco de teses e dissertações no sítio do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL: <linguagem.unisul.br>.

Guattari (2007) sobre a rostidade – de modo a problematizar o que denominamos *rosto severino*. Por um lado, ao seguirmos o fio do pensamento de Agamben, a questão do povo aflorava desde o início da pesquisa, suscitada pela própria ideia, central ao estudo, de vida nua, a qual corresponderia, dentro do arcabouço conceitual agambeniano, à vida de toda uma classe de excluídos da política, no caso, o *povo* que o autor grafa com “p” minúsculo para distinguir – conforme explicaremos detidamente em *O povo profanado* – de seu sentido antagônico complementar, o *Povo*, com “p” maiúsculo, enquanto sujeito político protegido pelo ordenamento jurídico do Estado. Por outro lado, a assertiva de Glauber Rocha, transcrita na epígrafe, de que Severino é a face do povo<sup>2</sup>, instigava-nos a pensar, para além da figura do migrante nordestino, a questão da presença do povo que tanto esteve em pauta na cinematografia brasileira, a exemplo da obra do cineasta baiano. Quem seriam os milhões de severinos aos quais Glauber aludia na mesma ocasião em que proferira aquelas palavras? De que modo poderíamos recolocar a discussão sobre o povo no cinema brasileiro à luz das leituras que vínhamos realizando? Como pensá-lo no contexto da produção contemporânea? Assim, dentre as questões levantadas no decurso da pesquisa, o estudo acabou por despertar o interesse, ampliando o foco de seu objeto, de repensar o tema do povo e as formas de sua visibilidade na cinematografia brasileira atual.

Além de desdobrar o trabalho anterior, o problema que nos conduziu a esta pesquisa partiu também do interesse despertado pelo paradoxo apontado por Georges Didi-Huberman (2014), que adverte acerca da visibilidade ameaçada dos povos nos dias de hoje, num contexto em que, não obstante a ampliação ilimitada dos meios para tanto, justamente quando mais poderíamos esperar vê-los aparecer, mais nos pareceria, porém, vê-los desaparecer. Seja nas telas do cinema ou da televisão, nas imagens de revistas ou dos jornais, bem como nas que nos chegam pelo intercâmbio através das redes de computadores, pela intensificação dos contatos culturais e dos deslocamentos globais, a visibilidade dos povos, mesmo sob as condições contemporâneas de comunicação, longe de assegurada, parece tanto mais em risco. Contraditoriamente, numa dissimetria entre as possibilidades de sua visibilidade e as condições de sua exposição, o diagnóstico do filósofo francês assinala o paradoxo de seu sentido

---

<sup>2</sup> As palavras citadas foram ditas por Glauber numa de suas apresentações ao Programa Abertura, em 1979. O programa, exibido no contexto da redemocratização do país, ia ao ar nas noites de domingo, na Rede Tupi de Televisão, e contava, sob a direção de Fernando Barbosa Lima, com a participação de personalidades dos meios intelectual, artístico e político. No episódio a que nos referimos, o cineasta atacava o cinema nacional, acusando-o de reacionário, esquecido de Severino, “a face do povo”, segundo Glauber. Comenta também, a propósito da adaptação, por José Celso, de *Os sertões* de Euclides da Cunha, que esta seria uma “homenagem aos milhões de severinos do Brasil”.

proporcionalmente inverso: quanto mais se ampliam aquelas possibilidades, mais em perigo parece estar esta exposição.

Nem mais visíveis – a despeito do avanço tecnológico-midiático –, nem melhor representados – apesar da suposta vitória das democracias –, os povos, se estão hoje mais expostos do que nunca, é ao seu desaparecimento. Não que os seus dias estejam contados, que a visibilidade dos povos e os próprios povos estejam inescapavelmente condenados ao apagamento. Longe de apocalíptica, a constatação do filósofo francês não é o desalentado diagnóstico das condições que, em sentido unilateral, expõem os povos ao *desaparecimento*, mas o que igualmente busca, ao mesmo tempo, as possibilidades e formas de seu *aparecimento*. Como os povos – “apesar de tudo”, consoante Didi-Huberman – aparecem e adquirem forma sobretudo nas imagens da produção artística, esse é o problema estético-político que o inquieta e que motiva, neste estudo, a razão de seu objeto, o qual se dispõe a investigar a visibilidade dos povos no cinema brasileiro contemporâneo.

Com efeito, ao ponderarmos sobre sua presença no cenário atual, uma mudança sensível a distancia de um passado próximo, marcado pelo peso do cinema politicamente engajado do realismo crítico. Se o conceito de “popular” – assim como o de “nacional” –, como observam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983, p. 11), é quase extensivo “à própria história do cinema brasileiro e das idéias cinematográficas no Brasil”, os interesses dos debates que o tema suscitou e as formas de visibilidade dos povos mudaram decisivamente no decurso de mais de um século de uma produção atravessada pelo seu comparecimento histórico às telas do cinema. Primeiramente, embora aflore desde as décadas iniciais da sétima arte no país, o interesse pelo popular, segundo Galvão e Bernardet, é mais fruto de uma preocupação ulterior com o tema do que de algo de fato presente nas discussões e crítica da época. É somente a projeção de um olhar *a posteriori* de críticos e historiadores que, de acordo com os autores, na segunda metade do século XX, passaria a conferir o qualificativo de popular a filmes que de algum modo retratassem o povo. Tal preocupação, efetivamente, apenas se esboçaria a partir das décadas de 1930 e 1940, quando o retrato dos aspectos da vida do povo – o que então se considerava ser um filme popular – passaria a ser o propósito assumido em obras como *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1934) ou, em um projeto mais amplo, na produção das chanchadas da Atlântida Cinematográfica, filmografia que fazia jus ao título de popular sob a dupla acepção tanto do êxito de público, quanto do retrato do povo. A busca pelo popular se tornaria, desde então, um interesse cada vez mais saliente, até irromper, na década de 1950, como elemento crucial nos debates dos novos críticos e cineastas, inscrevendo-se na história do pensamento cinematográfico brasileiro como um de seus temas fundamentais.

Articulado à questão nacional, o debate em torno do nacional-popular, num contexto assinalado pela polarização das tensões ideológicas (XAVIER, 2001), viria a ser, com o realismo crítico, a partir dos anos 1950, o centro das atenções de uma geração envolvida nos conflitos do campo político, inscrevendo-se, em seguida, no projeto cinemanovista como necessidade premente para pensar o moderno cinema brasileiro. Era mister encontrar/definir o “povo brasileiro”, imprescindível para que se defendesse a cinematografia do país, questão prioritária em jogo nas discussões acerca do que corresponderia à “identidade da sociedade brasileira, que produziria uma ‘cultura brasileira’, ou mesmo uma ‘civilização brasileira’, e portanto um ‘cinema brasileiro’” (BERNARDET, 2009, p. 88)<sup>3</sup>. Resposta idealista, segundo Jean-Claude Bernardet, a uma crise de identidade – tão bem colocada por Paulo Emílio Sales Gomes em seu célebre ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, que nos fizera observar que “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (GOMES, 1996, p. 90) –, buscava-se então algo como uma “essência nacional”, “não algo a ser construído, mas algo latente, encoberto, deformado, maculado, e que deve ser desvendado, restabelecido” (BERNARDET, 2009, p. 88).

Saindo em busca dessa “essência nacional”, a intelectualidade cinemanovista chegava – ou melhor, procurava chegar – a esse “povo brasileiro” que, segundo Bernardet, era tão urgente descobrir. Daí em diante, não se trata mais tão-somente de retratar o povo; alçado a elemento central ao horizonte estético-ideológico de seus interesses, o povo é matéria e destinatário dos filmes, e o cineasta intercede como o intermediário empenhado que assume a tarefa iluminista de conscientizá-lo, ou até mesmo, nas posturas mais radicais, de conduzi-lo à revolução. O povo aparece então como corpo político homogêneo, em situações de alienação e exploração, como classe que precisa, por conta disso, ser mobilizada pela ação pedagógica do cineasta, intelectual de classe média que se presume mandatário da vontade popular. Um projeto, porém, que rápido se eclipsaria, pois – como emblematicamente expresso em duas obras sintomáticas do tempo – se o sertanejo faminto de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) alcança o horizonte libertário expresso pela imagem do mar ao final, a mesma imagem com que abre *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) nos conduz desencantadamente à agonia política de Eldorado. No país fictício, que evoca o mito americano de uma terra opulenta, abundante em ouro, e que alegoriza, no presente, uma América Latina em transe político, onde as esperanças utópicas são derrotadas pelos interesses e pela força das

---

<sup>3</sup> “Na ‘Nota Introdutória’ ao romance *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos”, segundo Bernardet, “Carlos Diegues fala em ‘ego nacional’ e na ‘nossa vocação de civilização nova’. Comentando trabalhos de Carlos Diegues, Glauber Rocha escreve: ‘Para gostar, é preciso amar a essência nacional’ (*Status*, 9/1976), e ele também fala em ‘raça brasyleyra’ (por exemplo *Jornal do Brasil*, 9/8/1977)” (BERNARDET, 2009, p. 88).

elites conservadoras, a crise de Paulo Martins (Jardel Filho), o poeta engajado que o protagoniza, projeta no filme a crise mesma à qual foram arrastados o diretor e toda a militância de esquerda da época. Aturdidos com o revés abrupto de suas crenças transformadoras, questionavam-se sobre o fracasso da revolução: Como um golpe civil-militar de direita pudera ter lugar naquele momento sem que se lhe opusesse resistência alguma? Onde estaria o povo que parecia, então, avultar cada vez mais na esfera política?

Talvez o povo já não mais existiria, talvez começasse a se revelar, de fato, a penosa constatação de que trata Gilles Deleuze em *Imagem-tempo: cinema 2* (2007): a de que o povo, ou já não existe, ou ainda não existe, isto é, de que ele, de qualquer modo, está faltando. Afinal, esmorecia a convicção teleológica da revolução, a certeza da conquista do poder por “um povo unido e unificado” (*ibid.*, p. 262). A morte do projeto de conscientização dava lugar à tomada de consciência da ausência do povo, de seu estilhaçamento, de acordo com o filósofo francês, a consciência, enfim, de que o povo, em crise de identidade coletiva, não existe senão enquanto minoria e, por conta disso, ele falta. É o que caracteriza, para Deleuze, o cinema político moderno (em oposição ao clássico), e que parecia anunciar-se, no cinema brasileiro, em *Terra em transe*, obra que dava expressão à crise das relações entre o cineasta e o povo. Esfumava-se, então, o horizonte utópico cinemanovista como miragem de algo agora inalcançável e arrefecia, assim, o engajamento político daquela geração, que já não mais podia apostar numa arte pedagógica, perdendo esta terreno, nas décadas seguintes, para uma forma de aproximação do povo, como nota Ismail Xavier (2001), sem intenção crítica, e abordando uma multiplicidade temática que passaria a dar visibilidade a vários grupos específicos: o negro, o índio, a mulher, etc.

Se o povo falta, como diz Deleuze a partir de seu ponto de vista europeu, a década de 1960, entre nós, não é, rigorosamente, o divisor de águas depois da qual, como da noite para o dia, essa ausência tenha se nos desvelado. A perspectiva histórica desse processo, no sentido em que ela converge com a – e também no que diverge da – leitura de Deleuze, será o objeto da segunda parte deste trabalho. Mas se o povo, de fato, está ausente, como observa Deleuze, ou ameaçado na sua visibilidade, como afirma Didi-Huberman, isso não significa, porém, que os povos estejam fadados ao desaparecimento, senão que, mais propriamente, outras são as formas com que aparecem diante da câmera. Contra o que pode comprometê-los em sua representação estética, ou política, ou mesmo em sua própria existência, de acordo com Didi-Huberman, o que se nos coloca é a tarefa de questionar as imagens *comuns* que deles se cristalizam, especialmente nas mídias, a fim de buscar as imagens *do comum* nas quais eles, com efeito, compareçam nas suas diferenças e sob condições reais de visibilidade. Não é menos

que um problema impreterível e espinhoso, a crermos no diagnóstico de Georges Didi-Huberman, e que levantamos, com esta pesquisa, num contexto em que os povos têm despertado um renovado interesse na cinematografia brasileira contemporânea, enquadrados seja nos territórios de exclusão onde vivem, como nas favelas e nas periferias, seja nos centros urbanos habitados pela classe média, onde as relações de trabalho fazem eclodir seus conflitos, seja ainda, fora dos espaços das cidades, nas regiões de mata e de campo em que se encontram as minorias indígenas e quilombolas, – povos esses aos quais dão visibilidade as obras que fazem parte de nosso *corpus* fílmico.

Os povos retornam às telas, bem como, por conseguinte, ao centro das atenções, em meio ao pensamento cinematográfico contemporâneo, em pesquisas voltadas a investigar os múltiplos aspectos de sua re/aparição. Um breve levantamento no catálogo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) é o bastante para dar conta do reacendido interesse pela presença dos povos no cinema brasileiro recente. Tanto o povo ressurge em trabalhos que releem as formas de sua presença nos filmes e nas discussões em que esteve em jogo no passado, como o povo messiânico em Glauber Rocha (CARVALHO, 2002), quanto sob as novas formas de seu reaparecimento na cinematografia atual do país, a exemplo do povo periférico do Distrito Federal em Adirley Queirós (SANTOS, 2016). Sob a diversidade de suas designações, os povos são objeto de pesquisas que abarcam desde a sondagem das representações do pobre (LINS, 2009) e a atenção à marginalidade (FREITAS, 2015; PINTO, 2011; HEISE, 2006) até o enfoque a específicos grupos sociais excluídos, como crianças (CALEIRO, 2002) e analfabetos (AYRES, 2009). Os estudos que se debruçam sobre os filmes de favela, com a irrupção e a consolidação do gênero, naturalmente se sobressaem entre os títulos que exploram os cenários de exclusão no Brasil. Em seu amplo leque temático, passado e presente frequentemente se interseccionam em trabalhos que confrontam as imagens da favela construídas em diferentes contextos de significativa emergência de sua visibilidade, como nos projetos das coletâneas *5x favela*, o de 1962 e o de 2010 (CID, 2013; ALVES, 2014), ou também entre os dois Orfeus, o *Orfeu negro* de Marcel Camus, de 1959, e o *Orfeu* de Cacá Diegues, de 1999 (SILVA, 2009). Velhas discussões reemergem, como a questão nacional-popular, seja na abordagem do projeto cinematográfico de um realizador do Cinema Novo, como Diegues (BARBEDO, 2016), seja na de seu icônico cenário do sertão (SILVA, 2015), bem como volta também à tona o tema das tensões de classes,

historicamente muito caro ao cinema político brasileiro e que retorna, na produção recente, em uma conjuntura perturbada por inquietações sociais (SILVA, 2016)<sup>4</sup>.

Os povos não cessam de redespertar o interesse de cineastas e pesquisadores, ressurgência que irrompe errática e intermitente em contextos, cinematografias, diretores e críticos com menor ou maior força, a exemplo do cinema brasileiro contemporâneo, momento de uma potente presença sua nas imagens e nos debates em torno dos filmes, como o atesta uma produção acadêmica profícua da qual os poucos trabalhos aludidos nos oferecem um indício do que se põe em questão em sua visibilidade atual. Tomando parte nas discussões que o tema suscita, este trabalho, por um lado, se junta ao crescente volume de estudos que têm se ocupado da exibição dos povos no cinema, e procura, por outro, na particularidade de seu recorte, aprofundar-se na problemática de sua visibilidade. Ao delimitarmos um quadro das realizações fílmicas atuais rodadas no país, propomos que os povos figuram aí numa dialética entre o *visível* e o *invisível* nas imagens que procuram retratá-los, isto é, que eles *des/aparecem* numa *in/visibilidade* tensionada entre o que se mostra e o que se elide, entre o que se inclui e o que se exclui. Procuramos investigar o modo como os povos adquirem forma nessas imagens pensando-as, para tanto, como *recortes do sensível*, conforme Jacques Rancière (2005; 2009), enquanto operações estético-políticas que definem as formas de sua in/visibilidade. Afinal, se a arte é política, como faz perceber o autor, ela não o é, antes de tudo, pelas mensagens que transmite, como ordinariamente se poderia pensar, tampouco pela representação que faz de uma dada sociedade, de sua estrutura e seus conflitos. A política da arte, sustenta o filósofo francês, passa precisamente pelos recortes que realiza:

Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este

---

<sup>4</sup> CARVALHO, Sebastião Donizete de. *O povo messiânico: o messianismo político de Glauber Rocha*. 2002; SANTOS, Hannah Serrat de Souza. *O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós*. 2016; LINS, Paula Diniz. *O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo*. 2009; FREITAS, Rafael Fernandes de. *Marginalidade e melodrama no cinema brasileiro*. 2015; PINTO, Pedro Henrique Pinheiro Xavier. *Sobre sexo, cachorros, estômago e amores: o amarelo bruto da cidade contemporânea: uma leitura da marginalidade nos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos)*. 2011; HEISE, Tatiana Signorelli. *Rainha Diaba e Madame Satã: representações da violência e marginalidade social no cinema brasileiro*. 2006; CALEIRO, Maurício de Medeiros. *A tela dos excluídos: a infância marginalizada no cinema brasileiro*. 2002; AYRES, Ivonir Rodrigues. *Representações do analfabeto no cinema brasileiro*. 2009; CID, Viviane de Carvalho. *5x favela, 50 anos depois: da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”*. 2013; ALVES, Anne Caroline Fernandes. *Dez vezes favela*. 2014; SILVA, José Nazareno da. *Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento*. 2009; BARBEDO, Mariana Gonçalves. *A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do Cinema Novo (1962-1969)*. 2016; SILVA, Leandro de Jesus da. *Sertões em movimento: o nacional popular e o contemporâneo em Deus e o Diabo, Árido movie e Baile perfumado*. 2015; SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores – uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro*. 2016. Conferir banco de teses e dissertações da Capes. Disponível em: <catalogodeteses.capes.gov.br>. Acesso em: 27 maio 2018.

espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras [...] Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2005, p. 2).

A política da arte reside, assim, antes que nos conteúdos dos quais possa ser portadora, na própria matéria sensível com que interfere no sensível da comunidade política. São os recortes que ambas – a arte e a política – instituem que definem um visível e um invisível, as formas de uma visibilidade que, no cinema, determinam-se a partir dos recursos que lhe são próprios, como o plano e a *mise-en-scène*, os elementos da linguagem cinematográfica que privilegiamos na dissecação analítica dos filmes. O modo como recortam, organizam e constroem as imagens compõe as formas sob as quais nos dão a ver os povos, numa dialética em que se tensionam sua visibilidade e sua invisibilidade, o seu aparecer e o seu desaparecer, e que corresponde aos sentidos que igualmente se tensionam entre o que os inclui e o que os exclui, em termos simultaneamente estéticos e políticos.

Antes de entrarmos nas análises fílmicas, incursionamos, primeiramente, pelos terrenos da discussão teórica e do mergulho histórico que a pesquisa exige, – matérias do primeiro e do segundo capítulos. Iniciamos, em *O povo profanado* – na primeira seção do capítulo *O/s povo/s em questão* – com a problematização do termo povo, conceito central ao nosso objeto de estudo, a fim de lançar alguma luz na intrincada discussão que o envolve e definir de que povo – ou melhor, de quais noções de povo – falamos ao buscá-lo nas imagens do cinema. Em seguida, no mesmo capítulo, seu assunto se bifurca, na seção *O povo des/encontrado*, e se desdobra numa retomada crítica, em perspectiva histórica, dos debates em torno do pensamento sobre o povo e suas relações com os modos de expressão artística no Brasil. Encaminhando-o para o capítulo seguinte, o fio da reflexão teórica estende-se, em *Os povos nas telas do cinema*, numa releitura histórica da cinematografia brasileira, na qual pretende distinguir e caracterizar algumas formas de visibilidade dos povos que a marcaram em seu passado e que se destacam no seu presente. Longe de pretender traçar um abrangente panorama histórico, trata-se, antes, de percorrer e se deter em alguns momentos significativos, de modo a examinar o que permanece e o que muda nas formas de pensar e figurar os povos em contextos específicos do cinema nacional.

Nos capítulos subsequentes, passamos ao trabalho analítico de um conjunto de 10 obras que compõem o *corpus* fílmico da pesquisa. No primeiro deles, em *Povos intrusos*, o

bloco de filmes selecionados à análise compreende os títulos *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Felipe Barbosa, 2014), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2010)<sup>5</sup>. Os 4 são longas-metragens que tematizam os antagonismos de classes dentro do quadro socioeconômico atual do país, nos quais as figuras populares surgem imersas no universo da classe média e cuja in/visibilidade é construída ao colocar em cena a partilha conflituosa entre dois mundos divididos e em estado de constante tensão. Elas aparecem aí de forma esparsa, numa condição intrusiva que porta um sentido de ameaça, figuras que não pertencem àquele universo e que, no entanto, necessariamente circulam em seu interior, fazendo emergir seus choques e, com isso, colocando em questão a sociedade de classes.

Saindo do meio da classe média, onde as figuras populares se insinuam, para os territórios de exclusão onde os povos vivem à margem, a leitura fílmica, em *O povo sem parte*, reúne as obras *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) e *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). Numa crítica incisiva ao *apartheid* social que segrega de Brasília as periferias de seu em torno, Adirley, por um lado, coloca em questão, em *A cidade é uma só?*, a suposta unidade de uma cidade desigual, e, em *Branco sai, preto fica*, a utopia da nova capital como cidade do futuro, enquanto Mascaro, por outro, se reporta a uma outra Brasília, ao bairro de Brasília Teimosa, na periferia de Recife, onde suas prestigiadas praias de classe média são deslocadas para o pano de fundo. Ambos os cineastas assinalam, a seu modo, o fracasso do projeto de Brasília, caso exemplar, por sua carga simbólica e sua história, que desvela a cisão fundante da comunidade política, colocada em cena em suas obras, e que corresponde, em nossa leitura, à fratura que divide o povo. Contra os limites do *Plano* (Piloto) – isto é, dos marcos exclusivos da cidade, da comunidade política –, o *plano* cinematográfico é lido como forma de questionar aí os limiões que separam o que está dentro e o que está fora, o que se inclui e o que se exclui, tensionando, dessa maneira, a in/visibilidade daqueles povos marginalizados, banidos da *pólis*.

No último capítulo analítico, em *Povos-vaga-lumes*, a metáfora tomada a Didi-Huberman que o denomina serve de mote para o exame que engloba três filmes: *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *As hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro, 2011) e *Martírio* (Vincent Carelli, 2016). Documentários que dão a ver grupos minoritários, as três obras – no movimento que descreve a série de blocos a partir de

---

<sup>5</sup> Retomamos a categoria que intitula este capítulo de artigo publicado, a propósito de uma análise de *O som ao redor*, na revista *Significação*, em 2016. Ver: BRANDÃO, Alessandra Soares; LUZ, Júlio César Alves da. O povo ao redor ou o povo intruso de *O som ao redor*. *Significação*, v. 43, n. 46, pp. 145-156, 2016.

*Povos intrusos* – deslocam-se ainda mais à margem e trazem às telas comunidades historicamente rechaçadas e violentadas no Brasil – quilombola, no primeiro caso, e indígenas, no segundo e no terceiro. À invisibilidade a que estão esses povos histórica e politicamente relegados, as imagens que lhes conferem visibilidade confrontam-na no embate entre as sobrevivências que deles as obras registram e a ameaça do que entre eles, e à câmera, está sob risco de desaparecimento – seja de uma tradição, de algo de sua cultura, seja de sua própria existência –, entre o que, antes dela, periga desaparecer e o que, com sua chegada, re/aparece na tela.

Por fim, para rematar o percurso analítico da tese, valemo-nos ainda de outros dois títulos recentes, em *Os povos que vêm*, a fim de fecharmos nossas últimas considerações sobre o problema da in/visibilidade dos povos no cinema brasileiro. Por um lado, em diálogo com uma tradição secular do cinema, *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) volta à fábrica – onde encontra um proletariado radicalmente diferente das imagens clássicas do realismo crítico, como em *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), no qual o vemos organizado e em luta –, e, particularmente, retorna a uma variação impressionante da icônica imagem da saída dos operários, assinalando uma outra perspectiva de seu enquadramento, um olhar contemporâneo do histórico interesse cinematográfico pelos trabalhadores da fábrica. Por outro, apontando para novas configurações dos povos, *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) sinaliza para outras formas de pensar o seu comum e de buscar saídas para suas lutas, bem como para possibilidades atuais de práticas cinematográficas engajadas. No filme de Caffé, o refugiado é o sujeito político cuja condição ao mesmo tempo condensa a invisibilidade radical de um povo e a potência de uma forma radicalmente diferente de comunidade.

Todos os filmes circunscritos pelo *corpus* da pesquisa são longas-metragens que se situam num contexto mais recente da pós-retomada, convencionalmente balizada na entrada do século XXI, e refletem as apreensões político-sociais que têm conturbado o Brasil nos últimos anos. Já nos anos 1990, os cineastas brasileiros foram bastante sensíveis ao aprofundamento das desigualdades provocado pela implementação do neoliberalismo, que grassava pela América Latina, e se voltaram para os territórios de pobreza do país, em um movimento que retomava os cenários clássicos de reflexão social do Cinema Novo: os sertões e as favelas. Ao cabo da primeira década do novo milênio, após as experiências dos governos de esquerda e de seus programas sociais que procuraram promover, entre outras medidas, a distribuição de renda, o combate à fome, o acesso popular ao ensino superior, sobressaltando as elites tão apegadas aos seus privilégios, ao mesmo tempo que persistem, porém, o fosso social e as iniquidades historicamente arraigadas, os cineastas continuam a responder aos problemas do tempo dando-

lhes expressão em seus filmes. Reconfigura-se o quadro dos grupos sociais, acirrando os conflitos de classes; as favelas e as periferias recebem cada vez maior atenção, onde as questões sociais e raciais tornam-se explosivas; as discussões de gênero ganham mais espaço; discutem-se também os direitos das minorias étnicas, como as demarcações de terras quilombolas e indígenas, o acesso à cidadania, bem como a valorização de suas diferenças, – questões todas essas que afloram nas obras reunidas para este estudo.

Sob os marcos desse quadro sócio-histórico recente, os filmes nos interessam, em primeiro lugar, por trazerem os povos à cena. Ao contrário do que se poderia supor, os povos não são presença majoritária na cinematografia brasileira, – não ao menos consoante as acepções de povo das quais fazemos uso. Em meio a uma produção que, embora minoritária dentro do painel mais vasto do cinema feito no país, ainda assim tem se preocupado com o problema de sua visibilidade, o recorte que a restringe à dezena de longas-metragens mencionados tem por critério a dialética de sua in/visibilidade que as imagens dos povos tensionam. Esses são filmes que não só refletem as questões do tempo e projetam, dentre elas, suas preocupações com os temas ligados à vida dos povos, mas que também o fazem, ao levá-los à tela, expondo aí as condições de in/visibilidade destes que as formas daqueles colocam em jogo. E mais, que assumem, em razão disso, no campo de batalha do visível, uma postura engajada. Não o engajamento que esteve em causa no cinema político do passado, com pretensões extra fílmicas de desalienar e conduzir à revolução, mas que se trava no próprio território da visualidade, onde as imagens, como adverte Didi-Huberman (2014, p. 19), “brandem como armas”.

Inscrita no contexto do tempo presente, a tarefa na qual nos arriscamos, se não conta com a distância do passado, exige que nos distanciemos, porém, de nosso tempo a fim de alcançarmos alguns vislumbres que nos permitam compreendê-lo. Essa é, para Giorgio Agamben (2009), a tarefa que pode assumir o contemporâneo, aquele que é capaz de enxergar no escuro do presente. Ora, o escuro, de acordo com a neurofisiologia da visão, não constitui um conceito privativo, isto é, ausência de luz; pelo contrário, ele é também uma atividade visual e representa, na metáfora agambeniana, a condição do contemporâneo, que para sê-lo precisa saber ver essa obscuridade que não cessa de interpelá-lo, dirigindo-se diretamente a ele. O contemporâneo, assim, é aquele capaz de “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas” (AGAMBEN, 2009, p. 63), o que pressupõe, para tanto, uma condição intempestiva – de que falava Friedrich Nietzsche –, uma dissociação em relação ao presente, um deslocamento fundamental para que se possa de fato apreendê-lo. Discronia essa, entretanto, que não deve recair na nostalgia, já que o contemporâneo não pode fugir ao seu tempo e,

portanto, sua relação com este implica em aderir a ele, pois nele está inserido, e, ao mesmo tempo, dele tomar distâncias. O contemporâneo, em suma, é aquele que, para apreender o seu tempo, dele se dissocia e, nessa condição intempestiva, percebe, para além das luzes, o escuro do presente.

Mas então ao que se haveria de procurar – e ao que, ademais, se poderia esperar encontrar – em tal escuro, Agamben responde recorrendo a uma outra metáfora, no caso, à explicação da astrofísica para aquele escuro que vemos, à noite, circundar o brilho das estrelas. Como no universo há uma quantidade imensurável de corpos luminosos, o espaço escuro que vemos ao redor das estrelas não é senão o de uma infinidade de luzes daquelas galáxias mais remotas que, por conta do movimento cósmico em expansão, afastam-se de nós a uma velocidade tão extraordinária que impede com que chegue a nós a sua luz. O escuro do céu, portanto, não é um vazio, lugar onde não há nada para ver, mas o espaço que ocupa “essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar” (*ibid.*, p. 65), justamente como a luz que atravessa a escuridão do tempo presente e que só o contemporâneo, segundo o filósofo, é capaz de percebê-la.

Enxergar no escuro do presente suas luzes que procuram nos atingir, assim é que consideramos poder pensar a aparição dos povos nas imagens contemporâneas do cinema. Assim como as pequeníssimas luzes das estrelas que polvilham, distantes, o céu, as imagens dos povos lampejam, próximas, como as minúsculas centelhas dos vaga-lumes. Como lembra Didi-Huberman (2011), a figura do vaga-lume fora tomada por Pier Paolo Pasolini a Danti Alighieri, nos tempos sombrios do fascismo italiano, a fim de indicar – contra a grande luz (*luce*) sob a qual se expunham gloriosamente seus políticos desonestos – as pequenas luzes (*luciole*) que representavam toda forma de resistência naquela noite interminável. Conquanto Pasolini viesse a renegar, em meados dos anos 1970, poucos meses antes de seu assassinato, a bela imagem que forjara e, com ela, o povo que tanto esteve presente em sua cinematografia, desiludido com o avanço de um neofascismo ainda mais devastador que o fascismo histórico, Didi-Huberman retoma a metáfora pasoliniana sob a urgência de pensar, em nossos dias, num tempo tão violentamente marcado pelas sombras do poder e pelas luzes do espetáculo, as possibilidades que se abrem como vias de resistência. Afinal, “uma coisa é designar a máquina totalitária”, como o fez Pasolini, “outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42). Assim, se há um mundo “inundado de luz”, segundo o autor, onde se agitam “aqueles que chamamos hoje [...] alguns poucos *people*, ou seja, as *stars*”, há também, para além dele, um outro mundo, à sua margem, muito mais vasto e, todavia, menos conhecido, onde “caminham inúmeros povos sobre os quais

sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária” (*ibid.*, p. 155). “Povos-vaga-lumes”, diz o filósofo, que para serem encontrados é necessário que nos desloquemos do centro mergulhado em luz em direção às suas margens, ali onde lampejam; povos expostos a desaparecer, sob a luz (que ofusca) do espetáculo, sob as sombras (que excluem) do poder, e que, portanto, exigem que divisemos a menor luz, as fagulhas de suas aparições.

Ante tudo quanto concorre para condenar os povos ao desaparecimento, trata-se então, longe de se lamentar o seu fim, de sair ao encontro das centelhas de suas aparições. É com esse gesto, na confluência entre as reflexões de Agamben e Didi-Huberman, que, para nos remetermos à suas metáforas, imergimos no escuro do presente à procura do brilho das constelações de vaga-lumes que o atravessam. Isso significa, por um lado, que devemos nos afastar, a fim de enxergá-la melhor, da época em que vivemos, conforme o exige a pesquisa acadêmica, que, para tanto, precisa delimitar seu objeto, operar recortes, definir um *corpus* para análise, agenciar um conjunto de autores e autoras para o diálogo, arriscando-se em suas escolhas. Por outro, significa também que são as imagens onde lampejam os povos o que perseguimos, o que incontornavelmente nos implica num compromisso político, assumido contra as formas de poder que acabam por invisibilizá-los, censurá-los, ofuscá-los. É nesse tensionamento, entre tantos outros que se interseccionam e o permeiam, que se move este estudo. Razão pela qual, em um contexto, para evocar as palavras de Pasolini, quando também no Brasil se expõem gloriosamente seus políticos desonestos, em meio ao avanço de uma vaga fascista, e quando *povo*, ademais, é o termo que genericamente se invoca para recobrir o que frequentemente é contrário e atenta contra ele, o trabalho investigativo a que nos propusemos, nas páginas que se seguem deste texto, enreda-se, fora dele, nas inquietações do tempo, e a análise paciente embate-se, inevitavelmente, com a impaciência política.

Se os povos desaparecem no pano de fundo em que se nos turvam seus rostos e seus corpos, ou pior, se nem ali entrevemos sua baça presença, se o que muitas vezes nos chegam são imagens que se propalam ser dos povos, mas que na verdade lhes negam visibilidade de fato, num tal estado de coisas, re/pensar então suas formas e possibilidades atuais de visibilidade é um problema fundamental que está na ordem do dia. Em um tempo em que se nos quer fazer crer terem os povos alcançado sua visibilidade plena, enfim representados esteticamente e politicamente, contra as imagens comuns dos povos que, pelo contrário, os ameaçam de desaparecimento, acreditamos, com Didi-Huberman (2014, p. 163), que um filme somente terá justeza política “se fizer das imagens um lugar do comum”, devolvendo “seu lugar e seu rosto

aos sem nome, aos sem parte da representação social habitual”<sup>6</sup>. Esses são, em suma, o horizonte crítico e a visada política que assumimos neste trabalho, partindo do questionamento às condições de uma exposição dos povos que a coloca em risco, a fim de buscá-los, nas imagens que lhes devolvam a figura, sua justa presença nas telas do cinema brasileiro contemporâneo.

---

<sup>6</sup> No original: “Entendamos aquí que un filme solo tendrá justeza política si devuelve su lugar y su rostro a los sin nombre, a los sin parte de la representación social habitual. En una palabra, si *hace de la imagen un lugar de lo común*, allí donde reinaba el lugar común de las imágenes del pueblo” (grifo do autor). [Todas as citações com os excertos originais transcritos em nota de rodapé são traduções livres nossas].

## 2 O/S POVO/S EM QUESTÃO

“O Povo é o mito da burguesia”.

*Glauber Rocha*

### 2.1 O POVO PROFANADO

Recorremos uma vez mais, na epígrafe com que abrimos este capítulo, às palavras de Glauber Rocha, cineasta cuja obra, como sabemos, foi visceralmente marcada pela busca apaixonada e pela presença do povo. Em Glauber, o povo se faz onipresente, do começo ao fim, tanto na sua produção fílmica, quanto crítica, embora, é claro, num sentido que se transformou profundamente no interior mesmo do percurso de pouco mais de duas décadas de sua carreira cinematográfica. De *Barravento* (1962), onde o povo aparece explorado e alienado pelas relações de trabalho e crenças religiosas que o condenam à miséria, a *Terra em transe* (1967), onde o intelectual em crise revê seu olhar e sua relação com o povo, Glauber coloca em questão, num lapso de poucos anos, sua figuração dentro da própria obra. Verbalizando-a em um texto-marco de sua trajetória, o cineasta reavalia, no manifesto da *Eztetyka do sonho*, em 1971, – texto de onde extraímos o excerto da epígrafe –, a visão e a postura assumidas no manifesto, de 6 anos antes, da *Eztetyka da fome*. Num contexto marcado pelos desdobramentos do golpe de 1964, com o endurecimento do regime militar no Brasil e as ditaduras que se instalaram pela América Latina, com o conseqüente malogro das expectativas nutridas e a crise do pensamento e da militância das esquerdas, Glauber problematizava a leitura sociológica racionalizante destas e a sua própria compreensão racional da pobreza, tal como contida no texto de 1965, propondo a “ruptura com os racionalismos colonizadores” (ROCHA, 2013b, p. 02).

No transe político em que se havia precipitado sua geração, o cineasta baiano recolocava a arte revolucionária que até então defendera sob outros termos, pondo em questão a consciência racionalizadora que o artista/intelectual se arrogava e rechaçando, desse modo, o cinema político dos anos 1960. Em meio às críticas às respostas “paternalistas” da esquerda quanto ao que considerava ser o “tema central dos conflitos políticos”, isto é, “as massas pobres”, e à “razão de esquerda”, “herdeira da razão revolucionária burguesa européia”,

Glauber declarava, no manifesto em que revia suas posições, que o povo, na verdade, “é o mito da burguesia”, que “A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo” (*ibid.*, p. 02). Numa torção radical, o povo – que tanto estivera em debate na produção e na crítica cinematográficas durante as décadas de 1950 e 1960 – se lhe afigurava agora como o mito forjado pela classe burguesa, conceito que à des/razão da esquerda era imperativo se questionar. Uma inversão que, enunciada por Glauber no início dos anos 1970, percute ainda mais decisiva nos dias de hoje, como procuraremos demonstrar, recolocando, no contexto da cinematografia brasileira contemporânea, tal como o cineasta então fizera em seu tempo, a ideia de povo e sua relação com o cinema.

De fato, a começar pela própria noção de povo, um problema fundamental e determinante se coloca já de saída. “As imagens, assim como as palavras, brandem como armas e se dispõem como campos de conflitos”, avisa Didi-Huberman, que nos convoca, em razão disso, para que saibamos também resistir na língua, aos seus usos, contra as torções que possam afetá-la, para que não abandonemos “ao inimigo a palavra – quer dizer, a ideia, o território, a possibilidade – da qual ele tenta apropriar-se, prostituindo, sabendo ou não, sua significação” (2014, pp. 19-20)<sup>7</sup>. Tal é o caso exemplar da palavra *povo*, tão corriqueira e indiscriminadamente pronunciada que se torna imprecisa, ou vazia, ou confunde e engana, de modo que podemos já não perceber o que está aí em jogo. Uma palavra, como tantas outras, segundo o filósofo francês, que parece dizer justamente o contrário daquilo que com efeito diz; que significa, paradoxalmente, aquilo de que o povo na verdade está excluído; uma palavra que, em suma, quando proferida, quando se diz povo, não é de povo que realmente se está falando.

Os povos, quando expostos, conforme Didi-Huberman, ou aparecem *sobreexpostos*, sob a luz de sua espetacularização que nos cega com o excesso de brilho, ou se encontram *subexpostos*, sob a sombra da censura que nos priva de vê-los de fato, de modo que já mal os divisamos nas imagens que supostamente a eles se referem. Na verdade, segundo o filósofo, já não são os povos senão *people* o que, com frequência, nos mostram as imagens que pretensamente lhes dariam visibilidade, isto é, palavra que designa – especialmente assim, por via de sua americanização – o oposto daquilo a que realmente se refere, assinalando, pois, aquilo de que o povo está excluído, e censurando, por conseguinte, toda a sua representação legítima e sua visibilidade. Ausente nas imagens que pretendem mostrá-lo, sob a palavra mesma que o

---

<sup>7</sup> No original: “Las imágenes, como las palabras, se blenden como armas y se disponen como campos de conflictos” (p. 19). “Es preciso, pues, resistirse a esas lenguas: resistirse en la lengua a esos usos de la lengua. No abandonar al enemigo la palabra – es decir la idea, el territorio, la posibilidad – de la que él intenta apropiarse, prostituyendo, a sabiendas o no, su significación” (p. 20).

denomina, o povo desaparece, então, ante aqueles que realmente têm uma imagem, *people*, os ricos e famosos que “a possuem e a administram para o bem do mercado simbólico e dos interesses de prestígio”<sup>8</sup> (*ibid.*, 2014, p. 19)<sup>9</sup>.

Numa torção de seu sentido cujas implicações políticas não poderiam ser mais graves à sua visibilidade, o povo desaparece sob o próprio nome que o indica, não comparece sob o termo que justamente o assinala. Contraditoriamente, os sentidos se invertem de tal maneira que, quando se alude ao povo, ele daí frequentemente está excluído. À dialética pela qual sua visibilidade tensiona-se entre o visível e o invisível corresponde, de outra parte, o tensionamento entre os sentidos antitéticos de inclusão e exclusão assim em jogo no conceito de povo. No limite, o povo é o que não é o povo, paradoxo aparente que se elucida, no entanto, ao examinarmos os usos desse termo tão corrente no senso comum, bem como bastante presente em nosso vocabulário político.

Convém primeiramente problematizar o conceito de povo a fim de profaná-lo. Ora, como lembra Agamben (2007), *profanar* significava, para os juristas romanos, restituir ao livre uso humano aquilo que havia sido *consagrado*, isto é, o que havia sido subtraído à esfera humana e passava a pertencer à divina. Esse seria o sentido mesmo de *religião*, palavra que provém de *relegere*, termo que expressa a atitude de escrupulo e atenção que se deve ter ante os deuses, separados do mundo profano. Desse modo, se a consagração separa, a profanação seria a via inversa que possibilitaria seu retorno ao uso comum; não pela abolição da esfera do sagrado, mas dela se libertando para a criação de um novo uso. É por meio de uma atitude de “negligência” “diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado” que Agamben define o sentido da profanação, qual seja, a abertura da “possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (*ibid.*, p. 66), a exemplo do jogo infantil, para o qual qualquer coisa que caia nas mãos de uma criança – seja pertencente à esfera da economia, ou da guerra, ou de qualquer outra atividade – converte-se em brinquedo.

O capitalismo, afirma Agamben desdobrando a constatação de Walter Benjamin, afigura-se como religião na medida em que produz também a cisão que cria uma esfera

---

<sup>8</sup> Emblematicamente, não é do povo, mas de *people*, no sentido de que fala Didi-Huberman, os rostos que aparecem nas capas e nas páginas da revista *People*, o famoso semanário estadunidense que sob tal termo exhibe imagens das celebridades internacionais e se ocupa das suas histórias e vidas privadas. O mesmo tipo de figuras e crônicas de que trata sua equivalente brasileira, a revista *Caras*, reservada igualmente ao mundo exclusivo dos célebres, *stars* que constelam as suas páginas, assim como o universo feérico de sua ilha e de seu castelo.

<sup>9</sup> No original: “Una palabra que hoy, y por vía de su norteamericanización como *people*, quiere designar todo aquello de lo cual el pueblo real está ostensiblemente excluido: a saber, los ricachones, los famosos, quienes ‘tienen una imagen’, la poseen y la administran en lo mejor del mercado simbólico y las apuestas del prestigio”.

separada. Tudo, no capitalismo, é retirado da esfera do uso para o consumo. Na sua fase extrema, conhecida como espetáculo, “na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas”, conclui, “então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular” (*ibid.*, p. 71). E mais, separando numa esfera especial os próprios meios que buscam desativar as separações, isto é, os comportamentos profanatórios, os dispositivos do culto capitalista se voltam para a criação do Improfanável. “Por isso”, alerta o autor, “é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram” (*ibid.*, p. 79).

Nesse sentido, é sob a perspectiva dessa atitude profanadora, na qual Agamben vislumbra e aponta para uma possibilidade de resistência ao contexto atual da religião capitalista, que recolocamos o problema que o debate em torno das noções de povo (e suas imagens) levanta. Se o povo, como reconheceu Glauber Rocha, é o mito da burguesia, é porque seu sentido foi cooptado, separando-se o que designa o conceito de povo daquilo que é o povo. Motivo pelo qual é preciso profaná-lo, é necessário liberá-lo do sentido cristalizado que perverte a palavra, bem como as imagens do povo, e pensar em novos usos, em outros reúsos para ambas. Não se trata, portanto, de resgatar um suposto “verdadeiro” significado de povo, mas antes de profanar o sentido que o aliena da palavra que o nomeia, problematizando suas torções – como nota Didi-Huberman – a fim de abri-lo a outros possíveis usos<sup>10</sup>.

A começar por Agamben, cujas investigações filológicas, em sua vasta produção filosófica, portam esse gesto profanador, sua crítica à noção de povo desloca o pensamento marxista sobre a sociedade de classes do âmbito da economia para o da política. Segundo Agamben, a palavra povo expressa, nas línguas europeias modernas, dois sentidos opostos, duas ideias que se conflitam e se excluem, indicando, ao mesmo tempo, “tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (AGAMGEN, 2010, p. 172). Seja o italiano *popolo*, ou o francês *peuple*, ou o espanhol *pueblo*, assim como o seu correspondente no português e até mesmo o inglês *people* – cujo sentido um tanto “mais indiferenciado conserva, porém, o significado de *ordinary people* em oposição aos ricos e à nobreza” –, todos esses termos designam, “tanto na língua comum como no léxico político”, ao mesmo tempo “o complexo dos cidadãos como corpo político unitário”, bem como “os

---

<sup>10</sup> Algumas ideias aqui desenvolvidas são debitárias das aulas ministradas por Mario Cámara (professor de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Buenos Aires) em uma disciplina concentrada – *Pueblos en disputa: profanaciones, reencuadres, montajes y sobrevivencias* – realizada na Universidade do Sul de Santa Catarina, em setembro de 2015.

pertencentes às classes inferiores”, isto é, “os pobres, os deserdados, os excluídos” (*ibid.*, p. 172). Dois sentidos, portanto, antagônicos e, no entanto, concomitantemente em íntima e necessária relação, uma ambiguidade semântica que reflete, de acordo com o autor, “uma anfibologia inerente à natureza e à função do conceito ‘povo’ na política ocidental”:

Tudo advém, portanto, como se aquilo que chamamos povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos; lá, uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui, uma exclusão que se sabe sem esperança; em um extremo, o estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a escória – corte dos milagres ou campo – dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos (*ibid.*, p. 173).

Uma cisão fundante está na base da constituição dos grupos humanos em corpo político, e o conceito de povo expressa, em sua ambivalência, tal fissura, a fratura biopolítica que opõe a existência política do *Povo (bíos)* àquilo que Agamben denomina a *vida nua do povo (zoé)*<sup>11</sup>. Divisão essa que os contrapõe, por conseguinte, em conflito histórico, aquilo que corresponderia em Karl Marx à luta de classes, embate que atravessa a história e que se exacerba sob a lógica das relações de trabalho no modo de produção capitalista, mas que, para Agamben, na verdade caracterizaria essa guerra intestina que fende o povo, a qual desde sempre estivera em curso, culminando, em nosso tempo, em uma derradeira “paroxística aceleração”. Se, na Roma Antiga, conforme o autor, “a cisão interna do povo era sancionada juridicamente pela clara divisão entre *populus* e *plebs*, que tinham cada um instituições próprias e magistrados próprios”, ou, mais adiante, no período medieval, “a distinção entre *popolo minuto* e *popolo grasso* correspondia a uma precisa articulação de diversas artes e ofícios”, na Idade Moderna, porém, a partir da Revolução Francesa, enquanto “o Povo torna-se o depositário único da soberania, o povo se transforma em uma presença embaraçosa, e miséria e exclusão surgem pela primeira vez como um escândalo em todos os sentidos intolerável” (*ibid.*, p. 174). Acirrando-se assim no curso da história, esse processo teria levado, em nossos dias, à tentativa de preencher, enfim, a fissura que o divide, ao projeto de “produzir um povo uno e indiviso”, “eliminando radicalmente o povo dos excluídos” (*ibid.*, p. 174).

---

<sup>11</sup> A *zoé*, na Antiguidade clássica, representava a simples vida natural que, por oposição ao *bíos* (a vida qualificada), encontrava-se excluída da *pólis* propriamente dita, circunscrita à esfera do *oikos* como mera vida reprodutiva. É justamente o seu ingresso na esfera da *pólis*, a “politização da vida nua”, que, de acordo com Agamben, caracteriza aquilo que Michel Foucault definiu como “biopolítica”, isto é, a inclusão da vida natural nos mecanismos e cálculos do poder estatal, um processo que, se para o filósofo francês se iniciara a partir dos limiares da Idade Moderna, para o italiano sua existência é tão antiga quanto à do poder soberano (o polo oposto simétrico ao da vida nua). Ver: AGAMBEN, 2010.

Projeto vão, evidentemente, pois onde há um Povo, necessariamente haverá vida nua, inevitavelmente produzida – por mais intolerável que lhe seja – no interior da modernidade. Vida que é reproduzida, portanto, mesmo quando se pensa ter preenchido a fratura, como no caso do extermínio do povo judeu durante o III Reich, quando o *Volk* alemão, “representante por excelência do povo como corpo político integral”, era transformado, então, “em vida sacra votada à morte e em corpo biológico que deve ser infinitamente purificado (eliminando doentes mentais e portadores de doenças hereditárias)” (*ibid.*, p. 175). Algo não muito distante, aliás, arremata Agamben, do propósito democrático-capitalista de suprimir, hoje, as classes pobres que a sua própria estrutura socioeconômica acaba gerando, reproduzindo assim o povo dos excluídos no seu interior e reduzindo todas as populações do chamado Terceiro Mundo à vida nua.

A desigualdade que está na base mesma das sociedades ditas democráticas contemporâneas é flagrante na própria palavra com que justamente se procura escamoteá-la. Se *democracia*, do grego antigo (*demos* + *kratos*), significa “poder, governo do povo”, *demos* é aí um termo que carrega um duplo sentido, conforme Jacques Rancière (1996), pois que designa, simultaneamente, tanto uma parte da comunidade (os pobres, os excluídos), bem como o seu conjunto (a comunidade política na sua totalidade). Ou seja, um sentido ambivalente que assinala uma cisão, tal como a de que fala Agamben acerca da palavra povo, e que Rancière coloca em termos do cômputo que constitui a comunidade, na qual uma de suas partes se identifica ao todo da comunidade, mas enquanto desigual a ela mesma, “enquanto diferente da soma das partes que a constituem” (RANCIÈRE, 1996, pp. 370-371). Essa é a parte dos que não têm parte, como se exprime o filósofo, aquela parte da comunidade que dela faz parte, mas na qual não toma parte, parcela que nela se inclui na mesma condição em que dela está excluída.

Assim como Agamben, Rancière recoloca a ideia marxista da luta de classes sobre outra base, pensando-a sob o prisma desse “cômputo polêmico enquanto um todo dos que não são nada” (*ibid.*, p. 371). Se o *demos* é a parte que se identifica ao todo, precisamente o é “em nome da injustiça que lhe é feita pela ‘outra’ parte: por aqueles que são alguma coisa, que têm propriedades, títulos para governar” (*ibid.*, p. 371). A luta de classes, para Rancière, não corre sob a política; ela é a própria política, esse “cômputo polêmico”, estrutura conflitual que “define uma comunidade que só pode ser uma comunidade do litígio” (*ibid.*, p. 371). Do mesmo modo que em Agamben, portanto, assim também em Rancière trata-se de uma questão referente à esfera política mais do que à das relações econômicas, embora sobre o fundamento comum de uma comunidade dividida e em conflito.

Se a luta de classes, segundo Karl Marx e Friedrich Engels (2001), é o motor da história, as condições sob as quais se configuram as forças em conflito no contexto contemporâneo é uma das preocupações centrais à crítica neomarxista na reavaliação de seus pressupostos clássicos. Como fruto desse esforço, Michael Hardt e Antonio Negri procuram ler o capitalismo atual sob nova chave, caracterizado já não mais pelo antagonismo predominante que outrora opunha o capitalista ao operário, mas pelo poder do que designam pelo seu conceito de *império* ao contrapoder do que definem como *multidão* – conceito este com o qual problematizam noções tradicionais da filosofia política, como as de classe e povo. Ora, o império, segundo os autores, é característico da nova ordem global que se teria consolidado a partir da segunda metade do século XX, contexto de intensificação da globalização das trocas econômicas e culturais e, ligado a esse processo, do crepúsculo do imperialismo, legitimado como então estava pela soberania do Estado-nação moderno, a qual teria dado lugar, no império, a uma nova forma de soberania, composta, agora, “de uma série de organismos nacionais e supranacionais, unidos por uma lógica ou regra única” (HARDT; NEGRI, 2010, p. 12). Os conflitos que, dessa maneira, opunham as potências imperialistas de ontem, teriam sido hoje suplantados pelo poder único do império, que estaria acima de todos os Estados-nação, esvaziados estes do monopólio que antes exerciam sobre o seu território, em um processo que teria culminado numa forma de poder global que fizera ruir os centros territoriais de poder e as fronteiras nacionais<sup>12</sup>.

Sob essas novas condições, por outro lado, o mundo do trabalho teria sido atingido por mudanças radicais, transformando-se não só a própria composição do proletariado, mas também, por conseguinte, suas formas e estratégias de luta. Se, no passado, a hegemonia da classe operária industrial ocupava posição central no proletariado, seu lugar acabou sendo deslocado, nas últimas décadas, por conta da ascensão cada vez mais destacada e decisiva da força de trabalho imaterial, isto é, aquela forma de “trabalho que produz produtos imateriais, como a informação, o conhecimento, idéias, imagens, relacionamentos e afetos” e que, embora não supere em números absolutos o proletariado industrial, vem se tornando ainda assim, nas últimas décadas, a nova forma hegemônica de trabalho, de modo que “as qualidades e as características da produção imaterial tendem hoje a transformar as outras formas de trabalho e

---

<sup>12</sup> O conceito de Império, ademais, apresenta, resumidamente, as seguintes características: além da ausência de fronteiras geográficas, ele rompe também com as fronteiras temporais, persuadindo como eterna a existência daquilo que, porém, é na verdade relativo e histórico. De resto, o Império se configura como forma paradigmática de biopoder, cuja dominação penetra a vida social como um todo. Por fim, não obstante se apresente supostamente dedicado à busca e manutenção da paz, o exercício de seu poder redundava igualmente em violência, por conta de uma banalização da guerra convertida ao *status* de ação policial. Ver: HARDT; NEGRI, 2010.

mesmo a sociedade como um todo” (*idem*, 2012, p. 100). Trata-se de uma forma de trabalho, de acordo com os autores, que está igualmente implicada “na produção e na reprodução geral da sociedade como um todo” e que, por conta disso, é *biopolítica*, “na medida em que se orienta para a criação de formas de vida social”; assumindo a forma de “*redes* baseadas na comunicação, na colaboração e nas relações afetivas”, o trabalho imaterial, porquanto assentado no comum, produz da mesma forma o comum, “cada vez mais inventando novas redes independentes de cooperação através das quais produzir” (*ibid.*, p. 101).

Com o eclipse do proletariado industrial, no contexto das transformações que assim têm atravessado a esfera da produção, além, é claro, das mudanças que erigiram a nova ordem global, a alternativa ao poder do império agora seria, para Hardt e Negri, o contrapoder da multidão. Não obstante procure abarcar um conjunto bastante heterogêneo e, em virtude disso, seja um tanto impreciso, o conceito é uma tentativa, por parte dos autores, de repensar as possibilidades de resistência que se abrem sob as condições sócio-político-econômicas do capitalismo atual, questionando noções clássicas do nosso vocabulário político. Assim, diferentemente de *multidão*, segundo Hardt e Negri, *povo* é um conceito bastante problemático porque reduz a população – que é múltipla nos indivíduos e classes que a compõem – ao uno, à identidade de um povo. Se a população, na ampla diversidade – cultural, étnica, linguística, histórica, etc. – que a constitui, é irreduzível em si à unidade de um conceito, povo seria justamente tal conceito que a remeteria à unidade de uma identidade única, enfeixando-a toda sob uma ideia que a homogeneíza.

A multidão, em contrapartida, designa um sujeito social diferente, que leva em consideração as irreduzíveis diferenças internas que a compõem. Afinal, são “diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais; diferentes formas de trabalho; diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo; e diferentes desejos” (*ibid.*, p. 12), – diferenças todas essas que não há como subsumir à concepção unitária de um povo. Na verdade, a multidão seria, para Hardt e Negri, um conjunto de singularidades, um sujeito social ativo “que age com base naquilo que as singularidades têm em comum” (*ibid.*, p. 140). Ao contrário da unidade indiferenciada do povo, identidade que dissolve suas diferenças, a multidão seria, portanto, ao mesmo tempo, singular e plural; ela concerniria, simultaneamente, a cada um e àquilo que o coloca em comum com os outros.

Certamente que poderíamos apontar os ditos traços típicos pelos quais reconhecemos um povo. Mas os mesmos, além de constituírem eles próprios outro registro de singularidades, segundo Jean-Luc Nancy (2006, p. 24), “não apenas não suprimem as diferenças

singulares, mas as põem em relevo”<sup>13</sup>. Isso porque todos diferem: não só os povos, mas uns dos outros, e, inclusive, infraindividualmente, de modo que sempre encontramos o outro numa tal forma, ou num tal estado, etc. O ser, conforme Nancy, “é singular e plural, ao mesmo tempo, indistintamente e distintamente” (*ibid.*, p. 44)<sup>14</sup>. Singularmente plural e pluralmente singular, o ser, na ontologia de Nancy, só pode ser pensado na relação, no interstício, como ser *entre* outros, ser *com* outros, como *ser-com*, no qual é na preposição *com* que reside a essência mesma do ser. Uma ontologia do *ser-em-comum*, o *ser-entre-vários*, para a qual o essencial é precisamente esse *em*, esse *entre* de seu espaçamento, no qual os singulares plurais vivem em contiguidade, e não em continuidade, onde se aproximam, mas sem suprimirem a distância entre si.

Nunca, pois, o ser comum, mas o *ser-em-comum*. Seres singulares plurais cujo conjunto jamais é a soma, ou a reunião, mas a singularidade mesma que liga os singulares ao mesmo tempo que os espaceja, que forma um comum não por afinidade, como-um, mas pelo contato, com-um, tal como Agamben propõe pensá-lo, sob outra chave, a partir do seu conceito de *singularidade qualquer*, o ser de uma forma de comunidade não pressuposta, que não se assenta em nenhuma reivindicação identitária, em nenhum conceito ou propriedade. Trata-se, nos termos do filósofo italiano, de uma *comunidade que vem*, na qual o *ser que vem* é o *ser qualquer*; não o *qualquer ser* que remeteria a singularidade à indiferenciação pela propriedade compartilhada num conjunto, mas o *ser qualquer*, que não é nem universal, nem individual, que não apresenta condição alguma de pertença, mas que também não se reduz ao particular. O ser *tal qual é*:

Nesta, o *ser-qual* é tomado independentemente das suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e considera-se que ele não remete para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de pertença, seja ela qual for, mas para o seu *ser-tal*, para a própria pertença (AGAMBEN, 1993, p. 12, grifo do autor).

A comunidade das singularidades quaisquer seria, assim, uma comunidade sem essência, constituída na impropriedade que exime as singularidades de qualquer tarefa em um destino histórico a cumprir, bem como de qualquer origem que se lhe atribuiria o dever de preservar ou resgatar. Contra a aposta no horizonte redentor das propostas comunitárias que fracassaram, ao longo do século XX, em suas múltiplas experiências de sociedades alternativas, o filósofo italiano pondera acerca das violências produzidas sobre as singularidades. Para Agamben, a *política que vem* já não se esteia mais na conquista ou controle do Estado, como

<sup>13</sup> No original: “Los rasgos típicos [...] no sólo no suprimen las diferencias singulares, sino que las ponen de relieve”.

<sup>14</sup> No original: “El *ser* es singular y plural, a la vez, indistintamente y distintamente” (grifo do autor).

esteve em jogo nessas propostas de comunidade, mas na “luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal” (*ibid.*, p. 67). Como observa o autor, o Estado pode reconhecer, em última instância, qualquer reivindicação identitária; o que não pode permitir, de modo algum, é justamente que as singularidades formem comunidade sem que a alicercem numa identidade representável, sem que assumam condição alguma de pertença. “Por isso, relevante não é nunca a singularidade como tal, mas apenas a sua inclusão numa identidade qualquer (mas que o próprio *qualquer* seja recuperado sem uma identidade – eis uma ameaça com que o Estado não está disposto a chegar a acordo” (*ibid.*, p. 67, grifo do autor).

Por vias diversas, os conceitos de Agamben e Nancy partem de enfoques diferentes, mas que convergem em seus olhares sobre o comum. O que nos interessa, ao reuni-los com a crítica de Hardt e Negri às velhas noções de nossa terminologia política, é o que com eles igualmente concorrem para a problematização da ideia de povo. Para os autores de *Multidão*, as singularidades que formam o seu comum não se reduzem ao uno de um povo, à identidade que apaga as diferenças, como tampouco poderiam ser apreendidas dentro de uma classe fechada e homogênea. Ora, a *classe proletária*, ou *operária*, ou mesmo *trabalhadora*, são noções facilmente questionáveis, e, tal como a de povo em seus diferentes usos, revelam-se também imprecisas e confusas, sobretudo num contexto já distante daquele em que Marx e Engels (2001, p. 84) conclamavam, ao final do *Manifesto do partido comunista*, para que o proletariado de todo o mundo se unisse com base na sua identidade de classe e em seu objetivo comum. Mesmo em seu sentido mais elástico, a classe – sob diferentes nuances a depender de qual dos três termos se empregue –, restringe-se, em seu uso corrente, aos trabalhadores assalariados, o que reitera, evidentemente, a exclusão histórica do lumpemproletariado. Ficam de fora outros tantos estratos sociais, como a grande massa de desempregados, ou de marginais, parcela considerável alijada da multidão, ainda mais no sentido estrito com que o termo costuma ser empregado, circunscrevendo-o aos trabalhadores industriais, ainda hoje fortemente inscritos no imaginário de certos círculos da esquerda como a classe da vanguarda revolucionária.

Porém, mais problemático ainda, não obstante de uso tão comum, as *massas*, que diferem da noção de multidão para Hardt e Negri, igualmente diferem da ideia de povo. Pois também as massas não são redutíveis a uma unidade ou identidade; mas, embora “compostas de todos os tipos e espécies”, sua essência, segundo os autores, é a indiferença: “todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Todas as cores da população reduzem-se ao cinza. Essas massas só são capazes de mover-se em uníssono porque constituem um conglomerado indistinto e uniforme” (HARDT; NEGRI, 2012, p. 13). Assim, se as *massas*

suprimem as diferenças pela essência de sua indiferença, ou se o *povo* as reduz à unidade de uma identidade, ou ainda, se a *classe* as reúne em grupo que se identifica pelo seu lugar nas relações de produção, a *multidão*, entretanto, as mantém diferentes: singularidades que compartilham um comum, sobre o qual não só se assentam todas as formas da produção social, mas que também é por elas produzido, “numa espiral expansiva de relações” que caracteriza o contexto da produção biopolítica atual, isto é, contexto no qual a configuração predominante do trabalho “não só envolve a produção de bens materiais em sentido estritamente econômico como também afeta e produz todas as facetas da vida social, sejam econômicas, culturais ou políticas” (*ibid.*, pp. 14-15).

É justamente nessa produção e expansão do comum que Hardt e Negri vislumbram e apostam na possibilidade de uma verdadeira democracia, projeto político de um “governo de todos por todos” da multidão, dessa “carne viva” – em vez de “um corpo político com uma parte que comanda e outras que obedecem” – que venha a governar a si mesma (*ibid.*, pp. 140-141). Uma democracia que de longe não corresponderia minimamente aos ditos governos democráticos contemporâneos, governos nos quais o suposto “poder do *demos*” é o que, pelo contrário, sob a palavra mesma que quer indicar sua inclusão, perversamente o exclui. Poder no qual não toma parte, nos termos de Rancière, aquela parcela não contada que, embora faça parte, não tem parte na comunidade, a parte sem parte ao mesmo tempo inclusa e desigual da comunidade. Ou, em outras palavras, o *povo* dos excluídos que é a contraparte, conforme Agamben, da existência política do *Povo*. Esse povo que na verdade não seria, para Hardt e Negri, de fato um povo, mas uma multidão de singularidades que partilham de um comum. Povos que, afinal, se designam sempre assim, no plural, porque múltiplos, heterogêneos, de acordo com Didi-Huberman, uma pluralidade irreduzível a qualquer apreensão identitária homogênea.

Esses são, em resumo, os sentidos de povo de que trata esta pesquisa, a “parte maldita” inclusa no conceito mesmo que a exclui, a face de exclusão sempre em jogo nessa palavra semanticamente cindida. Longe de buscar defini-lo, de asseverar o que para nós exatamente seja o povo, trata-se antes de pensá-lo sempre na dialética dessa fissura. Se, conforme Alain Badiou (2014), o povo é um termo neutro, que se presta tanto ao uso da esquerda e de movimentos progressistas, quanto ao da direita e dos movimentos mais reacionários, tudo depende, então, do contexto de seu uso. Razão pela qual, nas páginas que se seguem, será o contexto que demandará uma ou outras acepções de povo, ensejando categorias analíticas particulares, daí derivadas, para cada capítulo e filmes específicos. O termo aparecerá sob diferentes matizes, embora mais frequentemente sobre o fundamento comum da cesura

expressa em sua ambiguidade semântica, a qual nos interessa a fim de colocarmos em questão, desdobrando-a, as condições da visibilidade – correspondentemente tensionada entre o visível e o invisível – dos povos no cinema brasileiro.

## 2.2 O POVO DES/ENCONTRADO

Na introdução de seu livro dedicado ao estudo da história do cinema popular no Brasil, Stephanie Dennison e Lisa Shaw (2004) procuram definir, brevemente, o sentido de *popular* que norteia sua leitura. Recorrem, para tanto, às investigações de William Rowe e Vivian Schelling sobre a *cultura popular* na América Latina, os quais identificaram três diferentes acepções com que esse conceito foi empregado no continente. Entre a cultura popular vista como (1) “aquela autenticamente rural, ameaçada pela industrialização e pela indústria cultural moderna”, ou (2) “como uma variante da cultura de massa, tentando copiar as formas culturais de nações capitalistas avançadas”, ou, enfim, (3) “como a cultura do oprimido, das classes subalternas, em que seu imaginário, seu futuro ideal é criado”, Dennison e Shaw optam – tendo em mente, como observam Rowe e Schelling, que “todas essas categorias se combinam e se misturam na América Latina” – por suas segunda e terceira definições (DENNISON; SHAW, 2004, pp. 01-02)<sup>15</sup>. No amplo arco temporal percorrido pelas autoras, – do cinema sonoro, no início dos anos 1930, até fins dos anos 1990 –, o objeto de seu trabalho segue o veio de uma cinematografia legatária de tradições culturais populares – como o *music hall*, o circo itinerante, o rádio e o carnaval – e que tem encontrado ampla audiência em diferentes setores da população, sobretudo entre seus estratos mais pobres, de modo que, ao falarem de popular, concluem, referem-se “a filmes que têm sido comercialmente bem-sucedidos, ‘popular’ num sentido diretamente numérico” (*ibid.*, p. 02)<sup>16</sup>.

Porquanto esta tese tem por objeto a in/visibilidade dos povos nas imagens do cinema, partiremos de uma noção, a princípio, que se aproxima do terceiro sentido identificado

---

<sup>15</sup> No original: “First is popular culture seen as authentically rural, threatened by industrialization and the modern culture industry; second, popular culture as a variant of mass culture, trying to copy the cultural forms of advanced capitalist nations; third, popular culture as the culture of the oppressed, subaltern classes, in which their imaginary, ideal future is created. In Rowe and Schelling’s view all these categories combine and intermingle in Latin America”.

<sup>16</sup> No original: “[...] when we talk about popular cinema in this book, we are usually referring to films that have been commercially successful, ‘popular’ in a straightforward numerical sense”.

por Rowe e Schelling. É com esse significado, ademais, que a ideia de povo vem à tona nos debates no meio cinematográfico – e muito além de seus marcos – entre as décadas de 1950 e 1960. Esse e o primeiro significado apontado pelos autores, os dois conjugados numa visão particular, presente no pensamento de intelectuais e artistas da época, sobre o nacional-popular no Brasil. A busca de um cinema nacional confluía, então, com a busca do povo brasileiro, ambos indissociáveis no projeto político-cinematográfico de uma geração envolvida nas disputas do poder, convocada a tomar parte nas lutas pelo destino do país.

A preocupação com o nacional e o popular, antes mesmo do nascimento do cinema, colocava-se já na literatura, em outros termos e condições, desde a primeira metade do século XIX. No processo de consolidação da independência do Brasil, a tarefa de criação de uma consciência nacional contou, desde a introdução do Romantismo no país, com a participação do grupo dos “primeiros românticos”, formado em torno da revista *Niterói*. Com o apoio de D. Pedro II, o “romantismo oficial” do grupo de Gonçalves de Magalhães afinava-se com os objetivos ideológicos da monarquia de construção de uma cultura nacional sem os riscos de radicalismos que pendessem para os ideais republicanos e abolicionistas, – o que, aliás, não tardaria a acontecer, como na geração dos poetas condoreiros, a exemplo de Castro Alves. De qualquer forma, iniciaram um processo de ruptura em demanda de uma literatura “autenticamente” brasileira, de uma linguagem própria contra a importação de modelos estrangeiros, o que se cumpriria apenas no Modernismo, com o corte definitivo dos laços com a Europa. Nesse movimento, o projeto nacional e popular delineava-se já no indianismo de um Gonçalves Dias ou de um José de Alencar, assim como no regionalismo de um Bernardo Guimarães ou de um Visconde de Taunay.

Na dialética do localismo e do cosmopolitismo formulada por Antônio Cândido, entre os momentos de “afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário” e os de “declarado conformismo”, de “imitação consciente dos padrões europeus”, o Romantismo (1836-1870) e o Modernismo (1922-1945) “representam fases culminantes de particularismo literário [...] Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente (CÂNDIDO, 1985, pp. 109-112). O marco da transformação modernista teria sido 1922, quando da realização da Semana de Arte Moderna, um ano particularmente convulsionado por outras rupturas que renunciavam o elo íntimo entre os campos da arte e da política, que em breve se imbricariam. Se Mário de Andrade atacara, no requintado Teatro Municipal de São Paulo, a alta sociedade local com sua *Ode ao burguês*, fora dali, um mês depois, era fundado o Partido Comunista Brasileiro, com rápida ascensão entre trabalhadores e

intelectuais, e, poucos meses depois, com o levante do Forte de Copacabana, no dia 5 de julho, iniciava-se o tenentismo, cujo ataque era desferido contra o poder e a corrupção da República Oligárquica.

Nos desdobramentos dessas rupturas – sob um contexto de transformações, no Brasil e no mundo, atravessado pela polarização política entre o socialismo que crescia a partir da União Soviética e o nazi-fascismo que surgia na Europa Ocidental –, o Modernismo superou sua “fase heroica”, como se convencionou denominá-la, quando “a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem)”, para entrar em sua “fase ideológica”, quando a ênfase passa a ser o seu “projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)” (LAFETÁ, 2000, p. 28). É o momento em que aflora o romance, segundo Cândido (1985, pp. 123-124), “fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país”, transformado em “instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história”. Desencadeia-se, então, um movimento de “ida ao povo”, um “*V Narod*”, conforme Cândido, que distinguiu toda uma geração de romancistas como José Américo de Almeida, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, empenhados todos em esquadriñar o quadro socioeconômico de sua região, engajados nos debates políticos da época.

Aos ataques iconoclastas da primeira geração modernista, sobrevém-lhes o radicalismo político da segunda, traço distintivo de um contexto de efervescência intelectual que se estendia, para além da literatura, a outros campos, como o das ciências sociais. A mesma década que nos legou o romance de 30 nos deu também obras clássicas que consagraram leituras interpretativas do Brasil e sua história, instigadas pelo desejo comum de conhecer e compreender o país e seu povo. Com *Casa-grande & senzala*, em 1933, de Gilberto Freyre, e, três anos depois, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, foram concebidas as matrizes da versão dominante de nossa identidade nacional. O Brasil e o brasileiro são pensados à luz de sua formação histórica, do passado ao qual nos reportam os livros, como indicam seus títulos, que recua à ordem social escravocrata de nossa sociedade colonial, no sociólogo pernambucano, em que se fincam suas raízes mais remotas, a partir de suas origens ibéricas, no historiador paulista. Se há algo que singularizaria o brasileiro em relação a outros povos, talvez nenhuma outra figura logrou assentar-se mais fundamentamente em nosso pensamento sociológico do que aquela expressa pelo conceito de *homem cordial*, de Holanda (2014), um homem afetivo, emotivo, avesso às distâncias e a relações impessoais, incapaz de discernir entre os domínios

do privado e do público, e, portanto, conduzido, no exercício de funções públicas, por vontades particulares, personalistas, o que caracterizaria nosso Estado patrimonial, em oposição a um Estado burocrático em que predominassem interesses objetivos e uma ordenação impessoal.

Posto que bastante questionáveis – como na crítica contundente de Jessé Souza às visões do brasileiro de Freyre e Holanda, nas quais detecta as raízes de uma tradição intelectual que sedimentou uma percepção vira-lata de nosso povo, visto, no homem cordial, como “conjunto de negatividades: emotivo, primitivo, personalista e, portanto, essencialmente desonesto e corrupto” (SOUZA, 2017, p. 191) –, seus trabalhos se irmanavam no mesmo anseio de busca ao espírito que animou a geração modernista dos anos 1930. Espírito que, no cinema, eclodiria nos anos 1960 com todo o radicalismo político que a particularizou. Não é novidade a analogia entre o romance de 30 e o cinema de 60, a começar pelo dado mais evidente do diálogo que este travou com aquele. Além dos filmes adaptados, ao longo dos anos 1960, de obras literárias da década de 1930 – como *Vidas secas* (livro de Graciliano Ramos, 1938; filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Menino de engenho* (livro de José Lins do Rego, 1932; filme de Walter Lima Júnior, 1965) e, na passagem para o decênio seguinte, *São Bernardo* (livro de Graciliano Ramos, 1934; filme de Leon Hirszman, 1971) –, o diálogo prosseguiu no interesse reiterado da geração cinematográfica cinemanovista pela dos romancistas da “fase ideológica” – como em *Jubiabá*, de Jorge Amado (1935), ou em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (1953), ambos levados às telas do cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1987 e em 1984, respectivamente. Em comum, mais do que a mera adaptação de obras literárias, os cineastas da época eram impelidos pelo mesmo movimento de ida ao povo apontado por Cândido, por um afã de perscrutar o país, sobretudo seus territórios de exclusão, como as favelas e os sertões, por uma perspectiva de pesquisa sociológica e até mesmo, em muitos casos, de educação política.

Na verdade, os traços políticos que compunham o quadro cinematográfico do período eram reconhecidos nos que compartilhavam com o quadro mais amplo das artes durante os anos rebeldes. Num contexto de agitações políticas globais – como a Revolução Cubana, bem próxima de casa, em 1959 – e internas – como as mobilizações sociais e as discussões em torno das reformas de base –, a tarefa revolucionária impunha-se na ordem do dia e arrebatava os artistas brasileiros numa produção cultural engajada. A busca – à qual a intelectualidade de então tanto se empenhou – do povo brasileiro em suas raízes autenticamente nacionais para a construção do “homem novo”, nos termos de Marx, em uma ruptura com as condições de subdesenvolvimento, colonialismo e desigualdades sociais do Brasil, levou ao florescimento, segundo Marcelo Ridenti (2014), de um “romantismo revolucionário” no país.

Com base em conceito tomado a Michel Löwy e Robert Sayre – para os quais o romantismo representa, de modo geral, uma reação à “civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado”, e o seu tipo revolucionário, em particular, corresponderia ao desejo de “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade” (*apud* RIDENTI, 2014, pp. 10 e 13) –, o sociólogo brasileiro observa a expressão do romantismo revolucionário nas lutas políticas e culturais travadas no Brasil entre os anos 1960 e o início dos 1970, tanto no círculo dos grupos de esquerda, quanto no meio artístico. Em uma conjuntura histórica conturbada, de crises e lutas, quando a revolução parecia estar ao alcance das mãos, iminente, refulgindo a um passo no horizonte, a intelectualidade de esquerda e os artistas – no teatro, no cinema, na literatura, nas artes plásticas e na música popular – votavam seus trabalhos ao serviço da causa política, crentes como estavam na missão à qual o tempo os conclamava. Entre o romantismo que os conduzia ao passado à procura das raízes populares nacionais e o iluminismo de que se imbuíam no compromisso de desvendar a sociedade capitalista e expô-la às consciências, seu romantismo revolucionário os projetava, assim, sobre essas bases, para a construção do futuro, à tarefa de transformação do país junto ao povo.

Os campos da arte e da política se interpenetravam de tal forma, que era comum os artistas se ligarem a partidos – a exemplo do poeta Ferreira Gullar, ou do cineasta Leon Hirszman –, ao passo que intelectuais da militância de esquerda se imiscuíam nos meios culturais e aí procuravam intervir instrumentalizando-os. É o caso notório de Carlos Estevam Martins, cofundador e primeiro diretor do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o CPC da UNE), um jovem sociólogo que à época era funcionário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). Ora, o Iseb, como observa Renato Ramos Martini (2009, p. 60), foi responsável por introduzir no debate cultural brasileiro os conceitos polares de “autenticidade cultural” versus “cultura alienada”, “colonialismo cultural” versus “nacionalismo”, ideias que então circulavam entre a *intelligentsia* brasileira e definiam a tônica de propostas culturais como a do CPC. A esfera da cultura, no pensamento de isebianos como Álvaro Vieira Pinto – que presidiu o instituto de 1962 a 1964 e de quem Carlos Estevam fora assistente –, era vista como palco privilegiado para a difusão de uma consciência crítica que contribuísse para a compreensão da realidade social do país e sua transformação.

No centro das discussões sobre a questão da cultura, sobressaía a do papel que caberia aos artistas e intelectuais em sua relação com o povo. Para Carlos Estevam, à luz da ideologia isebiana, não poderia ser outro senão a educação das massas, função para a qual concebia a razão de ser dos Centros Populares de Cultura, cujos membros eram definidos como

“destacamentos de seu exército no front cultural” (ESTEVAM, 1963, p. 88), uma espécie de vanguarda revolucionária para a politização do povo. No anteprojeto do manifesto do CPC, redigido em março de 1962, Estevam restringia o artista a uma entre duas opções: “ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sôbre a qual se apóia êste mesmo processo para avançar” (*ibid.*, p. 80). O povo, a depender de sua escolha, poderia ser servido por três diferentes formas de arte: a “arte do povo” ou a “arte popular”, se dentro da segunda opção, ou então a “arte popular revolucionária”, se se enquadrasse na primeira.

A “arte do povo” seria aquela realizada pelo próprio povo, na qual “o artista não se distingue da massa consumidora”, segundo Estevam, e que se desenvolveria entre as “comunidades econômicamente atrasadas” (*ibid.*, p. 90). A “arte popular”, por sua vez, seria aquela realizada para o povo por “um estrato social diferenciado de seu público”, florescendo nos “centros urbanos desenvolvidos” (*ibid.*, p. 90). A primeira seria “ingênua e retardatária”, “desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais”; a segunda, embora “mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior”, tampouco conseguiria “atingir o nível de dignidade artística”, já que sua finalidade se reduziria a “oferecer ao público um passatempo, uma ocupação incoseqüente para o lazer” (*ibid.*, p. 91). Somente a “arte popular revolucionária”, aos olhos de Estevam, poderia ser considerada, enquanto tal, uma arte popular, uma vez que apenas ela “se identifica com a aspiração fundamental do povo”, tomando parte na luta por seu “projeto de existência”: “o de deixar de ser povo tal como êle se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual êle é o povo” (*ibid.*, p. 92).

Conquanto dificilmente os artistas estariam dispostos a acatar o sectarismo das teses de Estevam, ainda assim um grande volume de obras evidenciaria o seu alinhamento à perspectiva da arte popular revolucionária proposta por ele, sobretudo, é claro, os trabalhos desenvolvidos no âmbito das atividades cepecistas. É o viés político que revela, por exemplo, uma obra como *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho, 1960), peça teatral que, aliás, está na origem mesma do CPC, marcando o encontro entre dois de seus cofundadores, Estevam e Vianinha, que procurara o sociólogo do Iseb para assessorá-lo em questões referentes aos conceitos marxistas do texto<sup>17</sup>. É semelhante perspectiva que inspiraria,

---

<sup>17</sup> Na verdade, quem primeiro fora ao encontro de Estevam teria sido Chico de Assis, diretor da peça escrita por Vianinha. Segundo Ridenti, com base em depoimentos recolhidos por Jalusa Barcelos, ao terminar sua temporada carioca, o Teatro de Arena retornou a São Paulo. Chico e Vianinha, porém, que integravam o teatro paulistano, decidiram permanecer no Rio de Janeiro, onde encenaram *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* em um pequeno teatro da Faculdade de Arquitetura, com boa repercussão, principalmente entre os estudantes.

igualmente, o cordel de Ferreira Gullar *João Boa-Morte – cabra marcado para morrer* (1962), poema que tematiza a opressão dos donos de terras no interior e as lutas camponesas, e ao qual Eduardo Coutinho deveria o título do filme que começaria a rodar dois anos depois, o seu *Cabra marcado para morrer*, concluído apenas em 1984. Realizado, como o primeiro, no quadro das produções vinculadas ao CPC, a película de Coutinho retomava os mesmos temas do folheto de Gullar, mas para retratar a luta e o assassinato, em 1962, de João Pedro Teixeira, líder de uma Liga Camponesa na Paraíba. Nos moldes das produções politizadoras preceituadas pelo CPC, o projeto original do filme assumia uma forma didática e papel conscientizador consonantes com a noção de arte popular revolucionária de Estevam.

Na década de 1960, o chamado à participação política pesava tanto sobre o campo artístico que nem mesmo os concretistas, cultores do formalismo, como lembra Ridenti, resistiram ao seu apelo. O grupo de Haroldo de Campos e Décio Pignatari chegou a enviar ao CPC, às vésperas do golpe de 1964, alguns poemas para publicação, com os quais apregoavam o seu “salto participante”, o que gerou reação indignada entre os artistas engajados, como a de Ferreira Gullar, então diretor do CPC, que os acusou de oportunismo (RIDENTI, 2014, pp. 60-61). A intelectualidade, por outro lado, respondia ao mesmo chamado com discussões acaloradas e produção abundante de artigos e livros sobre política, economia, sociedade e cultura, além de sua militância em organizações de esquerda. Contava, para tanto, com importantes vias de publicação, como no trabalho empenhado de Ênio Silveira, diretor da editora Civilização Brasileira, responsável pelo lançamento e pela divulgação de uma farta lista de obras dedicadas às questões debatidas na época. Entre suas edições bem-sucedidas, particularmente, a coleção *Cadernos do povo brasileiro*, em parceria com o Iseb e o CPC da UNE, levou a público, entre 1962 e 1964, uma série de pequenos livros polêmicos, entre os quais o sugestivo título de Álvaro Vieira Pinto, *Por que os ricos não fazem greve?*, e o fatídico *Quem dará o golpe no Brasil?*, de Wanderley Guilherme.

No segundo número da coleção, Nelson Werneck Sodré assinava o título *Quem é o povo no Brasil?* e procurava responder à pergunta que se colocava sob o prisma marxista de classes e à luz de sua leitura histórica. Logo nos primeiros parágrafos de seu texto, todavia, o

---

Finda a temporada da peça, e tendo em mente o seu público majoritário, os promotores do espetáculo procuraram organizar um curso de História da Filosofia e recorreram à UNE para sediá-lo, – contato a partir do qual surgiria, em seguida, o projeto de criação do Centro Popular de Cultura. A UNE, para tanto, disponibilizava o espaço de seu prédio e o CPC, com autonomia de ação, mantinha-se financeiramente com os eventos que organizava. Rapidamente o CPC se espalharia pelo Brasil com a UNE Volante, uma comitativa que reunia membros de ambas as organizações e que percorreu o país, em 1962, discutindo as bandeiras de lutas dos estudantes, contando, para seu êxito, com a participação cepecista na encenação de peças teatrais (RIDENTI, 2014, pp. 90-91).

historiador isebiano ponderava, antes de tudo, acerca do “uso imoderado” da palavra povo, do qual teria resultado “uma significação tão genérica que a despojou de qualquer compromisso com a realidade” (SODRÉ, 1962, p. 06). De certa maneira, Sodré diagnosticava o mesmo problema, nos usos desse conceito assim tão batido e impreciso, a que se referiam, em outros termos, Didi-Huberman (2014) e Badiou (2014). Para Sodré, o termo, sob tais condições, era já “uma abstração”, de modo que, conclui, “Cada um é livre de atribuir à palavra povo o significado que bem imaginar” (1962, p. 06).

Isso não significa, certamente, que para o autor o povo possa ser qualquer coisa. Longe disso, sempre haveria “critérios justos”, assevera Sodré, “para se definir o conceito exato de povo”, e, para tal, importa fundamentalmente que sejam consideradas “as condições reais de tempo e de lugar” (*ibid.*, p. 08). Se o *povo*, primordialmente, numa “comunidade primitiva”, poderia corresponder a todo o conjunto da *população*, nas sociedades de classes, contudo, “os termos começam a designar coisas diferentes”; de então em diante, “povo será um conjunto de classes (ou camadas, ou grupos), ficando outras classes, (ou camadas, ou grupos) excluídas do conceito” (*ibid.*, p. 09). Como na história das relações e das lutas entre classes suas condições se transformam, o povo, por conseguinte, também muda; um “traço geral”, no entanto, permaneceria, atravessando o tempo e os lugares, e permitindo definir o que afinal seja o povo: “em todas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (*ibid.*, p. 10). No Brasil, no momento histórico em que se situa, sendo a tarefa que se lhe impõe libertar o país do latifúndio e do imperialismo, o povo seria, então, de acordo com Sodré, “o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este” (*ibid.*, p. 31).

A resposta de Sodré, naturalmente, não encerrava o questionamento enunciado no título de seu livro. O povo poderia ser buscado no interior do país, de preferência no sertão nordestino, onde se encontrariam as raízes incontaminadas do “autêntico homem brasileiro”; ou então, no meio urbano, onde o operariado avultava, espantosamente, nas fábricas e, ameaçador, nas organizações de classe; ou ainda, de modo geral, entre a gente humilde, entre os pobres e os deserdados da terra. De qualquer forma, é certo que a intelectualidade de esquerda, mais do que o próprio povo talvez, pressentia a iminência de uma revolução, convicta de que as coisas mudariam e até mesmo de que ele, quem sabe, poderia de fato sepultar o capitalismo, como Marx profetizara. Razão pela qual sua estupefação diante do golpe de 1964 – não exatamente do assalto dos militares, mas do seu êxito sem reação – não poderia deixar de

ser amargamente desconcertante; a partir de então, à medida que a ditadura se estendia no poder e acerbava sua política repressiva, os ânimos revolucionários esfriavam. Lutava-se contra o regime militar, mas as ilusões se haviam dissipado. Em crise, intelectuais e artistas colocavam-se agora outras perguntas, procuravam entender o fracasso de suas certezas políticas, e, no caminho em busca de respostas, o percurso de sua jornada foi também, inevitavelmente, de mudanças na sua visão sobre e nas suas relações com o povo.

Paradigmático dos problemas levantados no novo contexto, *O povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro, escrito logo após o golpe, em seu exílio no Uruguai, juntava-se aos esforços reavaliativos aos quais desde então se entregavam seus contemporâneos desiludidos. Na verdade, conforme Ribeiro explica no prefácio de seu livro, a primeira tentativa de escrevê-lo ocorrera em meados da década de 1950, quando esteve ligado ao Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE), interrompendo seu projeto para retomá-lo, cerca de uma década depois, durante o seu desterro no país vizinho, quando a primeira versão da obra então tomou forma, abandonando-a, porém, uma vez mais, para somente trazê-la a público em 1995. A princípio, confessa o autor, sua ambição era a de fazer “um retrato de corpo inteiro do Brasil”, em um momento que, a seu ver, “era de vésperas de uma revolução social transformadora” (RIBEIRO, 2015, p. 12). Quando volta ao texto, no entanto, na década de 1960, seu propósito já se desviara, não mais buscava a síntese de seu delineamento inicial, sua preocupação era outra, resultante de suas “vivências nos trágicos acontecimentos do Brasil de que havia participado como protagonista” (*ibid.*, p. 12). O livro aparecia, após a derrota para os militares, com o fim de responder à pergunta urgente: “Por que, mais uma vez, a classe dominante nos vencia?” (*ibid.*, p. 12).

Antes que enfim saísse publicado, próximo da morte do autor, outros muitos desvios levariam Ribeiro a protelar sua conclusão por três décadas, num decurso temporal que o distanciava da conjuntura de 1964. Ainda assim, passados os anos, manteve o ardor, como adverte, de realizar um livro “participante”. Isso porque, o que mudava com a realidade da ditadura militar não era a realidade da sociedade de classes e o desejo de mudança, mas a ficção das certezas utópicas. Com o fechamento do horizonte revolucionário, longe de capitularem, os artistas e intelectuais engajados se puseram a revisar suas convicções ideológicas, à procura de outros caminhos. É o que conduz, na reflexão cinematográfica, a crítica de Glauber Rocha de sua “estética da fome” à “estética do sonho”. Entre o primeiro manifesto, apresentado durante o Seminário do Terceiro Mundo, realizado em Gênova, em 1965, e o segundo, em um congresso na Universidade de Columbia, em Nova York, em 1971, a ditadura entrara em sua pior fase, institucionalizando a prática da tortura e perseguindo ferrenhamente toda oposição, ao passo

que estouravam, por outro lado, as formas mais agressivas de resistência, nas ações das guerrilhas urbanas e rurais. Refletindo as inquietações do tempo, Glauber passara, nesse curto período, pelas experiências de *Terra em transe* (1967), *Câncer* (filme de 1972, embora filmado em 1968), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968) e, já no exílio, *O leão de sete cabeças* (1970) e *Cabeças cortadas* (1970).

Como o cineasta definiria no seu texto de 1971, a estética da fome representava a sua “compreensão racional da pobreza em 1965” (ROCHA, 2013b, p. 03). Atacando a postura paternalista de denúncia e o viés vitimizante em relação à pobreza, característicos do olhar colonizador europeu, o cineasta procurava reverter as condições da falta latino-americana para transformá-la de fraqueza em força, assinalando na violência de suas imagens e sons sobre a fome uma potência revolucionária. O Cinema Novo, em razão disso, teria feito desfilar uma “galeria de famintos” – “personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras” –, e, sendo “o comportamento exato de um faminto”, segundo Glauber, a violência, e mais, considerando ser esta antes revolucionária do que primitiva, propôs, assim, uma estética da violência como forma de compreensão do fenômeno da fome (ROCHA, 2013a, pp. 02-03). A linguagem cinematográfica que, para tanto, a estética da fome reivindicava deveria assumir essa falta constitutiva de um país – e um continente – do Terceiro Mundo, extraindo sua força, ao filmar a fome e a pobreza, da própria fome e pobreza de recursos, e fazendo da câmera na mão uma arma, mais do que para a mera denúncia.

“A arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60”, diz Glauber no manifesto de 1971, “e continuará a ser nesta década” (ROCHA, 2013b, p. 02). Dadas as mudanças, no entanto, das “condições políticas e mentais” pelas quais sua geração havia passado desde 1964, o cineasta julga necessário repensar a noção de arte revolucionária, demanda a que responde com o texto e a sua apresentação da estética do sonho. Frustradas as leituras científicas que anteviam uma revolução que não veio, a crítica de Glauber se volta contra a “razão conservadora” que seria, a seu ver, não só da direita, mas também da esquerda, localizando aí o seu fracasso, nesse “vício colonizador”, conformada como está ao *status* de “herdeiro da razão revolucionária burguesa européia” (*ibid.*, p. 02). Para o diretor baiano, seria preciso, então, romper com os “racionalismos colonizadores”, com a “razão revolucionária” que inutilmente se debateria contra a “razão opressiva”. A luta deveria, assim, deixar o território da razão e da consciência para incursionar pelo da desrazão e do misticismo, a sua saída libertadora, pois as revoluções, afinal de contas, constataria Glauber, “se fazem na

imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres” (*ibid.*, p. 03).

Certamente, o manifesto de 1971 não enterrava de vez uma forma de pensar a arte que preponderou nos anos 1960, embora o deslocamento político radical de Glauber de um texto ao outro seja sintomático da crise de consciência e da reavaliação por que passou a militância de esquerda no pós-golpe. Fora do Brasil, mas dentro do contexto latino-americano, Tomás Gutiérrez Alea, em texto do final dos anos 1970, propunha ainda um cinema que servisse como instrumento de desalienação e de arma para a luta, atributos que definiriam o que considerava ser um verdadeiro “cinema popular”. De acordo com o diretor cubano, o cinema nem sempre é – embora assim muitas vezes se o qualifique – popular de fato. O cinema se fez popular, argumenta Alea, primeiramente em razão de sua condição de mercadoria na sociedade capitalista, uma indústria (do espetáculo) que, como qualquer outra indústria, produz em série sua mercadoria, cuja mera subsistência depende de um público cada vez mais numeroso, do êxito comercial em meio a um “público indiferenciado, majoritário, ávido de ilusões” (ALEA, 1984, p. 26), – popular, portanto, por conta dessa massividade que conquistou e de que depende. Entretanto, para além desse “simples critério quantitativo”, consoante o autor, o que determinaria a “essência de um cinema popular” não seria a ideia de “um cinema que simplesmente é aceito pelo povo”; mais do que isso, verdadeiramente popular seria o cinema “que também expresse e responda aos interesses populares mais profundos e mais autênticos” (*ibid.*, pp. 30-31), – o que o diretor cubano identifica a partir do cinema soviético clássico.

O fundamento da proposta de Alea – influente nos círculos dos artistas de esquerda à época – vinha do teatro brechtiano, o qual preconizava o distanciamento do espectador como necessário movimento para o desenvolvimento de sua reflexão crítica. Ao propugnar que o cinema deveria ser um “fator de desenvolvimento do espectador” (*ibid.*, p. 38), o cineasta ancorava-se no modelo artístico de uma certa relação entre autor e público, no qual este – o espectador – é considerado passivo, inativo, e precisa ser arrancado dessa condição por aquele. O pressuposto aí implicado não é senão o de que o teatro – tal como o cinema, bem como qualquer outra forma de arte – tanto pode alienar, embrutecer, tornar passivo, quanto emancipar o espectador.

Mas essa presumida “emancipação”, de fato, nunca aconteceu, não ao menos como a queriam aqueles que a flamulavam, e aos desencantos políticos sobrevieram os desencantos em relação àquelas formas de arte engajada. Ao dissecar suas contradições, Jacques Rancière – que fora discípulo de Louis Althusser e vivenciara as agitações políticas dos anos 1960 na França – denuncia a lógica embrutecedora que a fundamenta, comum às práticas pedagógicas

tradicionais, alicerçadas no princípio de uma desigualdade das inteligências (a do mestre e a do ignorante) e numa relação de causa e efeito pela qual, segundo o filósofo, supõe-se que “há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Tal é a “lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão direta e fiel”, cuja premissa aplica-se igualmente à condição das relações entre autor e espectador, de sorte que, se na relação pedagógica o que “o aluno deve *aprender* é aquilo que o mestre o *faz aprender*”, assim também, na arte, o que “o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor o *faz ver*” (*ibid.*, p. 18, grifo do autor).

Disso resulta, no campo artístico, uma espécie de pedagogia política, com seus autores, nos casos mais extremos, transformados em paladinos de um horizonte libertário, e suas obras reduzidas, por conseguinte, ao forçoso papel político de conscientizar o espectador e, se possível, mobilizá-lo para o norte de uma ação transformadora. Ambição discutível, ontem como ainda hoje, de arregimentá-lo às fileiras da luta política, como se o espectador/aluno fosse um ignorante que o artista/mestre deveria converter em sábio, como se ele fosse um ser inerte que deveria ser impelido à ação, incitando-o “a deixar de ser”, conforme Alea (1984, p. 39), “um mero espectador diante da realidade”. Uma perspectiva que animou a geração dos anos 1960, convencida de que uma iminente revolução demandava o seu contributo, à qual votou apaixonadamente seu ofício, até que visse gorar seus planos com a instalação do governo militar.

Ao cabo do transe político pelo qual atravessaram os cineastas brasileiros com a ruptura da marcha revolucionária, suas relações com o povo e as imagens com as quais passaram a lhe dar visibilidade se haviam transformado. Afinal, nesse momento crítico, duas crises, em realidade, se interseccionam: a do transe dos intelectuais/artistas de esquerda e a do desaparecimento do povo, no sentido da falta a que se refere Deleuze. É o momento em que começaria a se evidenciar no cinema brasileiro, a nosso ver, a constatação deleuziana da ausência do povo, o momento de crise e da tomada de consciência, enfim, dessa falta que caracterizaria, para o filósofo francês, o cinema político moderno. De acordo com Deleuze, diferentemente do cinema político clássico, no qual o povo ainda estava presente, não obstante oprimido, explorado, inconsciente – como no cinema soviético de Eisenstein, Pudovkin, Vertov ou Dovjenko, bem como, no outro lado do mundo ideologicamente dividido, no cinema estadunidense de King Vidor, de Capra ou Ford –, no cinema político moderno, porém, o povo falta. Verdade que, para ser preciso, aflorava já num contexto político ainda anterior à modernidade cinematográfica, quando, contra a crença – nas primeiras décadas do século XX

– que via no cinema a arte revolucionária por excelência das massas, que podia fazer delas um sujeito, a ascensão de Hitler, pelo contrário, “dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas”; assim como, na terra da classe proletária supostamente emancipada – na União Soviética –, o stalinismo “substituíu o unanimismo dos povos pela unidade tirânica de um partido”; ou então, fora da realidade europeia, mas não longe de seus embates políticos, “a decomposição do povo americano”, nos Estados Unidos, levava-o, enfim, a não “mais acreditar ser o *melting pot* de povos passados, nem o germe de um povo por vir” (DELEUZE, 2007, p. 258).

Não há mais povo, portanto, e a realidade que o atestava se descortinava justamente no Terceiro Mundo, onde as nações, “no estado de perpétuas minorias”, conforme Deleuze, viveriam “em crise de identidade coletiva” (*ibid.*, p. 259). Não mais haveria, desse modo, – ou ainda não haveria –, um “povo unido e unificado”, um proletariado revolucionário a ser conscientizado para a conquista do poder; o que na verdade há são “sempre vários povos, uma infinidade de povos”, fundamento sobre o qual se constrói o novo cinema político, “com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento” (*ibid.*, p. 262), e que define também, para Deleuze, o seu compromisso, conforme expresso na epígrafe que abre este trabalho e que retomamos aqui:

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (*ibid.*, pp. 259-260).

A ausência do povo não assinala o ocaso do cinema político, menos ainda a morte dos povos. Pelo contrário, não somente o povo é um devir, consoante Deleuze, como o cinema deve também assumir a tarefa de contribuir para sua invenção. Esses são os fundamentos teórico-políticos que norteiam a pesquisa. No breve percurso histórico que se segue, procuraremos destacar o processo de ruptura que fez passar, com a desaparecimento do povo, à sua re/aparição sob outras formas de visibilidade. Em outras palavras, o processo ao fim do qual as imagens *dos povos* se sucedem às imagens *do povo* tal como nelas esteve presente em meados do século passado, após a crise da consciência de sua falta. Ao entrarmos nos capítulos analíticos, nosso interesse deverá se voltar para algumas de suas configurações contemporâneas, sugeridas dentro do recorte que delimita nosso *corpus* fílmico. Não existindo apenas um povo senão sempre vários povos (DELEUZE, 2007), designáveis, portanto, somente no plural (DIDI-HUBERMAN, 2014), é a sua pluralidade singular, pois, (NANCY, 2006), o

sentido que primordialmente nos importa. Subalternos, minorias negra e indígena, populações periféricas, – ou os “povos intrusos”, “sem parte”, “vaga-lumes”, como os nomeamos neste estudo –, comparecem, assim, cada qual na multiplicidade com que formam um comum, e, na contiguidade mesma com que os reunimos neste texto, numa comunidade de povos que a sua constelação de filmes configura.

### 3 OS POVOS NAS TELAS DO CINEMA

#### 3.1 OS POVOS EM IMAGEM-MOVIMENTO

No dia 22 de março de 1895, em Paris, diante de um público de umas duas centenas de pessoas, Auguste e Louis Lumière realizaram aquela que pode ser considerada a primeira projeção oficial da história do cinema: *A saída dos operários da fábrica Lumière*<sup>18</sup>. Com pouco menos de um minuto, a película rodada pelo cinematógrafo exibia na tela nada mais do que o movimento banal e cotidiano dos trabalhadores que, no intervalo do meio dia, deixavam a fábrica dos irmãos Lumière. Diante de seu portão de entrada, aqueles homens e mulheres que passavam (no seu movimento) em frente à câmera, passavam também (na sua condição) de operários, fabricantes de material fotográfico, a atores – “os primeiros” – desse “primeiro filme” que marcaria a aurora de uma história secular atravessada, como nesse momento inaugural, pela presença dos povos (figura 1). Iniciava-se, assim, a era do cinema, o qual assumiria um papel fundamental para a história da exposição dos povos, e cujo nascimento ficara marcado, desse modo, justamente pelo interesse que despertava o singelo deslocamento daqueles simples trabalhadores que entravam em cena ao saírem da fábrica.

Visibilidade inaudita das massas, que principiara, na verdade, já algumas décadas antes, segundo Walter Benjamin (1994), com o advento e a difusão da fotografia, meio técnico que está na base do desenvolvimento do próprio cinema e que teria sido responsável, de acordo com o filósofo alemão, por uma transformação da natureza mesma da arte. Para Benjamin, no

---

<sup>18</sup> Evidentemente, tomamos partido do episódio de 22 de março de 1895 como marco inaugural do cinema – como o faz também Didi-Huberman em *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* – porque nos convém diretamente ao objeto de nosso estudo, em razão de sua importância para a exibição dos povos. Sua apresentação, pública e gratuita, na Sociedade para o Desenvolvimento da Ciência de Paris, antecedia em alguns meses a de 28 de dezembro do mesmo ano, no Grand Café, também na capital francesa, em uma sessão pública e paga que viria a ser consagrada como a data do nascimento do cinema. A nova arte, contudo, como lembra Flávia Cesarino Costa (2012), não foi obra de um único descobridor, nem os aparatos que a desenvolveram surgiram num único lugar, inserindo-se numa tradição, pelo contrário, que recua longe às projeções de lanterna mágica e a invenções de representação visual como os panoramas e os dioramas, além de uma variedade de “brinquedos ópticos” criados no século XIX, como o taumatrópio, o fenaquistiscópio e o zootrópio. Antes da famosa apresentação de Auguste e Louis Lumière, os irmãos Max e Emil Skladanowsky haviam feito uma exibição com o seu bioscópio, em sessão igualmente pública e paga, em 1.º de novembro de 1895, em Berlim, e, antes ainda, em Nova York, fora aberto ao público, em abril de 1894, o primeiro salão de quinetoscópios, invento da equipe de técnicos, chefiada por William Dickson, do empresário Thomas Edison. O título que se atribuiu aos Lumière, o de pais do cinema, deveu-se ao sucesso do seu cinematógrafo, mais leve e funcional que os outros aparelhos, e ao êxito notável com que os dois irmãos – negociantes experientes, proprietários da maior produtora europeia de placas fotográficas – conseguiram difundir-lo pelo mundo todo (COSTA, 2012, pp. 17-20).

seu clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a primeira questão a se colocar – contra o suposto vão debate que no século XIX tentava determinar se a fotografia era ou não uma (nova) arte – seria saber se a novidade não teria, antes, produzido ela própria uma mudança no campo artístico. Isso porque, na visão do autor, as novas artes mecânicas (a fotografia e, em seguida, o cinema) teriam determinado, por conta de sua natureza técnica reprodutível, uma profunda transformação da arte, promovendo, nas relações agora entre esta e seus novos temas, a visibilidade das massas. Um argumento, porém, veementemente refutado por Rancière, para quem é preciso que se entenda esse processo, na verdade, em sentido inverso, na via contrária à que vai, na linha do pensamento benjaminiano, das propriedades técnicas à revolução artística e, enfim, à visibilidade das massas da qual fala o filósofo alemão.

Figura 1 – A aparição dos povos no cinema em *A saída dos operários da fábrica Lumière*.



A revolução que teria possibilitado, de fato, tal visibilidade das pessoas comuns, anônimas – por oposição aos “grandes” da história –, antecederia em décadas aos poderes da reprodução mecânica, segundo Rancière. Foi a partir da literatura, conforme o autor, que teria emergido um novo regime artístico, o *estético*, que Rancière distingue de outros dois regimes precedentes, o *ético* e o *poético* (ou *representativo*), assinalando, no século XIX, a ruptura com “um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação”, subvertendo a oposição do alto e do baixo, e elevando, desse modo, o *qualquer um* a tema da arte, “depositário de uma beleza específica” que passa a despertar o interesse de literatos e artistas (RANCIÈRE, 2009, p. 47). Somente assim, para Rancière, as “artes mecânicas”, anos mais tarde, poderiam ser reconhecidas enquanto tais, na culminância de um

processo de transformações que começara por uma revolução estética, primeiro na literatura e na pintura, a qual teria levado a uma nova forma de pensar a arte e seus temas, promovendo a “glória do *qualquer um*”, e permitindo, enfim, quando da revolução da reprodutibilidade técnica, que a fotografia e o cinema se tornassem mais do que meros meios de reprodução mecânica: isto é, novas formas de arte que ampliavam a visibilidade dedicada já há décadas às vidas anônimas.

De qualquer forma, embora chegasse depois, o cinema potencializava, assim, a visibilidade dos povos. Se intencionalmente ou não, eram suas figuras que apareciam em primeiro plano no filme dos irmãos Lumière, os povos que entravam em cena já desde o princípio da nova arte. Invadiam, como o trem que chega à estação<sup>19</sup>, o círculo da alta sociedade francesa presente naquela sessão de março de 1895, imagens em movimento de uma multidão de operários em sua saída torrencial da fábrica e que devem tê-la impressionado tanto quanto assombrariam, na exibição de dezembro, as da repentina aparição da locomotiva. De então em diante, os povos sempre aparecerão nas telas do cinema, reiteradamente despertarão o interesse de cineastas e do público, tema fundamental que atravessará todo o cinema “primitivo” e o “moderno”, segundo Didi-Huberman (2014), de David Griffith a Sergei Eisenstein, de Abel Gance a King Vidor, mas que também, por outro lado, viria a ser submetido aos fins ideológicos de Estados totalitários, como os da política cinematográfica nazista, a exemplo do trabalho de Leni Riefenstahl, consagrado à propaganda do partido. Motivo pelo qual não basta, então, que os povos estejam expostos; trata-se de colocar sempre em questão, na esteira da crítica didi-hubermaniana, se os povos, quando expostos, o estão ao seu desaparecimento ou à sua aparição.

Do mesmo modo que os povos comparecem desde o momento inaugural do cinema, na projeção de 1895 na capital francesa, assim também no Brasil sua presença remonta ao início da história cinematográfica nacional. Não precisamente desde a estreia da nova arte no país, em 1896, quando o *Omnigrapho* exibiu as primeiras projeções numa sala da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. A nova invenção era então manuseada, sobretudo, por estrangeiros, e as “vistas animadas” eram importadas dos Estados Unidos e da França, como as que exibiam, no Salão Paris no Rio, os irmãos Segreto, imigrantes italianos pioneiros nessa atividade no Brasil. É atribuída, aliás, a Afonso Segreto aquela que é tida como a primeira película filmada em terras

---

<sup>19</sup> Referência ao filmete *A chegada do trem à estação Ciotat* dos irmãos Lumière, exibido pela primeira vez na apresentação do dia 28 de dezembro de 1895, e do qual se conta uma das mais famosas anedotas da história do cinema, a de que o público presente, impressionado com a novidade, teria se sobressaltado e fugido ante a visão da imagem em movimento do trem que avançava em sua direção.

brasileiras, uma “vista” da Baía da Guanabara realizada em 19 de junho de 1898<sup>20</sup>, à qual se lhe seguiriam as realizações de outros tantos filmes de atualidades, abordando desde eventos sociais e políticos a tomadas de “vistas” nacionais.

É difícil determinar qual tenha sido o primeiro filme a exibir imagens das camadas mais populares rodado no Brasil. Decerto o povo devia figurar numa ou noutra película entre os tantos pequenos filmes de atualidades realizados durante os primeiros anos de produção cinematográfica no país. De qualquer modo, porém, é provável que o primeiro filme de enredo de que temos notícia, *Nhô Nastácio chegou de viagem* (Julio Ferrez, 1908), apresentasse uma temática popular, conforme descrição de Vicente de Paula Araújo (*apud* GOMES, 1996). O filme perdido deveria ter uns 15 minutos de duração e narrava a cômica aventura de um matuto em visita ao Rio de Janeiro, figura de um homem interiorano que, depois de passear por alguns dos principais pontos da capital, se teria enamorado de uma cantora, até a inesperada chegada da esposa, desencadeando “a série de quiproquós, a perseguição cômica, a reconciliação geral, o *happy end...*” (*ibid.*, p. 25).

Poderíamos dizer que *Nhô Nastácio chegou de viagem* seria, já nos primórdios da cinematografia brasileira, um filme popular. Isto é, popular ao menos no sentido de que se trata de um filme que de alguma maneira retrata o povo, embora o qualificativo, como observam Galvão e Bernardet (1983), seja um tanto problemático quando empregado para designar filmes realizados nas primeiras décadas do cinema nacional. Isso porque, conforme os autores, a preocupação com o “ser popular”, diferentemente da com o “ser nacional”, é algo que se coloca mais tardiamente entre os cineastas e críticos brasileiros. De fato, em sua detida pesquisa sobre a presença dos conceitos de “nacional” e “popular” em textos que desde os primeiros anos refletiram acerca do cinema no Brasil, Galvão e Bernardet chamam a atenção para os diferentes sentidos que o termo “popular” assumiu no decurso do tempo. Assim, por exemplo, durante as duas primeiras décadas, popular era o apreciado pelo público, não a matéria de que tratava a película, “podendo inclusive referir-se implicitamente a um público de elite, como o do cinema Rio Branco” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 29), o cinema então mais elegante do Rio de Janeiro, frequentado pelas classes altas.

É claro que a busca de um cinema nacional, que se propõe já desde muito cedo, é “um caminho para o popular”, conforme os autores (*ibid.*, p. 29), e que haveria na época filmes

---

<sup>20</sup> Para ser exato, foram “vistas” tiradas em águas brasileiras, pois Afonso Segreto encontrava-se a bordo do paquete francês *Brésil*, de onde as cinematografou, de modo que o cinema no Brasil, que aqui fora introduzido como uma novidade importada, realizado em grande parte por imigrantes, teve seu início assinalado pelo olhar estrangeiro de quem literalmente, nessas primeiras imagens, chegava e via de fora.

aos quais caberia indubitavelmente, pela sua temática, o atributo de popular, mas em nenhum momento se colocava a necessidade de classificá-los como tais. Na verdade, é mais o olhar *a posteriori* de historiadores, críticos e realizadores que projetam seu interesse contemporâneo pelo tema sobre os filmes de então, preocupação essa que ganhará força apenas a partir dos anos 1950, embora ainda na década de 1930, como sinalizam Galvão e Bernardet, começasse a florescer uma atenção ao popular em obras que se propunham a retratar aspectos da vida do povo. É o caso, por exemplo, de *Favela dos meus amores*, o filme de maior sucesso de Humberto Mauro, musical que teria permanecido por várias semanas em cartaz, mas que se perdeu, juntamente com outro de seus longas-metragens, *Cidade mulher* (1936), em um incêndio na Brasil Vita Filmes. A partir da história de dois rapazes recém-chegados de Paris que resolvem montar um cabaré na favela, Mauro sobe o Morro da Providência e faz dela seu cenário privilegiado – filmando ali 60% das cenas numa época em que imperavam as gravações em estúdios – e recrutando entre seus moradores parte do elenco, escolhas inusitadas que lhe causaram problemas com a censura e que o levariam a declarar, a partir dos anos 1960, ter sido um precursor do Neorealismo italiano (SCHVARZMAN, 2004, pp. 88-91).

Ao traçar um “retrato do povo” da favela carioca duas décadas antes da filmagem de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Favela dos meus amores* antecedia em muitos anos, portanto, a emblemática obra que representaria um marco na introdução do realismo crítico no Brasil e que definiria, ao colocar em cena a população marginalizada dos morros, um dos icônicos cenários, ao lado dos sertões, do que viria a ser o Cinema Novo. A precedência de Mauro, na verdade, é reconhecida pelo próprio Nelson Pereira, assim como por outras tantas figuras centrais do movimento cinemanovista, a exemplo de Glauber, para quem o cineasta mineiro teria sido o “pai do Cinema Novo”. Figura singular dos ciclos regionais que acabou se projetando não só no Brasil, mas internacionalmente, Mauro teve tanto uma ascensão rápida quanto uma carreira duradoura. De 1925, quando comprou, em parceria com Pedro Comello, sua primeira câmera cinematográfica, uma *Pathé-Baby* de 9,5 mm, até o prêmio de melhor filme do ano, passaram-se somente dois anos, quando Mauro o recebeu pelo filme *Thesouro perdido*, em 1927. Narrativa simplória da história de dois irmãos órfãos que são criados por um amigo que entrega ao mais velho, quando maior de idade, um mapa de um tesouro, o filme acaba descambando numa imagem nada lisonjeira do negro que contraria o propalado interesse do diretor pela população da favela carioca no filme perdido de 1934. Numa infame sequência racista, Mauro compara um menino negro a um sapo, em um segmento de montagem alternada que fecha o enquadramento no rosto do garoto e na cara do animal, assinalando a analogia pelo cigarro que ambos “fumam” (figuras 2-3).

Figuras 2-3 – *Thesouro perdido* e a imagem do “menino-sapo”.



De sua titubeante estreia com *Valadião, o Cratera*, em 1925, ao seu último filme, *Carro de bois*, em 1974, transcorreria meio século de vida dedicada ao cinema, para o qual Mauro teria realizado centenas de filmes, sobretudo documentários. Saindo de Cataguases, onde fundara, com Agenor Cortes de Barros, a Phebo Sul América Film, para o Rio de Janeiro, onde trabalhara para a Cinédia e para a Brasil Vita Filmes, o diretor saía do cinema silencioso para o sonoro, no qual revelaria igual domínio técnico. Sua passagem por esses estúdios, no entanto, seria breve. Poucos anos depois de ter chegado à capital federal, Mauro entraria, a convite de Edgar Roquette-Pinto, para o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), onde permaneceria por uma longa estadia, de 1936 a 1964, realizando mais de 300 documentários de curta-metragem. Concentrando, inicialmente, a atividade de direção em suas mãos, o cineasta filmou para o Instituto não só um grande volume, mas também uma grande variedade de documentários, abordando os temas mais díspares, de história a astronomia, de música a saúde pública.

Criado em pleno contexto da Era Vargas, em 1936, o INCE era um órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, na época sob comando de Gustavo Capanema, e fazia parte dos interesses e estratégias do Estado concernentes à educação e aos meios de comunicação. Conforme o artigo 40, da Lei 378, referente à organização do MES, o novo órgão era “destinado a promover e orientar a utilização da cineamatografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral”<sup>21</sup>. Visando sobretudo as escolas, professores e estudantes, os filmes produzidos pelo INCE, atrelados à política educacional do Estado, eram documentários de caráter didático, gênero fílmico que,

<sup>21</sup> Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937. Disponível em: <www2.camara.leg.br>. Acesso em: 01 jun. 2018.

justamente por conta das funções educativas a que poderia servir, era alvo das atenções da esfera do poder e recebia, em razão disso, o apoio estatal. O cinema – particularmente o documentário – era instrumentalizado, assim, para os fins ideológicos do governo de Vargas, posto a serviço dos ideais nacionalistas, de integração nacional, submetido aos interesses propagandísticos e à sua política centralizadora.

Se bem que Mauro seja muito mais conhecido pelos filmes de enredo que realizou, o maior volume de sua filmografia, de longe, foram as mais de três centenas de documentários que filmou para o INCE. Embora comumente relegado pela crítica, avessa ao seu teor de cultura oficial, o cineasta, porém, que tinha verdadeira estima pelo Instituto, dedicou-se, insuflado por Roquette-Pinto, à sua finalidade pedagógica. O cineasta compartilhava com o antropólogo a aposta nos meios de comunicação como forma de educar o povo, princípio que norteou seus trabalhos para o INCE. Permeando o amplo leque temático abordado em seus documentários, o que então estava em jogo, ao retratar a terra e o povo brasileiro – sua história, os grandes acontecimentos e personagens do passado, o ambiente, a cidade e o campo, etc. –, era o projeto de uma política oficial para a educação, na qual sobressaía, no período, a preocupação central com a construção da nacionalidade. O povo que aí aparece é, pois, o povo brasileiro tal como o Estado pretendia configurar, um povo uno apesar de suas diferenças, num Brasil integrado e sem conflitos, harmonioso e próspero, onde são destacadas as riquezas tanto da natureza exuberante, quanto da cultura popular.

Epítome dessa diretriz ideológica, *O descobrimento do Brasil* (1936) coloca em cena o mito fundacional do país, numa visão oficial do povo em tudo atrelada à política cultural e educacional do Estado. Realizado sob os auspícios do Instituto do Cacau da Bahia (ICB) e do INCE<sup>22</sup>, o filme narra a história da expedição comandada por Pedro Álvares Cabral e sua chegada às terras onde se formaria o Brasil, em 22 de abril de 1500. De forma didática, consoante os propósitos do instituto, a película chega a entremear na montagem imagens de um mapa animado que ilustra o percurso realizado pela frota de Cabral, de sua saída de Portugal até as terras americanas. Acompanhada por uma trilha musical de Heitor Villa-Lobos e narrada com trechos extraídos da Carta de Pero Vaz de Caminha, a epopeia do descobrimento é recontada em tom grandiloquente, celebrando o mito e reproduzindo fielmente, com ele, a visão

---

<sup>22</sup> O projeto de *O descobrimento do Brasil*, atribuído ao cineasta Alberto Campiglia, fora iniciado em meados de 1936, com direção de Luís de Barros e recursos do ICB. Com a demora e, sobretudo, os gastos excessivos de uma superprodução de vulto até então inédito na cinematografia brasileira – o que teria dado margem às críticas de opositores do instituto –, o projeto se transforma: a direção é transferida a Humberto Mauro, e, no auge da crise que o colocava em xeque, o projeto é resgatado extraoficialmente pelo INCE (SCHVARZMAN, 2004, pp. 138-152).

portuguesa sobre o indígena. Mauro reafirma, assim, o encontro entre o homem civilizado e o bom selvagem, selando-o sob o clima de comunhão entre aquelas duas das matrizes formativas do povo brasileiro – na linha de uma tradição de representação histórica e coadunando perfeitamente com a política de Vargas – e que culmina numa imagem (figura 4) inspirada na tela *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles.

Figura 4 – A visão oficial do povo em *O descobrimento do Brasil*.



Se poderiam ser admitidos como populares os assuntos de que muitas vezes tratavam os filmes de Mauro realizados para o INCE, dificilmente teriam sido reconhecidos como obras de um cinema popular, dados os seus vínculos com o âmbito do Estado. Reconhecidos como tais, justamente fora de seu domínio, despontavam, porém, os filmes de um filão em crescimento na época, e que recebiam o rótulo, não por um apreciado valor popular, mas pelo sentido de um olhar pejorativo que os rebaixava. Trata-se da comédia popular, quando o “popular” era sinônimo de “vulgar”, conforme Galvão e Bernardet (1983), acepção essa que remonta ao período do cinema silencioso e que ganharia força entre os anos 1930 e 1950. Já nos primórdios do cinema brasileiro, de acordo com depoimentos da época colhidos pelos autores, delineava-se a ideia de cinema popular porque considerado “pobre e vagabundo”, um cinema “tão primário que só pode ser apreciado pelo povo – a plebe, as camadas mais populares do público” (*ibid.*, p. 31). Popular, nesse sentido, porque “próprio do populacho”, um conceito fortemente carregado de conotações depreciativas e que se assentaria na história cinematográfica do país, vincando o pensamento de críticos e diretores pelas décadas seguintes.

Um sentido tão sedimentado ao qual não escaparia nem mesmo o olhar mais crítico das gerações de 1950 e 1960, expresso no seu reiterado rechaço à chanchada.

Desde o início repudiada pela crítica, para a qual a chanchada não deveria ser cotada como uma classe “séria” de filmes – e, por conseguinte, não deveria ser levada a sério –, o gênero, entretanto, fez um estrondoso e duradouro sucesso de público. Em seu auge, nos anos 1950, não obstante o desancar impiedoso das críticas que a atingiam vindas de todos os lados, tivemos um dos períodos mais fecundos da produção cinematográfica nacional. O gênero era tão popular que, cristalizada numa fórmula sem grandes variações, as películas praticamente tinham êxito garantido, ainda mais se traziam a assinatura de autores consagrados, como Carlos Manga, e, principalmente, se estreladas pelos seus mais glorificados astros, como a dupla Oscarito e Grande Otelo. A chanchada fez a fama de vedetes, como Eliana Macedo, e de cômicos, como Zé Trindade, e legou filmes inesquecíveis, como *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), lotando as salas de cinema com um público ávido que não se cansava de assisti-los. Uma fase áurea, portanto, do cinema brasileiro, embora ofuscada, por outro lado, pelo estigma que desqualificava tanto os filmes quanto o seu público (as camadas mais populares), desdenhando-os como vulgares<sup>23</sup>.

Em meio a todas as controvérsias que a envolvem, o seu próprio nascimento é igualmente controverso. Se os ingredientes que a comporiam podem ser localizados, no limite, já no contexto da comédia muda – e isso desde *Nhô Nastácio chegou de viagem* –, ou se, como preferem outros, teria sido gestada, a partir da década de 1930, com os musicais carnavalescos, fato é, porém, que suas características foram consolidadas e a chanchada esteve intimamente ligada à Atlântida Cinematográfica. O fenômeno de uma produção que, conforme observa Gomes (1996, p. 95), “se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro”, fez o sonho de uma indústria de cinema tornar-se realidade no Brasil, levando a Atlântida – por meio do controle dos processos de produção, distribuição e exibição – a uma participação sem precedentes no comércio cinematográfico brasileiro, desde cedo dominado pela presença externa. Assim, em meados da década de 1940, a companhia cinematográfica já era uma empresa bem assentada, e, até 1962, teria produzido 66 filmes – em sua maioria chanchadas e com grande sucesso de público.

---

<sup>23</sup> Como exemplo desse assentado sentido pejorativo, no verbete que define *chanchada*, no *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, lê-se: “[Do esp. plat. *chanchada*, ‘porcaria’.] S. f. Bras. Teatr. Cin. Telev. 1. Peça ou filme sem valor, em que predominam os recursos cediços, as graças vulgares ou a pornografia. 2. Qualquer espetáculo de pouco ou nenhum valor.” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004).

Contudo, antes de se enveredar pelo caminho da comédia popular, a Atlântida realizou, de início, cinejornais, e quando lançou seu primeiro longa-metragem, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), voltou-se para o drama de fundo social ao colocar em cena uma história baseada na vida de Grande Otelo. Apesar de seu sucesso, a companhia logo desviaria seu projeto para as comédias musicais, às quais dedicaria, dada a resposta do público, total atenção, tornando-as sua marca registrada – para a alegria do povo e o pesar da crítica. Mas o que os próprios críticos não tardariam a reconhecer seria a permanência mesma daquele apelo social e o afloramento de uma contemporânea reflexão política que os filmes, sob o seu humor irônico, traziam à baila. Já na década de 1970, autores como Jean-Claude Bernardet qualificavam a chanchada como “um tipo de sátira essencialmente ligado à vida cotidiana”, assinalando que, nesses filmes, “o que alimenta as piadas e situações são problemas políticos, geralmente municipais, mas podendo ampliar-se a âmbitos maiores, chegando à própria discussão do poder” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 163). Como exemplo desse pendor crítico, Bernardet alude a *Nem Sansão nem Dalila*, “um dos melhores filmes políticos brasileiros”, em sua opinião, paródia ao épico de Cecil B. DeMille, *Sansão e Dalila* (1949), obra aquela que faz uma referência debochada ao golpe de Estado de 1937, ao autoritarismo e ao populismo de Vargas.

Não raramente, as chanchadas, em sua vocação metalinguística, chegavam a uma fina crítica que conjugava habilmente questões sociais, políticas e cinematográficas. Em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), a começar pelo próprio título, que associava o nome da produtora ao tema de sua predileção, a reflexão metacinematográfica coloca em cena o próprio embate entre as comédias populares produzidas no Rio de Janeiro e as pretenciosas superproduções de um cinema mais sério às quais aspirava, em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Na linha paródica aos nomes e produtos de Hollywood, característica do gênero, DeMille empresta seu nome a Cecílio B. de Milho (Renato Restier), proprietário da Acrópole Filmes, que ambiciona adaptar o clássico Helena de Tróia para o cinema e, para tanto, contrata Xenofontes (Oscarito), professor de mitologia grega do Colégio Atenas, para escrever o argumento. No desenrolar da trama, intercalada com as obrigatórias peças musicais (com as quais as chanchadas anunciavam as marchinhas de sucesso do carnaval), Cecílio, que a princípio recusara, ofendido, o projeto para uma comédia popular da dupla Miro (Grande Otelo) e Piro (Colé Santana), acaba por se convencer que aderir ao gênero popular seria o caminho mais viável. O circunspecto professor Xenofontes aos poucos renuncia ao passado clássico grego e cai no samba, marcando a vitória da cultura popular sobre a erudita, e Tróia, ao final, não resiste e capitula ao carnaval.

Em um segmento entre as sequências iniciais do filme, Cecílio encontra Piro e Miro, “rebaixados” de roteiristas a faxineiros, limpando o estúdio, e, diante do *set* de gravação, com a cenografia preparada para a epopeia grega, a ocasião dá lugar para o confronto entre o erudito e o popular, justapondo na montagem as visões do empresário e dos empregados para o uso do cenário. O filme materializa primeiro o sonho de Cecílio, que antes rechaça a proposta de Miro para uma Helena sua conhecida, mulata do morro, e a visualiza, branca, numa cena grandiosa, servida por seus criados. No sonho de Piro e Miro, entretanto, o mesmo cenário é invadido pelo carnaval e Helena se põe a sambar. Grande Otelo aparece aí como um criado que larga a folha de abanar e dança ao seu lado (figuras 5-6). Além da montagem que alterna a sequência da imaginação do empresário e a da dupla, o choque entre o erudito e o popular toma forma também no interior desta última, na qual a festa carnavalesca tem lugar no mesmo espaço e se serve do mesmo figurino da encenação épica. Com isso, por um lado, o erudito sucumbe à invasão do popular, ao gosto que as chanchadas nutriam, de modo geral, pela valorização dos aspectos culturais populares e pela zombaria aos sinais distintivos de classes. Por outro, com a imagem do cantor Blecaute e de Grande Otelo dançando ao lado de uma Helena branca, e não da mulata mencionada por Miro, o filme recaía na contradição notada por Robert Stam, que critica nas chanchadas a quase ausência do negro, não obstante a presença dos traços da cultura afrodescendente que nelas sobressaíam. Afora a exclusão de atores e, principalmente, atrizes afro-brasileiros em papéis principais – de cuja regra exceções como a de Grande Otelo a confirmam –, o comparecimento frequente de músicos e dançarinos negros no pano de fundo das comédias musicais brasileiras, segundo Stam, serviria de apoio para os artistas brancos que as estrelavam e “para fazerem ‘aflorar’ visualmente a beleza e a elegância da elite branca”<sup>24</sup> (STAM *apud* DENNISON; SHAW, 2004, p. 108)<sup>25</sup>.

Numa linguagem bem mais acessível, a chanchada podia incursionar, pois, pelos mesmos temas de que trataria o Cinema Novo, mas sem abordá-los em termos de tese, conforme Bernardet, atingindo, desse modo, um público muito mais amplo do que aquele bastante restrito que se interessava pelas obras cinemanovistas. Sob a comédia que deveria divertir o público,

---

<sup>24</sup> Dennison e Shaw citam também as observações de Stam a respeito dos nomes artísticos dos poucos atores negros que apareciam no cinema brasileiro entre as décadas de 1940 e 1950, tais como Chocolate, Blecaute, Príncipe Pretinho e Grande Otelo. Esses nomes, segundo Stam, que chamam a atenção para sua cor são “a evidência talvez de uma consciência de cor relativamente desembaraçada, ou talvez de uma objetificação: eles não poderiam simplesmente ser vistos como atores, mas apenas como atores *negros*” (STAM *apud* DENNISON; SHAW, 2004, p. 108, grifo do autor). No original: “[Such names are] evidence perhaps of a relatively unembarrassed color-consciousness or perhaps of objectification: they could not simply be seen as actors but rather only as *black* actors”.

<sup>25</sup> No original: “[...] Stam argues that they are there to support the white stars and ‘to visually “set off” the beauty and elegance of the white elite”.

despontavam os problemas do cotidiano, reconhecíveis pelos seus espectadores, o povo que se via diante do espelho em um gênero fílmico que se poderia dizer popular tanto pelo público que o recepcionava quanto pelos assuntos de que tratava. A plebe se reconhecia na sua terra e nos seus tipos, em seu jeito de ser e modo de falar, torcendo pelas figuras de mocinhos e mocinhas e contra os vilões, rindo-se com os malandros cômicos e embalada pelos números musicais, em pastiches escrachados dos sucessos estadunidenses que não deixavam de aliar, engenhosamente, uma sutil crítica política local.

Figuras 5-6 – A invasão do erudito pelo popular em *Carnaval Atlântida*.



Contudo, esse gênero tão popular, que atingiria seu auge nos anos 50, na década seguinte começaria a declinar. Depois de seu último filme, *Os apavorados* (Ismar Porto, 1962), a Atlântida cessa a produção de suas chanchadas e se associa a companhias nacionais e estrangeiras em coproduções. Daí em diante, embora ainda persista sua realização em outras companhias cinematográficas, o gênero se esgota em sua fórmula clássica, desdobrando-se, porém, mais adiante, em outras formas fílmicas, como a pornochanchada, e nos legando ingredientes de sua bem-sucedida receita que sobreviveriam ao tempo nas formas do humor popular. Mas se a chanchada então se eclipsava, o momento de seu crepúsculo, por outro lado, é também o da aurora do cinema moderno brasileiro, momento em que a discussão sobre o popular entra na ordem do dia como nunca antes. Num contexto de intensas mudanças na cinematografia nacional, ao passo que a popularíssima chanchada é vergastada pelos novos cineastas, o popular assume um outro sentido, mais implicado na esfera do debate político, alçado à preocupação central de uma geração militante. E se, assim sendo, a ideia de popular, conforme Galvão e Bernardet (1983), até os anos 1940, é mais decorrente de um interesse *a posteriori* pelo tema do que algo de fato presente na época, a partir da década de 1950,

entretanto, ela se inscreve no pensamento cinematográfico brasileiro como um dos temas predominantes de sua história.

### 3.2 POVOS AMEAÇANTES

Alentado pelo sucesso das companhias cinematográficas cariocas, como a Atlântida, o sonho de erigir uma grande indústria do cinema em São Paulo materializou-se na criação, em 1949, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, instalada em São Bernardo do Campo. O ambicioso projeto de atingir padrões internacionais, produzindo em escala industrial, correspondia aos anseios de uma elite urbana e cosmopolita que exigia um cinema à altura da burguesia paulista. O modelo, é claro, era Hollywood, do qual decalcava a linguagem fílmica, a busca pelo rigor técnico e artístico, expresso até mesmo na escala descomunal – para uma incipiente indústria – do espaço dedicado aos seus estúdios. Mas o próprio cinema que admirava e ao qual procurava se equiparar foi o responsável, no final das contas, pela sua ruína: apesar do grande sucesso de público e crítica de filmes como *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), premiado em Cannes como melhor filme de aventura, a empresa faliu por conta de uma estrutura que rendia grandes lucros às distribuidoras, no caso a Columbia Pictures, e cujos retornos à produtora eram baixíssimos.

Em resposta às popularíssimas chanchadas da Atlântida, a Vera Cruz encontraria também no veio da comédia popular uma oportunidade de mercado atraente o suficiente para que lhe dedicasse, sem que isso a demovesse de seu interesse maior, alguma atenção. Foi pela porta da Vera Cruz que Amácio Mazzaropi, depois de ter passado pelo rádio, o circo e o teatro mambembe, entrou no cinema, tornando-se um fenômeno de bilheteria que sobreviveria à quebra da companhia, em meados dos anos 1950, depois da qual o ator atuaria também como produtor ao fundar, em 1958, a Produções Amácio Mazzaropi (PAM). Tendo encarnado um dos mais conhecidos personagens do cinema brasileiro, o Jeca Tatu, Mazzaropi levou às telas a criação literária de Monteiro Lobato, dando-lhe a figura cinematográfica que conformava a imagem do homem pobre rural, visto como ignorante, atrasado, preguiçoso, rude e malvestido. Um retrato nem um pouco elogioso, mas com o qual, ao explorar a comicidade de seus traços grotescos, caria nas graças do público, amplificando a já larga popularidade que conquistara, antes do Jeca, em sua passagem pela Vera Cruz, desde sua estreia, em 1952, com *Sai da frente*

(Abílio Pereira de Almeida). Não obstante populares, as películas de Mazaropi para a companhia paulista não gozavam do mesmo prestígio que as de seu “cinema sério”, e contavam, em virtude disso, com orçamentos consideravelmente menores. Corolário da política da empresa que, como lembra Célia Tolentino (2001, p. 120), “pensava seu cinema em dois níveis: um para a elite consumidora da alta cultura e outro para o povo”, uma distinção de classes que permeava a classificação de seus produtos, entre os quais os ditos filmes “domésticos” – como os de Mazaropi –, compostos por comédias leves e “temas regionais”, eram produções baratas destinadas ao mercado interno e às classes populares.

Entre aplausos e apupos, a Vera Cruz dividiu radicalmente as opiniões entre aqueles que apostavam no seu projeto como o caminho certo a seguir pelo cinema brasileiro e aqueles que, no *front* onde se travavam os debates cinematográficos, condenavam-na por se afastar, em seu esforço de arremedo do modelo estrangeiro, do nacional e popular. Essa seria a posição assumida pelos articulistas que escreviam sobre cinema em torno da revista *Fundamentos*, entre os quais Nelson Pereira dos Santos, crítico formado sob a influência do neorrealismo italiano, engajado na sua crítica à “falsificação” e ao “mundo dourado da produção industrial dominante”, impelido pelo exemplo de “um projeto de cinema nitidamente antiburguês, dirigido à denúncia” (XAVIER, 2008, p. 72). Assim, no mesmo gesto crítico dos mestres neorrealistas italianos, Nelson Pereira atacava o cinema “burguês” – dedicado a emular os padrões hollywoodianos – da Vera Cruz, preparando terreno, com isso, para o surgimento, na década seguinte, do Cinema Novo.

Depois de sua estreia com o curta-metragem *Juventude* (1949), o primeiro longa-metragem de Nelson, *Rio, 40 graus* (1955), causaria forte polêmica mesmo antes de ter sido exibido, censurado em todo o território nacional em meio a um contexto político conturbado, marcado pela crise da sucessão presidencial, quando da eleição e da tentativa de impedir a posse de Juscelino Kubitschek, um ano após o suicídio de Getúlio Vargas. Afinal, afora a anedótica acusação de que o filme mentia, pois no Rio a temperatura jamais chegava a 40 graus<sup>26</sup>, a obra incursionava pelo território da pobreza, tema espinhoso para que fosse exposto nas telas do cinema a uma classe média já tão aflita com o “avanço” comunista. Tecida entre a ficção e a realidade, a narrativa acompanha os percursos de cinco meninos negros de uma favela que procuram vender amendoim, num domingo ensolarado, pelos principais pontos turísticos

---

<sup>26</sup> O filme foi censurado pelo coronel Geraldo Meneses Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, o qual alegara, além da temperatura equivocada, que a obra apresentava apenas “os aspectos negativos da capital brasileira”, que seus personagens falavam na “pior gíria dos marginais” e que a obra serviria, por seu tema e sua linguagem, “aos interesses do extinto PCB” (SALEM *apud* PINTO, 2015, p. 122).

cariocas. Trabalhando com atores profissionais e não profissionais (a exemplo das cinco crianças), e filmando em locações, o filme percorria os dois lados da cidade, marcando o fosso profundo do contraste social, como no emblemático plano de abertura, que se desloca, em tomada aérea, das imagens idílicas dos cartões-postais cariocas para as imagens feias do morro, imagens antitéticas de realidades tão próximas e distantes ao mesmo tempo.

Ao subir a favela para colocar em primeiro plano aquela população marginalizada e os espaços miseráveis onde vive, interessado pelas condições de seu modo de vida e pelo universo cultural que descobre ali à margem da “cidade maravilhosa”, Nelson Pereira encontra o povo que reivindica para o cinema nacional. Rechaçando o estúdio e o grande aparato cinematográfico do modelo hollywoodiano, o cineasta investe nas locações – seguindo o exemplo da proposta estético-política do neorealismo italiano – e vai ao encontro das pessoas reais, em um esforço documentário de sondar, analisar e expor a realidade social. O filme é subversivo não só porque retrata a favela e as pessoas que nela vivem, mas também porque marca a cisão do *apartheid* social, refutando a imagem do Rio de Janeiro como paraíso tropical, e, principalmente, porque traz os meninos do morro para o outro lado da cidade que os rejeita. Contra o fundo da cidade paradisíaca da qual estão banidos, o diretor enquadra os meninos em primeiro plano, “contaminando”, como diz Carlos Eduardo de Pinto (2015), aquele espaço ao qual não pertencem, pequenas crianças negras que trabalham e que invadem e maculam os espaços de lazer dos turistas e da classe média carioca (figuras 7-10). Como notas dissonantes que perturbam o arranjo das coisas, o povo da favela aparece como o fora que figura dentro da cidade, numa in/visibilidade tensionada nessa relação entre o dentro e o fora na configuração da imagem que põe em questão sua exclusão social.

Prosseguindo no mesmo gesto crítico, o longa-metragem seguinte do diretor, *Rio, Zona Norte* (1957), incursionaria novamente pela periferia carioca, embora agora mais empenhado em seu aspecto cultural, – mas sem deixar de entretê-lo, é claro, com as questões sociais levantadas pelo trabalho anterior. O filme igualmente transita entre os dois lados do Rio de Janeiro e assinala os seus conflitos pelas figuras de Maurício (Jece Valadão) e Espírito da Luz (Grande Otelo), sambista de raiz do morro, grande compositor, mas anônimo, trapaceado e explorado por aquele, seu suposto parceiro e agente. Por meio de um retrato lírico do universo popular que a obra traça ao acompanhar o percurso de um homem negro da periferia, pontuado pelas composições que expressam os sentimentos e as visões do mundo à sua volta, Nelson faz aflorar de novo os contrastes e os embates sociais, expondo na tela a vida daquele povo do outro lado da cidade dividida. Ele dá expressão, assim, ao cinema que reivindica: um cinema que não apenas seja um retrato do povo (de seus costumes, tradições, lutas), mas também antiburguês

(ao colocar a arte a serviço da luta de classes) e, enfim, anti-imperialista (no compromisso que deveria assumir contra o modelo hollywoodiano, do qual a Vera Cruz seria seu epítome no Brasil).

Figuras 7-10 – As crianças da favela na cidade que as exclui em *Rio, 40 graus*.



Para Nelson – e o círculo da esquerda de críticos e realizadores envolvidos nos debates cinematográficos nos anos 1950 –, o cinema brasileiro deveria ser nacional e popular. Mas por “cinema popular”, diferentemente do que poderia ter estado em questão até os anos 1940, mais do que um cinema que viesse do povo, o que se colocava era um cinema que fosse a ele. Isto é, mais importante do que tão-somente expressar aspectos do universo popular, sua preocupação crucial era a de se dirigir ao povo, de educá-lo pelo cinema. Tema recorrente, aliás, nos congressos cinematográficos da época, como observam Galvão e Bernardet (1983), a ideia da educação esteve frequentemente em pauta, necessidade urgente que se levantava ante o cenário da colonização cultural. “Entre o povo-matéria-prima e o povo-destinatário”, o cineasta se interpunha, então, atribuindo-se “a tarefa de pôr o povo ao alcance do povo” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 87), intermediário consciente que arrogava a si a missão de instruí-lo. O que se propunha era a necessidade de educar o povo contra o que se considerava ser o mau cinema, o falso cinema popular, o imperialismo, tarefa que conferia ao projeto cinematográfico

da geração dos anos 1950 uma função pedagógica, a qual se radicalizaria, na década seguinte, com o engajamento político do Cinema Novo.

O tempo foi marcado por um clima efervescente de discussões políticas, e os artistas foram convocados a participar, impelidos a tomar parte nos conflitos do campo do poder. De um lado, as vicissitudes do contexto político eram conturbadas: depois de Juscelino Kubitschek e seu fracassado projeto desenvolvimentista, que beneficiou o empresariado e a classe média em detrimento dos trabalhadores, o governo de Jânio Quadros teve um curto e inesperado fim com sua renúncia após sete meses na presidência, levando à ascensão ao cargo do vice João Goulart, – mas só depois de uma tentativa de impedimento e do Movimento pela Legalidade que o reconduziu ao poder, estabelecendo-se um arranjo que implantou o parlamentarismo no Brasil. De outro lado, as tensões sociais recrudesceram: desde a década de 1950 estouravam, no meio urbano, as greves de trabalhadores, e, no meio rural, as mobilizações camponesas, as quais reivindicavam, mais do que melhorias salariais e reforma agrária, mudanças sociais. Assim, em meio às promessas de governos que apelavam ao apoio popular – como o de Jango, com a sua proposta das reformas de base, – e do desenvolvimentismo – que industrializou o país tanto quanto o mergulhou numa crise financeira e social –, bem como às agitações populares que convulsionaram a época, gestou-se o Cinema Novo.

Atravessado pelas tensões da época, o horizonte ideológico do Cinema Novo foi norteado desde o início pelo inescapável compromisso que se lhe incumbia sob o contexto politicamente polarizado que dividia o país. Naquele momento de acirramento dos conflitos político-ideológicos – não só no Brasil, mas na América Latina de modo geral e no mundo –, “quase nada escapava à dicotomia entre revolução e reação”, segundo Xavier, momento em que “falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema” (XAVIER, 2011, pp. 22-26). Como recorda Cacá Diegues, a questão fundamental que então se levantava era saber: “quem é politizado, quem não é politizado? (...). Quem é que está a fim de uma cultura que participe da luta pelo poder (...)? Quem é que quer se alienar dessa luta pelo poder?” (DIEGUES *apud* GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 135). O tempo demandava-lhes uma posição, e o cineasta era arregimentado à luta, convertendo o *métier* em atividade de resistência, convicto da possibilidade de transformação.

A grande mirada do projeto cinemanovista – ante o cenário, em suma, da colonização cultural, da sufocante presença de Hollywood e das tensões político-sociais do período – era a proposta de um cinema crítico, politizador e conscientizador. Suas relações com o povo se travavam nos termos do papel desalienador do qual o intelectual de cinema se pretendia encarregado, comprometido com a causa revolucionária de abrir-lhes os olhos para

sua condição de classe e mobilizá-lo à ação. Daí seu repúdio à chanchada, vista como um “cinema alienante”, no qual o povo apareceria em festa e passivo, ao contrário do Cinema Novo, que exibia a figura de um povo ameaçante, frequentemente em revolta, colocando em xeque a sociedade de classes. Flagrado em situações de alienação e exploração de que é vítima, o povo aparece, assim, como classe que precisa ser instruída e incitada à luta por sua libertação, corpo político homogêneo do qual uma ou outra figura sua se destaca como parcela do grupo que encarna, paradigmaticamente, a situação de opressão e o espírito revolucionário de transformação social.

Procurando esquadrihar e expor a realidade do povo brasileiro, abunda uma série de documentários que Bernardet (2003) classifica como pertencentes a um “modelo sociológico”, caracterizado pelas relações desiguais que se estabelecem entre o realizador, a “voz do saber” que investiga e explica o mundo do “outro de classe”, e o povo reduzido a objeto de estudo, a “voz da experiência” que se limita à sua vivência imediata, à apreensão fragmentária e individual de seu próprio universo. É nesse sentido que, em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), obra que aborda o intenso fluxo migratório nordestino para São Paulo, a religiosidade popular é tratada como ignorância e alienação, ou, em *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), curta-metragem que retrata o problema do analfabetismo no Brasil, o povo iletrado é mostrado como quem não tem condições de fala – o que justificaria, pois, em ambos os filmes, a intervenção do cineasta. No documentário de Hirszman, particularmente, é significativo o momento em que o locutor em *off* propõe passar “a palavra aos analfabetos, eles são a maioria absoluta”, seguindo-se o plano de um homem que treme sem parar e não consegue proferir uma palavra sequer ao interlocutor que o entrevista. O intelectual, atrás da câmera, é então aquele que é capaz de falar pelo outro, de gerar consciência e, inclusive, de desencadear uma ação, a exemplo de Firmino (Antônio Pitanga), em *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *alter ego* do diretor que representa a potencialidade revolucionária popular em choque contra as injunções paralisantes da superstição e da exploração numa pequena comunidade de pescadores.

Transformador em sua mirada política, o Cinema Novo igualmente revolucionou a linguagem cinematográfica brasileira, aspecto esse que marca sua diferença fundamental em relação às décadas anteriores. Se até os anos 1950 o caráter nacional e/ou popular de um filme, segundo Galvão e Bernardet (1983), era colocado sobretudo em termos de sua expressão no conteúdo, a partir do Cinema Novo, porém, ele passa a ser também uma questão de elaboração formal. A nova geração de diretores buscou, num veemente gesto de recusa aos modelos importados, uma nova linguagem que coadunasse com a realidade do cinema brasileiro,

profundamente vincado pela condição de subdesenvolvimento do país. Um esforço que culminou na proposta da estética da fome de Glauber, expressa no manifesto de 1965, texto que condensa o projeto estético-ideológico cinemanovista de seus primeiros anos. De certa forma, Glauber enunciava o que o cinema de Nelson Pereira já antecipava e que irrompia, no momento de maior pulsação da utopia glauberiana, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), obra marco em seu percurso cinematográfico e reflexivo.

“Com uma grande ideia na cabeça e a câmera na mão”, como se dizia, Glauber vai ao interior baiano para narrar a história do sertanejo Manuel (Geraldo Del Rey) e sua esposa Rosa (Yoná Magalhães) em sua busca por justiça. Recorrendo à estrutura da literatura de cordel e aos seus temas épicos que mesclam o real e o fantástico, o cineasta imerge na história do país, alude a Canudos e ao cangaço, a Lampião e ao sebastianismo, recontando-a pela ficção. Glauber toma como referência a literatura e o imaginário populares do Nordeste brasileiro e reescreve a história a contrapelo, como diz Walter Benjamin, reinventando-a ao narrar uma história do povo por meio do modo como o povo a conta. Conduzida pelos versos de Cego Júlio (Marrom), a narrativa eleva a herói o sertanejo e coloca em cena o drama de sua sobrevivência, em um retrato alegórico que faz do sertão o campo da guerra de classes, onde estouram a violência dos dominantes e a revolta dos oprimidos. Do messianismo ao banditismo social, o percurso do personagem, pontuado pela fome e as duras condições de vida, é atravessado pelo encontro com Deus e o Diabo, pela saída mística e pela luta armada como formas de resistência, culminando na realização profética que deve redimir os deserdados da Terra, na imagem utópica do mar que o cineasta, pela montagem, coloca ao alcance do povo no final.

Na senda da tradição neorrealista italiana, o filme inicia com um plano contextualizador que situa a narrativa, enquadrando, em grande plano geral, a terra árida do sertão nordestino que preenche a tela. Com o corte, passa, em seguida, do grande plano ao plano detalhe, exibindo, primeiramente, dois planos da cabeça de um animal morto e, enfim, o rosto de Manuel, que o observa aflito (figuras 11-13). Nesse duplo gesto, o cineasta assinala tanto o solo sócio-histórico no qual se assenta a narrativa, destacando os condicionamentos de um cenário onde os personagens padecem a fome, a seca e a miséria, quanto remete à condição reificadora do homem, comparado ao animal. Numa montagem dialética eisensteiniana, expressa na imagem do homem-boi, o ser humano reduzido a bicho, a sequência alude ao clássico soviético *A greve* (Serguei Eisenstein, 1925), no qual as cenas do massacre de operários grevistas são entremeadas com as do abate de bois, equiparando a massa humana a um rebanho bovino. Besta humana explorada e alienada, subjugada pelas injunções socioeconômicas, o

povo aparece então como classe a ser instruída e mobilizada, demandando a intervenção do cineasta, como no encaminhamento utópico da narrativa.

Figuras 11-13 – A terra e a vida áridas do povo sertanejo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.



Contudo, a imagem que fecha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* com sua promessa utópica é a mesma que abre *Terra em transe*, embora numa inversão de perspectiva que assinala agora a descrença no horizonte revolucionário. Filmado no calor do momento do golpe militar de 1964, *Terra em transe* delineia um retrato alegórico dos conflitos e inquietações em que estavam enleados o cineasta e seus contemporâneos, perplexos ante um cenário político marcado por expectativas frustradas, pelas tensões ideológicas que dividiam a intelectualidade brasileira e pela imprevista instalação de um governo repressor que desmobilizaria os movimentos e organizações da esquerda. A obra é a constatação desoladora das malogradas esperanças acalentadas, dissecando, por meio da figura de Paulo, o angustiante estado febril do intelectual em crise consigo mesmo e nas suas relações com o povo.

Estremecia a convicção vanguardista do papel que o intelectual julgava desempenhar, aquela transformação da realidade que insuflava o ideário artístico-político da geração de Glauber, o seu “romantismo revolucionário”, conforme Ridenti (2014). *Terra em transe* é a súplica da crise dessa figura do intelectual e de suas certezas, e, por conseguinte, de suas relações com o povo. Afinal, com o golpe de Estado dos militares, tudo muda: fim das liberdades democráticas, cassação de mandatos parlamentares, perseguição ideológica, prisões, torturas e assassinatos, enquanto a propaganda do governo mostrava a máscara de um “Brasil grande” e “pra frente”. Fim abrupto dos “anos dourados” para os anos sombrios da ditadura, uma virada política que deixou a esquerda aturdida, agora já descrente na teleologia profética tal como anunciada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Uma reviravolta, enfim, que no cinema é marcada pela mudança da visada política entre esses dois momentos, do engajamento revolucionário do Cinema Novo pré-golpe ao seu momento de desencanto e revisão no pós-golpe, e, em fins da década de 1960, à visão infernal e sombria do Cinema Marginal, do qual *O*

*bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) teria sido sua obra marco, com seu emblema no lixo que inspiraria um cinema agressivo em pleno contexto de maior endurecimento do regime militar, durante os “anos de chumbo”.

Resumido no lema – repetido no filme pelo bandido da luz vermelha – de que “quando a gente não pode nada, a gente se avacalha e se esculhamba”, o sentimento que alimentará o Cinema Marginal (ou do Lixo) será o da completa impotência do intelectual para mudar o *status quo*. O horizonte utópico cinemanovista dá lugar à visão distópica de um mundo degenerado e sem saídas, e o discurso didático-conscientizador deságua, sob o contexto de imposição do AI-5, “na linha agressiva do desencanto radical”, numa rebeldia que “elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido” (XAVIER, 2001, p. 69). Radicalizando a estética da fome, a estética do lixo subvertia, assim, tanto a linguagem e a mirada política do Cinema Novo, quanto a nova ordem estabelecida pela ditadura militar, expressão exasperada de insatisfação e ceticismo ante um mundo que parecia desmoronar.

Marginal não só porque proibido pela censura – e por isso alijado do mercado e dos festivais –, o Cinema do Lixo teria igualmente feito jus ao qualificativo pelo interesse dedicado às figuras marginais, periféricas e transgressoras. Desde *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967) – filme precursor ao qual se atribui a origem do nome da nova proposta cinematográfica que se lhe seguiria –, são os povos marginalizados, em seus espaços de miséria, que ganham a atenção dos cineastas, os quais incursionam com suas câmeras por esses territórios de exclusão e dão visibilidade à sua paisagem humana. Loucos, prostitutas, desempregados, bêbados, bandidos tornam-se os protagonistas desses novos filmes, a arraia-miúda que a sociedade procura reprimir, mas que agora retorna e escancara – pelo gesto agressivo dos cineastas marginais – sua existência e suas histórias nas telas do cinema. Trata-se daquela classe dos desclassificados – ao contrário da classe revolucionária do Cinema Novo, visão idealista do povo profanada pelo Cinema Marginal –, esparsas figuras marginais que aparecem ora esmagadas pela miséria e condenadas pelo subdesenvolvimento, como no filme de Candeias, ora rebeldes e insubmissas, como no de Sganzerla. Figuras que, de qualquer forma, portam sempre um sentido de ameaça, seja pelo seu movimento intrusivo que invade o mundo do outro, seja tão-somente pela sua presença incômoda, povos ameaçantes porque também colocam em questão a sociedade de classes.

Contudo, o Cinema Marginal teve vida brevíssima: em meados da década de 1970, assim como o Cinema Novo, já havia perdido sua vitalidade. A partir de então, segundo Xavier, “prevalece a invenção de caminhos pessoais”, num contexto em que, ademais, se

problematizam – “após a crise das totalizações do intelectual” – as relações entre o cineasta e o povo. “O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado” (XAVIER, 2001, pp. 89-90). É quando se vai tornando sensível o desejo de aproximação do povo sem as pretensões críticas do cineasta, quando o intelectual aos poucos renuncia ao discurso que, de fora, procura explicar o mundo do outro a fim de travar com ele um diálogo mais horizontal. Mudam suas relações e muda também o próprio sentido do que deveria ser o povo, que perde sua unidade e se esfacela numa diversidade de povos. O povo como classe, por um lado, dá lugar, então, a uma multiplicidade temática que confere visibilidade a vários grupos específicos: o negro, o índio, a mulher, etc.; o cineasta, por outro, no esforço dialógico de que fala Xavier, contém sua voz explicativa e procura ouvir, em sua interlocução com o povo, as vozes que emanam dos diferentes grupos das camadas populares.

### 3.3 O POVO AUSENTE

É justamente nesse contexto de mudanças que marcam as relações do cineasta com o povo – entre os estertores de projetos cinematográficos coletivos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal e os novos caminhos que se gestam a partir de então – que poderíamos assinalar, entre os cineastas brasileiros, a crise de consciência da ausência do povo, no sentido em que fala Deleuze (2007). O transe de Paulo, no filme de Glauber, emblemático dessa crise, anunciava a nova realidade sobre a qual se assentaria o cinema político vindouro: a de que o povo, já não mais presente, ou ainda não presente, está faltando. Contudo, se o povo falta, se ele é um devir, a tarefa que se coloca ao cineasta já não é mais o de armá-lo para a revolução, mas, antes, o de lhe dar armas para a invenção de si. Uma mudança de compromisso cuja expressão exemplar na cinematografia brasileira toma forma na trama fílmica de *Cabra marcado para morrer*, de Coutinho, obra que assinala a reviravolta política na posição do intelectual em sua relação com o povo. Afinal, se o filme fora concebido, inicialmente, dentro dos moldes ideológicos do CPC da UNE, o filme acabado, duas décadas depois, apresenta uma face radicalmente diversa.

A princípio, um filme semidocumentário cuja proposta era narrar a vida de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas da Paraíba, assassinado em 1962; muitos anos

depois, um filme que busca recolher os depoimentos dos camponeses que atuaram nas primeiras filmagens e, sobretudo, os da viúva de João Pedro, Elizabeth Altino Teixeira; entre os dois momentos, enfim, o golpe militar que interrompera o primeiro filme, em abril de 1964, e a penosa trajetória de todas aquelas pessoas e a do cineasta, sua crise e reavaliação. Do primeiro *Cabra marcado para morrer*, apenas os mesmos personagens e alguns fragmentos de cena que sobreviveram e reaparecem no segundo, pelos quais entrevemos o marcado propósito de pedagogia política que o norteava, com os seus personagens tipificados que remetem à classe e os diálogos roteirizados que evidenciam os seus embates. No segundo, entretanto, é a própria realização do filme que se torna o seu assunto, reflexão metalinguística que recoloca a visão do cineasta e as suas relações com o outro de classe sob uma outra abordagem, agora mais aberta ao seu universo. O cineasta despoja-se, então, daquele olhar fechado que impõe um discurso sobre o mundo do outro para ouvir dele o próprio discurso, gesto esse que lhe confere uma forma fundamentalmente diversa de visibilidade. Afinal, o povo já não mais aparece, aqui, como algo homogêneo, como a classe em luta (tal como nas imagens de arquivo da década de 1960), mas plural, como singularidades que são capazes de pensamento e de voz legítima, que já não precisam que ninguém fale por si. Ou seja, já não mais um povo representável, um povo suposto, como diz Deleuze, a quem se dirige o cineasta, mas um povo em devir que se inventa a si mesmo, para o que contribui o cineasta com sua arte.

O filme de Coutinho, por tudo isso, constitui um divisor de águas que rompe radicalmente com a perspectiva daquele “modelo sociológico” do qual fala Bernardet (2003) e que tomava forma em seu projeto inicial, na versão da década de 1960. Principiado em pleno contexto do auge desse modelo, o filme, não fossem as circunstâncias históricas, se teria moldado aos seus ditames estético-ideológicos. Afinal, o primeiro *Cabra marcado para morrer*, afinado aos seus congêneres, esbarrava também na linguagem. Não obstante seus desejos, seus interesses que inclinavam os cineastas de classe média a se aproximarem do outro de classe, a linguagem, porém, os distanciava. Opondo a “voz da experiência” do outro de classe, circunscrita à sua vivência imediata, à “voz do saber” do realizador, exterior ao universo do outro, essa inescapável relação de exterioridade produzia, assim, um estudo de tipo “sociológico”, pelo qual se reduzia o povo a objeto de quem o filmava, encarregado este de revelar àquele seu próprio mundo, supostamente inapreensível por ele mesmo. “Essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias, dos fatos que tende a excluir a ambigüidade, essa linguagem impede a emergência do outro” (BERNARDET, 2003, p. 214).

Partindo do pressuposto de que “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (*ibid.*, p. 09), essa mediação fundamental leva Bernardet a concluir que não basta que o outro apareça na tela se o domínio dos meios de produção faz prevalecer o trabalho do cineasta como produtor do discurso. “A rigor”, diz o crítico, “o outro nunca toma a palavra, a qual só lhe pode ser emprestada” (*ibid.*, p. 218). No limite, essa questão insolúvel só se resolveria, plenamente, se o outro de classe fizesse ele próprio o seu cinema. Ainda assim, a partir da segunda metade da década de 1960, Bernardet observa um processo de afastamento do modelo sociológico a partir de um deslocamento nas figurações do outro de classe, o qual vem a ser progressivamente alçado a sujeito do discurso em trabalhos de diretores que acabam renunciando àquele olhar de fora, a partir de cima, característico da voz do saber. Procurando instaurar uma relação mais horizontal entre quem filma e aqueles que são filmados, alguns cineastas, sensíveis às diferenças que aí se interpõem, buscam superá-las por outros caminhos, a exemplo de Coutinho, cuja produção cinematográfica, segundo César Guimarães, atinge, enfim, uma dimensão dialógica efetiva:

Com efeito, se em alguns dos filmes analisados por Bernardet o recalque do mundo do trabalho coincide com o recalque do trabalho cinematográfico, o cinema de Coutinho combina a exibição dos meios do seu próprio fazer com a aposta na “espessura da relação intersubjetiva”, tal como esta se manifesta no dispositivo imagético e verbal da conversação, no encontro entre quem filma, pergunta e ouve, e quem é filmado e responde, comenta, discorre sobre sua vida (GUIMARÃES, 2005, pp. 78-79).

Se bem que o estudo de Bernardet enfoque a produção documentária, o cinema ficcional da época questionava também – em outros termos, certamente – as relações entre cineasta e povo. Na passagem dos anos 1970 para os 1980, sob o contexto da greve dos metalúrgicos do ABC de 1979, a retomada do tema operário podia levar tanto ao retorno às formas militantes de pedagogia política, como na adaptação por Leon Hirszman, em 1981, da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, quanto a um filme que as problematizava em sua própria trama, tal como em *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1979). Por meio de um intrincado de reflexos especulares que atravessa toda a película, a questão autor/público aflora no filme de João Batista ao colocar em cena o jogo do duplo, encarnado por José Dumont, que interpreta os papéis de dois imigrantes nordestinos em São Paulo: José Severino, operário que assassina o patrão, e Deraldo, poeta popular que procura sobreviver com a venda de seus folhetos de cordel, mas que, confundido com o assassino foragido, precisa escapar à perseguição da polícia, enveredando numa errância furtiva que o leva a várias tentativas frustradas de trabalho em subempregos que exploram e humilham o

imigrante. Assim como José Severino se projeta, por seu reflexo fisionômico, em Deraldo, procurado por um crime que não cometeu, o poeta pode também ser visto, por seu *métier* e sua relação com a matéria e o público de sua arte, como espelho do cineasta. Afinal, no ponto em que as relações entre os três se enlaçam, Deraldo é o autor, dentro do filme, de um folheto de cordel com título homônimo, cujo tema trata da condição de brutal reificação do trabalhador, inspirado na história de José Severino.

Na busca que conduz Deraldo, para se livrar do aperto, ao encontro do sócia, seu desencontro, ao final, é emblemático de uma distância intransponível. O contato entre os dois, repara Bernardet, é impossível, pois José Severino enlouquecera. Sua única possibilidade é pela mediação literária, no cordel por meio do qual o poeta popular se aproxima do operário. Escrevendo sobre e para o operariado, Deraldo é uma figura integrada, por essa razão, ao meio social da classe; no seu reiterado abandono a toda tentativa de emprego operário, porém, é deslocado para fora dela. O personagem vive, desse modo, numa situação ambígua, pois se encontra “ao mesmo tempo dentro e fora do operariado”, o que possibilita, segundo Bernardet (2003, p. 272), “uma projeção do intelectual realizador do filme sobre o personagem”. Para o crítico, o drama de Deraldo exprimiria, extrapolando o universo fílmico, “a angústia do intelectual na sua luta entre a aproximação/identificação com o operariado e o abismo que os separa” (*ibid.*, p. 273). Se o poeta e o operário, no filme, são sócias, a essa “máxima identidade”, a impossibilidade de contato os separa numa “distância radical”, reveladora das relações entre o diretor e o outro de classe. Não é impossível falar *sobre* a classe do outro; é impossível, porém, falar *a partir* dela, *de dentro* dela.

Ao explorar um dos temas mais caros à militância de esquerda, como a questão operária, em um momento de insurgência grevista, o filme de João Batista avizinhava-se de um modelo de arte política que pretendia assumir um compromisso de intervenção nos problemas do tempo. Simultaneamente, todavia, a obra assinala sua crise em seu universo ficcional ao dar expressão, através da condição ambígua de Deraldo, à dialética de aproximação e distanciamento que aflige o poeta/cineasta engajado. Não que daí em diante houvesse uma ruptura radical com a tradição do cinema político. Pelo contrário, mesmo com a “atomização e perda do élan (...) da constelação moderna” que, segundo Xavier (2001, p. 35), ocorre em meados dos anos 1980, o referencial cinematográfico do passado sobrevive ao tempo e projeta ainda elementos de sua linguagem e preocupações temáticas no cinema brasileiro contemporâneo. É o que ocorreria, na década seguinte, com força recobrada, embora por um brevíssimo tempo, no contexto da Retomada, após o fechamento da Embrafilme por Fernando Collor de Mello em 1990, episódio que quase paralisou a produção cinematográfica brasileira.

Com a queda de Collor e a introdução do Plano Real no governo provisório de Itamar Franco, seguido pela eleição de Fernando Henrique Cardoso e a implementação de seu plano econômico, um átimo de euforia gerou um cenário político-econômico que, no cinema, reativou a produção e, com ela, fez redespertar o interesse pelo realismo crítico dos anos 1960.

Um movimento de redescoberta do país, de suas paisagens e fisionomias levou os cineastas, na nova conjuntura, a um forte desejo de incursionar e esquadrihar o Brasil e seu povo. Em obras do período como *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Baile perfumado* (Lírio Ferreira, Paulo Caldas, 1996) e *Crede-mi* (Bia Lessa, Dany Roland, 1996), segundo Lúcia Nagib (2006, p. 50), “há uma curiosidade apaixonada pelas paisagens, as fisionomias, a língua portuguesa, os sotaques, os costumes, as crenças e outros aspectos do Brasil”. São obras de um momento em que a “vergonha da condição de ser brasileiro”, tal como retratada em *Terra estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, 1995), – filme que acompanha o percurso de jovens da classe média em sua debandada para a Europa –, dá lugar a “uma espécie de novo despertar da consciência nacional que resulta numa premência de se filmar o Brasil” (*ibid.*, p. 50).

Numa inversão do próprio caminho realizado no filme de 1995, Walter Salles, em *Central do Brasil* (1998), não só volta à terra natal, bem como aprofunda seu retorno no movimento que leva seus personagens ao interior do país – movimento que é, ao mesmo tempo, de reencontro com a terra e com os cenários e os temas da tradição cinematográfica. Da estação de trem carioca, para onde confluem brasileiros de todos os cantos, o filme parte do litoral rumo ao distante interior, a um outro centro do Brasil, onde revisita o sertão cinemanovista. Um caminho de redescoberta cujo desejo é anunciado, aliás, já de entrada, na sequência com que se inicia a narrativa, na Estação Central do Brasil, onde uma série de pessoas analfabetas ditam cartas à escrevedora Dora (Fernanda Montenegro). Fechando-se progressivamente no enquadramento de seus rostos, o registro da câmera vai, no mesmo passo, se resumindo aos poucos à indicação de sua terra natal, evidentemente interessado pela multiplicidade de traços, cores e sotaques que descobre entre os usuários da estação (figuras 14-21). Uma galeria de rostos que, na sua diversidade étnica e cultural, “compõem a cara do brasileiro comum” (*ibid.*, p. 68).

Contudo, o ressurgimento e a reformulação do gesto utópico que, conforme constata Nagib, marcou o momento inicial do contexto da Retomada – caracterizado pelo interesse de “exploração geográfica do país, com uma nova curiosidade pelo elemento humano e sua tipicidade” (*ibid.*, p. 61) – rapidamente acabou sustado numa inclinação reversa que em seguida descairia no pessimismo de uma visão distópica. Afinal, aquela teria sido uma episódica

“produção animada por um ímpeto eufórico, numa fase circunstancialmente otimista da economia brasileira”, mas que “pareceu logo arrefecer no realismo que constata a permanência dos mesmos e eternos problemas sociais” (*ibid.*, p. 55). Já em fins dos anos 1990, estouram os filmes sobre favelas, os quais retornam a um dos cenários mais assentados do cinema político brasileiro, mas o enfocando, agora, sob a violência bombástica do tráfico de drogas. Inspirado no livro de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, publicado em 1997, o filme homônimo de Fernando Meirelles e Kátia Lund, de 2002, explora a ascensão do crime no bairro Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1960 e 1980, traçando o retrato de uma realidade infernal dominada pela miséria e pela violência, culminando, ao final, num tarantinesco banho de sangue. Daí em diante, favela, tráfico e violência parecem ser aspectos indissociáveis de uma mesma realidade, dando a tônica de outros tantos filmes que subiriam o morro e fariam seu sucesso sobre os mesmos elementos, como *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) e *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010).

Figuras 14-21 – Galeria de rostos do povo brasileiro em *Central do Brasil*.



Irrompem, então, com ímpeto renovado, os cenários de pobreza e miséria, a violência, as mazelas sociais, o abismo e as tensões de classes, – aspectos conjugados que igualmente compõem o quadro de um outro filme marcante do mesmo momento: *O invasor* (Beto Brant, 2002). Diagnóstico desalentado que descamba naquela visão distópica da sociedade de que fala Nagib, o filme é sintomático dessa reviravolta assinalada pela autora, pois condensa, em sua narrativa, os reiterados traços de uma face político-social tão marcada pela sordidez e a abjeção num olhar de um Brasil sem saídas. Sua figura central é Anísio (Paulo Miklos), homem da periferia, assassino profissional que é contratado para matar um dos sócios de uma empresa de engenharia pelos seus outros dois membros, mas que, uma vez consumado

o serviço, passa a chantageá-los numa escalada pela qual invade suas vidas até arrebatá-lhes tudo. Uma figura mefistofélica, conforme Nagib, que de repente aparece na aparentemente estável realidade burguesa e causa sua fissura, o oprimido que retorna e a coloca em xeque, – elemento intrusivo esse, aliás, que reaparecerá entre os filmes que analisaremos, embora sob outra perspectiva.

Reaparecerão, do mesmo modo, as lutas de classes, a exclusão, as periferias e seus povos, temas e cenários que persistem em voltar às telas ao longo da história do cinema brasileiro, contundentemente presentes na produção contemporânea, em um momento particularmente prolífico e bastante politizado. Em meio à grande heterogeneidade de assuntos e escolhas estéticas que marcam a cinematografia recente no Brasil e que, por conta disso, dificultam uma compreensão de conjunto que a aglutine com alguma coesão de grupo ou tendência, ainda assim é interessante observar o quanto esses elementos de sua tradição fílmica ressoam, sob outras abordagens, no cenário atual. Em uma tentativa de sondar e circunscrever um breve panorama do presente, a seção a seguir oferece alguns possíveis contornos de cinematografias que nos últimos anos têm dado visibilidade aos povos no Brasil. Buscamos, na medida de nosso alcance, alguns lampejos dos povos que nos permitam lançar um pouco de luz sobre as formas de sua exposição nas imagens contemporâneas do cinema brasileiro.

### 3.4 OS POVOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Na entrada do século XXI, o cinema brasileiro aos poucos vai entrando numa nova fase, sem grandes rupturas com a Retomada, mas na qual se fazem sentir algumas mudanças que parecem configurar um outro contexto. O momento é, na verdade, de consolidação de um renascimento iniciado em meados dos anos 1990 e que chegava à virada do milênio depois de ter projetado internacionalmente a cinematografia brasileira com o sucesso de *Central do Brasil*, ao qual se seguiria, logo na aurora do novo século, a sensação causada por *Cidade de Deus*. Somado a um cenário cinematográfico auspicioso – dentro dos limites, é claro, das dificuldades históricas do cinema brasileiro –, o cenário político, com a mudança que levou à ascensão de um governo popular, parecia igualmente promissor, alimentando expectativas em relação ao novo tempo no qual o cinema do país então ingressava. O contexto contemporâneo, que se delineava na primeira metade dos anos 2000, ficaria conhecido como Pós-Retomada, e

a obra que comumente é assinalada como divisor de águas entre os dois períodos teria sido o filme de Meirelles e Lund.

O povo da favela despertou um interesse, entre os cineastas da Retomada, que remonta ao realismo crítico dos anos 1950, mas que tomaria vulto, após *Cidade de Deus*, sob um ângulo diferente, na consolidação do gênero que se convencionou denominar *favela movie*. A televisão, em grande medida, concorreu para sua emergência. Se nos anos 1970 e 1980, contexto de expansão da indústria televisiva, sua programação era dominada pelas “imagens glamorosas do ‘país do futuro’, branco e afluyente”, como lembra Esther Hamburger 2007, pp. 119-120), no início dos anos 1990 a relativa invisibilidade de grupos e espaços marginalizados se alterou com o aparecimento do universo da favela e das periferias urbanas nos telejornais vespertinos, “na chave da violência e do ‘sensacionalismo’”. Em 1991, o SBT levava ao ar o programa *Aqui, Agora*, cujos repórteres subiam o morro em busca de notícias sobretudo referentes a crimes localizados, e que, não obstante sua vida curta, “fez escola”, segundo a autora. Já no início dos anos 2000, essas experiências se estenderam à ficção e a programas televisivos, a exemplo dos seriados *Turma do gueto* e *Vidas opostas*, da Rede Record, ou nas microséries *Cidade dos homens* e *Antonia*, bem como no curta-metragem *Palace II* e no programa de auditório volante *Central da periferia*, da Rede Globo (*ibid.*, p. 120).

No cinema, o mesmo contexto é marcado pela intensificação da exposição das margens e suas misérias, principalmente a violência, as quais não tinham desaparecido das telas, mas que eclodiam, agora, com força e conquistavam um público inesperado. No final dos anos 1990, ao lado de filmes como *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999) e *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1997), ou *Santo Forte* e *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 1999; 2000), nos quais as singularidades das figuras humanas que os protagonizam são o foco do interesse das câmeras que as acompanham e se fecham nelas, é o documentário *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, Kátia Lund, 1999) que anuncia – ao explorar os temas da violência e do tráfico de drogas – a tônica dos filmes sobre os morros. O enfoque, então, se amplia e o interesse passa a ser, cada vez mais, sob um viés sociológico, o meio que envolve a todos, de uma maneira ou de outra, com a violência do tráfico. O cenário sujo, feio e caótico da favela preenche a tela e os personagens daí emergem determinados tanto pelo meio quanto por um olhar cheio de preconceitos, do qual os filmes *Tropa de elite*, 1 e 2, talvez sejam os melhores exemplos, cujo olhar narrativo não é outro senão o da polícia sobre os “bandidos”.

Em busca da “tríade de ouro”, segundo Franthiesco Ballerini (2012), isto é, o êxito de público, de crítica e em festivais, muitos cineastas se rendem ao *favela movie*, embalados pela repercussão surpreendente de *Cidade de Deus*. Sobrevém, então, uma enxurrada de filmes-

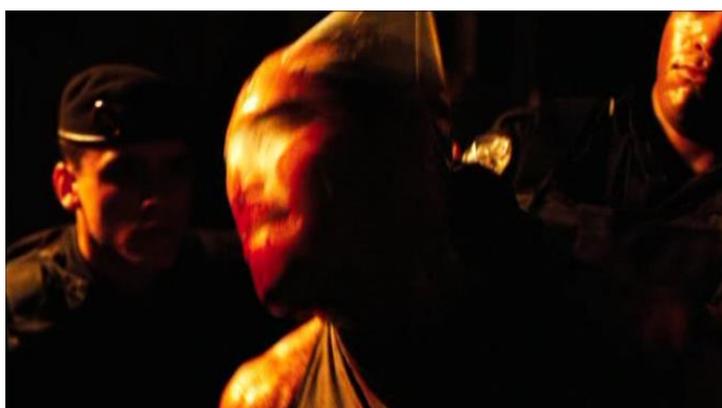
favela, variando – às vezes nem tanto – suas abordagens sobre o cenário invariável dos morros cariocas. O embate entre dois mundos, expressão mesma do encontro do público de cinema com a realidade estrangeira da favela, é o tema de que tratam *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2007) e *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008), os dois sobre o amor impossível entre jovens pertencentes a universos antagônicos: no primeiro, a lados rivais da favela; no segundo, a classes diferentes. A infância e a adolescência em meio ao ambiente adverso da favela e à violência do comércio de drogas são retratadas cruamente no documentário *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill, Celso Athayde, 2006), bem como são acompanhadas nas figuras da dupla Laranjinha e Acerola, ao longo de quatro temporadas, na série *Cidade dos homens* (2002-2005). *Show de bola* (Alexander Pickl, 2008) abre uma brecha, em meio aos horrores que a cercam, para o sonho da saída pelo futebol, enquanto *Alemão* (José Eduardo Belmonte, 2014) se fecha no inferno sem saídas da guerra entre policiais e traficantes. Tanto se assentou o novo gênero na cinematografia brasileira e fixou referências conhecidas de todos que gerou matéria para a paródia, como em *Totalmente inocentes* (Rodrigo Bittencourt, 2012), uma sátira – na linha da tradição da chanchada em relação aos aclamados filmes estrangeiros – aos seus temas batidos e personagens mais famosos.

Em meio às discussões que colocam em questão as formas com as quais os olhares de cineastas de fora conferem visibilidade às margens, *Falcão, meninos do tráfico*, particularmente, representa uma via alternativa que traz um olhar de dentro, uma resposta de moradores da Cidade de Deus ao filme que a projetou, sob os signos da violência e do tráfico, mundo afora. Com isso, MV Bill e Athayde somam vozes e olhares que participam daquilo que Hamburger (2007, p. 114) define como a “disputa pelo controle da visualidade”, isto é, “pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem contemporânea”. Expressão dos questionamentos que são levantados pelo outro que é objeto daquelas visões externas, das imagens estrangeiras de seu universo, o filme pretende mostrar os meninos envolvidos no tráfico de drogas de diferentes periferias brasileiras, assumindo a perspectiva deles. “É como se o filme de moradores do conjunto habitacional expressasse um todo – periferias urbanas do Brasil – com o qual a parte – Cidade de Deus – se sentiu confundida” (*ibid.*, p. 118).

Filmagens em locações, presença de atores não profissionais, abuso de gírias, profusão de armas e de mortes, destaques para a miséria e as explosões de violência, – a fórmula do *favela movie* já se cristalizou e se desgastou. Entre o alegado discurso de crítica social e as acusações de glamorização da miséria e espetacularização da violência, fato é que, como aponta Ivana Bentes (2007, p. 249), o que suas imagens exibem é o “extermínio dos pobres se matando

entre si”. No pêndulo da opinião dividida, de um lado, a importância da visibilidade da população favelada e do próprio cinema brasileiro no mundo; de outro, uma visibilidade frequentemente problemática, a começar pelo olhar predominantemente de fora, do asfalto, e pela recorrência do apelo ao duplo ingrediente da pobreza e da violência, que de tanto repisar acaba engessando uma visão alienada – a despeito de seus bons propósitos ou não – do universo do outro. No final das contas, o que fica é a imagem terrificante de uma realidade infernal insolúvel, campo de batalha de uma guerra entre traficantes e policiais, território de exclusão e exceção que oferece ao espectador distante a imagem de um povo “bandido” supliciado e trucidado, a exemplo das violências justificadas pelo herói narrador de *Tropa de elite*, o empático capitão Nascimento (Wagner Moura) (figura 22).

Figura 22 – O povo “bandido” supliciado em *Tropa de elite*.



Além das favelas do Rio de Janeiro, muitas outras periferias brasileiras alcançaram cada vez mais as telas do cinema contemporâneo. No estado vizinho de São Paulo, no mesmo ano da estreia de *Cidade de Deus*, causou sensação também o lançamento de *O Invasor*. Crítica mais contundente porque extrapola o cosmo da periferia a fim de confrontá-la com o centro, explicitando suas desigualdades e as relações conflituosas entre as classes oriundas dos dois lados, o filme de Beto Brant recebeu os aplausos da crítica por expor um retrato da crise social do país. Igualmente bastante ovacionado, *Linha de Passe* (Walter Salles, Daniela Thomas, 2008) se interessa mais pelo cotidiano e pela vida comum da população periférica, acompanhando o banal dos dias de Cleuza (Sandra Corveloni), grávida e sem marido, e de seus quatro filhos, numa inflexão intimista longe do duplo signo do miserabilismo e do espetáculo da violência tão habitual nos filmes do gênero. A questão racial, embora num filme estrelado por Caio Blat e Cássia Kis, é uma das preocupações centrais de *Bróder* (Jeferson De, 2010),

bem como de toda a filmografia do diretor, cineasta negro que chamou a atenção com o seu *Dogma Feijoada*, lançado por ocasião do 11.º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, em 2000, com o qual levantava a bandeira por um cinema de autoria e protagonismo negro contra as suas figurações estereotipadas<sup>27</sup>.

Fora do eixo Rio-São Paulo, o favorecimento de uma produção cinematográfica mais descentralizada a partir do contexto da Retomada tem trazido maior visibilidade aos filmes de periferia de outros estados. É o caso, nas margens de Brasília, do cinema de Adirley Queirós, objeto do capítulo *O povo sem parte*, cineasta recente e bastante inventivo que explodiu com sucessos de crítica e em festivais, abordando, sob viés histórico, os problemas sócio-políticos e raciais das populações alijadas do centro da capital federal. É também o caso, especialmente, da projeção excepcional do cinema pernambucano nos últimos anos, de onde uma constelação impressionante de obras, com a etiqueta de filmes de arte, tem arrebatado elogios da crítica e prêmios no circuito dos festivais, além de terem conquistado, não poucas, grande acolhida do público, a exemplo de *O som ao redor*, longa-metragem de Kléber Mendonça Filho que analisaremos no capítulo *Povos intrusos*.

Em meio à sua multiplicidade temática, do cotidiano da classe média, a especulação imobiliária e a violência urbana no litoral, aos dramas da vida sertaneja no interior, a periferia de Recife tem atraído muito a atenção dos cineastas pernambucanos, resultando em experiências bastante diversas das formas do *favela movie*. No final dos anos 1990, as margens da Grande Recife já haviam sido o cenário de *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas, Marcelo Luna, 2000), documentário que abordava o mundo da marginalidade, sem o enfoque sociologizante de análise, por meio da música. Já no início dos anos 2000, a estreia de Cláudio Assis no longa-metragem chocaria o público com *Amarelo manga* (2002), filme agressivo, escatológico, no qual tudo é depravação, podridão, degenerescência, – uma visão de um povo degradado, doente sem cura, que o autor radicalizaria, em seguida, indo mais para o interior, com *Baixio das bestas* (2006), antes de repensá-la, retornando à periferia de Recife, com *Febre do rato* (2012). No poeta marginal Zizo (Irândhir Santos), Assis dá expressão ao *alter ego* que encarna a arte de transgressão que

---

<sup>27</sup> Inspirado no *Dogma 95* dos diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, que propunha regras para uma criação cinematográfica emancipadora do artificialismo e dos imperativos comerciais impostos pela indústria, o manifesto de Jeferson De estabelecia sete preceitos: 1) O filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. Ver: DOGMA Feijoada lança polêmica. *Folha de São Paulo*. 17 ago. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br> Acesso em: 07 abr. 2018.

propugna, um cinema anarquista, da margem contra o centro (de poder), o Estado e a sociedade burguesa. De poesia – ou melhor, de uma poética das imagens –, é também a composição de *Avenida Brasília Formosa*, filme de Gabriel Mascaro que analisaremos, junto aos de Adirley, em *O povo sem parte*; de fábula, por outro lado, é a criação de *A princesa do beco e o lampião cromado* (Rita de Cácia Oenning da Silva, Kurt Shaw, 2017), um “retrato” que recorre à fantasia contra as fábulas (os clichês, os estereótipos) sobre a periferia.

O povo degradado figura também, em um espaço de exclusão correlato, nos filmes de presídios. Se 2002 representa um marco para o *favela movie*, 2003 é o ano referencial de um cinema das populações encarceradas. É o ano de lançamento tanto da ficção *Carandiru* (Hector Babenco), quanto do documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento), os dois ambientados na extinta Casa de Detenção de São Paulo, a infame penitenciária (conhecida como Carandiru por sua localização) que foi palco do massacre de 1992, uma “limpeza social” que levou à morte de 111 detentos. Baseado no livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, o primeiro narra, de forma episódica, múltiplas histórias de prisioneiros a partir de seus relatos ao médico do presídio, culminando na rebelião e na chacina de 1992, que o filme expõe aproveitando a inserção de imagens documentais. Realizado meses antes da implosão de parte de seus pavilhões, em 2002, o documentário de Paulo Sacramento, por outro lado, busca o olhar dos próprios detentos ao lhes distribuir câmeras para que filmassem, depois de oficinas organizadas dentro do presídio, as experiências e impressões de seu cotidiano, construindo assim um painel chocante e inusitado das condições de vida no cárcere. Por ambas as vias, o documentário e a ficção se preocupam, mais do que pelos caminhos singulares dos personagens, com o sujeito coletivo de um quadro mais geral, traçando o retrato de uma massa de deserdados, vidas nuas à mercê de toda sorte de humilhações e violências.

Extrapolando o enquadre social para articulá-lo a um viés político, e o universo cerrado do presídio para tensioná-lo à realidade extramuros, *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004) explora as intersecções e os choques que daí eclodem entre os mundos da classe média e do marginal. A partir do reencontro entre dois amigos de infância – Miguel (Caco Ciocler), militante de esquerda, branco, de classe média, e Jorge (Flavio Bauraqui), negro, da periferia, que acabou na criminalidade –, no presídio da Ilha Grande, no Rio de Janeiro, para onde eram enviados, durante a Ditadura Militar, presos políticos e presos comuns, a diretora pretende sondar as origens do Comando Vermelho, reiterando a crítica à suposta “doutrinação de esquerda” para o surgimento do crime organizado. É o mesmo assunto ao qual retornará, anos depois, embora por outra via, *400 contra 1 – uma história do Comando Vermelho* (Caco Souza, 2010), filme que se baseia no livro homônimo de William da Silva Lima, um dos fundadores

da organização criminosa, para narrar, do ponto de vista do marginal, sua formação na Ilha Grande e os episódios de fugas e assaltos que a tornaram conhecida. Entre os espaços da cadeia, enfim, e de onde são decididos os destinos dos transgressores, *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004) é um documentário incomum que desvela um Judiciário e um sistema penal falidos, os quais, longe de darem conta dos problemas sociais com que lidam, não fazem mais do que reproduzir a violência e as desigualdades.

Em comum, em grande parte dos filmes de favela, de periferia e de presídio, são dominantes as imagens de violência e um ponto de vista supostamente “realista”, segundo Ramayana Lira (2010, p. 474), que os têm feito serem “celebrados como uma ‘redescoberta’ da sociedade brasileira, por meio da qual os cineastas têm exposto sua ‘consciência crítica social’”<sup>28</sup>. A difusão de discursos críticos que apelam às noções de “realidade” e de “revelação”, sinalizando para “a crença na possibilidade de uma verdadeira ‘revelação’, de uma expressão objetiva do mundo”, culminam numa obliteração da linguagem fílmica, de modo que “a ‘realidade’ construída pelo filme é tomada como a ‘realidade’ mesma” (*ibid.*, p. 474)<sup>29</sup>. Essas obras, argumenta a autora, dão continuidade a uma tradição naturalista que vem da literatura oitocentista, cujas estratégias de ocultamento da própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade Flora Sussekind identifica na literatura dos anos 1930 e 1970, as quais podem ser estendidas também, propõe Lira, à produção cinematográfica contemporânea no Brasil. Exemplo disso, *Carandiru* aborda a prisão observando-a como a uma lâmina sob o microscópio, estudando-a através de uma profusão de planos com que se obstina em enquadrar o meio e as pessoas que o habitam sob os quadrículos das grades, dos postigos e dos portões (*ibid.*, p. 476). A des/(h)umanidade do cárcere aparece, assim, através das lentes do observador que a examina com a sua câmera/microscópio (figura 23).

Saindo dos territórios marginalizados do meio urbano para a paisagem interiorana do sertão, o cenário clássico cinemanovista, que voltou a ser palco de filmes como *Central do Brasil* e *Baile perfumado* na Retomada, prossegue fazendo-se presente na cinematografia brasileira contemporânea. O diálogo com a tradição, da mesma forma, continua, como na simbologia do mar glauberiano que volta, em *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), na

---

<sup>28</sup> No original: “[...] much of the recent productions has approached urban spaces through an allegedly ‘realist’ standpoint and were saluted as a ‘rediscovery’ of Brazilian society through which filmmakers exposed their ‘critical social awareness’”.

<sup>29</sup> No original: “The use of the expressions ‘reality’ and ‘reveal’ is pervasive when referring to the approach described here, indicating a belief in the possibility of a true ‘revelation’, of an objective expression of the world. Interestingly, in these circulating discourses about Brazilian films, the constructed ‘reality’ of the film is taken as ‘reality’ itself”.

imagem com a qual o filme se encerra, e, em *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2005), no plano de apresentação dos créditos iniciais. Ao som de “o sertão virou mar e o mar virou sertão”, *Árido movie* retrata o des/encontro entre o arcaico e o moderno no interior pernambucano, para onde Jonas (Guilherme Weber), repórter do tempo numa TV de São Paulo, regressa por ocasião da morte do pai e é cobrado para que se vingue de seu assassino. O mesmo motivo das vendetas que, em *Abril despedaçado*, exige de Tonho (Rodrigo Santoro) a vingança pela morte do irmão, dentro da circularidade inexorável de uma rivalidade entre famílias que faz do matador de uma delas jurado de morte pela outra, alternando vítimas e algozes numa guerra interminável. Situada no início do século XX, num contexto anterior ao da obra que referencia, a história de Tonho – ao contrário da do vaqueiro Manuel, movida para o norte libertário do grande horizonte messiânico – encontra a pequena brecha improvável de uma saída possível em meio à total desesperança sob os condicionamentos de um mundo ermo e antigo.

Figura 23 – A des/(h)umanidade do cárcere em *Carandiru*.



Em uma aproximação documental que tanto se sedimentou na literatura e no cinema do sertão, o povo severino comparece com seu rosto e sua voz em *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2004), ficção protagonizada por José Dumont, ator tão severino quanto os figurantes – de Gameleiro da Lapa, Bahia – que a diretora incorporou ao filme (figura 24). Dumont interpreta Antônio Biá, a única pessoa alfabetizada na comunidade do Vale do Javé, incumbido, por isso, de escrever sua história a fim de salvá-la, por meio de seu tombamento como Patrimônio Histórico, da inundação para a instalação de uma represa. Sem uma história oficial, documentada, que o reconheça, a não ser uma memória oral popular e suas múltiplas e desencontradas fabulações, o povo “sem história” não é poupado das águas que invadem sua comunidade e, afinal, submergem seu passado.

Figura 24 – Rostos severinos em *Narradores de Javé*.



Os movimentos migratórios do sertanejo ganham novos traçados. Em *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), o encontro entre o retirante Ranulpho (João Miguel) e o alemão Johann (Peter Ketnath), refugiado da guerra que percorre vilarejos do interior nordestino vendendo remédios, resulta numa inesperada grande amizade e num *road movie* pelo sertão. *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015) acompanha Iremar (Juliano Cazarré), Galega (Maeve Jinkings) e Cacá (Alyne Santana) em seu trabalho itinerante no encalço das vaquejadas, preocupado unicamente com o passar dos dias, sem encaminhamento narrativo, e com a interioridade dos personagens, entre os sonhos longínquos que alimentam e o desalento da vida bovina que levam. Em *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), o destino é o Rio de Janeiro, o caminho é feito de bicicleta e as nuvens são o sonho alentado por Romão (Wagner Moura), que parte com a mulher e os cinco filhos em busca de um emprego que lhe pague o salário de R\$ 1.000,00. Em *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), o movimento é reverso, Hermila (Hermila Guedes) é a emigrada que volta de São Paulo para a terra natal, Iguatu, no Ceará, e que, desiludida com a espera do marido e pai de seu filho de colo, decide rifar uma noite de sexo para se evadir novamente da estreiteza econômica e moral do mundo em que vive. Já no caso de Nonato (João Miguel), em *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), é a trajetória histórica que se repete do imigrante que chega em São Paulo, sem nada, à procura de melhores condições de vida, e que, não tendo qualificação profissional, acaba caindo no subemprego. Num universo canibal, porém, onde as relações que se travam atraem e opõem devoradores e devorados, o trunfo de Nonato é a comida com a qual o cozinheiro de mão cheia – numa torção dos estigmas da fome e da falta que vitimizam a figura do retirante – conquista poder e sexo, ascendendo pelo domínio sobre a gula da boca e a satisfação do estômago.

O deslocamento das figurações do sertanejo migrante, aliás, vem no bojo dos próprios deslocamentos do cinema a partir dos anos 1990. Na década de 1960, como lembra Alessandra Soares Brandão (2010), o deslocamento dos personagens em filmes como os da dita “trilogia do sertão” – *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1962), *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – era estreitamente ligado ao problema da fome, levando-os do interior para a cidade; no contexto da Retomada, sob um olhar nostálgico, o trajeto se inverte e os emigrados voltam da cidade para o sertão; mais recentemente, entretanto, o mesmo movimento de retorno, em um contexto de dispersão e inquietações, se abre para uma perspectiva transnacional. Dessa forma, o sertão cinemanovista, “ao mesmo tempo lugar onde se enraíza e que restitui nossa identidade e terra de onde se deve evadir para sobreviver e, por extensão, criar um novo futuro para a nação”<sup>30</sup>, é atravessado agora por personagens nômades cujos movimentos tensionam “o nomádico, a fluida ideia de ‘devir’, e o monádico, a fixidez coagulada da identidade” (BRANDÃO, 2010, p. 487)<sup>31</sup>. Nesse sentido, ao contrário da figura histórica do retirante, o movimento de Hermila/Suely, no filme de Aïnouz, já não é mais uma postura simbólica, alegórica, dentro de uma perspectiva coletiva projetada para o futuro utópico de redenção de um povo, uma nação, mas uma trajetória individual, rizomática, sem o mar como destino, apenas o céu de “uma utopia ‘menor’, pessoal, feminina” que tem lugar precisamente no chão onde se dão os deslocamentos. Um movimento corresponde, conclui a autora, ao “deste cinema ‘menor’, que floresce, como a pequena utopia de Suely, a partir das singularidades, das sutilezas, das afecções” (*ibid.*, p. 491)<sup>32</sup>.

Fora dos quadros do sertão, das favelas e das periferias, o centro e o universo das classes médias e altas são espaços onde encontramos um povo subalterno, presente aí sob as relações de classes que as aproximam e que, ao mesmo tempo, confrontam dois mundos distantes e desiguais. Sua presença estranha e invasiva e as tensões que o íntimo contato de classes provoca – objeto do capítulo *Povos intrusos* – são reflexos do acirramento dos conflitos sociais, dentro do contexto de uma polarização política recente, que têm atraído a atenção de cineastas preocupados com as configurações atuais das relações e dos embates entre diferentes estratos da sociedade brasileira, frequentemente sob uma perspectiva histórica atenta às

---

<sup>30</sup> No original: “In the historically placed and nationalistic discourse of the Cinema Novo, thus, the sertão is at once the place that roots and restores our identity and the place from where one needs to flee in order to survive and, by extension, create a new future to the nation”.

<sup>31</sup> No original: “These films suggest a tension between the nomadic, fluid idea of ‘becoming’, and the monadic, coagulated fixity of identity”.

<sup>32</sup> No original: “She follows another trajectory, we do not know if a happier or a less fortunate one, but one that moves her forwards nonetheless, just like this ‘minor’ cinema, which, like Suely’s small utopia, grows out of singularities, subtleties and affections”.

sobrevivências dos ranços de um passado escravagista. No curta-metragem *Babás* (Consuelo Lins, 2010), fotos e vídeos de arquivo são justapostos a filmagens contemporâneas e da própria vida familiar da diretora a fim de refletir sobre a condição histórica de in/visibilidade das babás no seio das famílias para as quais trabalham, uma presença íntima que se torna parte delas, mas que inevitavelmente fica de fora. Autocrítica semelhante que levava, poucos anos antes, João Moreira Salles ao *mea culpa*, em *Santiago* (2007), ao retomar um projeto interrompido por mais de uma década de fazer o documentário do mordomo da família e, afinal, reconhecer a relação entre patrão e empregado que, a princípio, obstaculizava a aproximação do diretor com o personagem do filme.

A vida das empregadas domésticas, tendo virado tema a um amplo volume de filmes que a têm focado, notadamente, em suas relações de trabalho, é o assunto de dois títulos que apontam, de saída, para o interesse por sua classe: *Domésticas* (Fernando Meireles, Nando Olival, 2001) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012). Ficção adaptada da peça homônima de Renata Melo, que a escreveu a partir de depoimentos recolhidos, o primeiro retrata o cotidiano de cinco trabalhadoras, destacando a labuta do ofício, enquanto que o documentário de Mascaro, além do recurso a um gênero diferente, opera um deslocamento do olhar por meio de um dispositivo inusitado. Transferindo a câmera a sete adolescentes que foram convidados a filmarem as empregadas de suas casas (entre as quais há um homem), o trabalho consubstanciado de Mascaro e seus pequenos realizadores flagra as sutilezas das relações que são ao mesmo tempo afetivas e de trabalho, estreitas e afastadas, contíguas no contato, mas desniveladas na hierarquia das camadas sociais. O subalterno aparece, embora ao rés-do-chão em sua proximidade, sob o olhar a partir de cima dos patrões, numa perspectiva mais interna e reveladora que a de *Um lugar ao sol* (2009), no qual Mascaro buscara desvelar, por meio de entrevistas com moradores de coberturas de luxo, o pensamento da elite brasileira, seus preconceitos e a arrogância de quem contempla tudo da altura de suas torres, de onde o povo mal é entrevisto, apequenado ao longe.

Sendo o cinema político moderno, como indicara Deleuze (2007), o cinema das minorias, são suas múltiplas faces que temos visto, desde então, comparecerem nas telas a comporem os traços plurais dos rostos dos povos. Não que elas figurem em pé de igualdade com a maioria. Pelo contrário, como constatou Paula Diniz Lins, em pesquisa dedicada a mapear os personagens e os principais grupos representados no cinema brasileiro no período de 1995 a 2006, o perfil dominante identificado é “o homem, de cor branca, heterossexual, ‘são’, de classe média, adulto e que vive nos dias de hoje, ou história recente do país, principalmente nas grandes cidades brasileiras” (LINS, 2009, p. 50). Nem mesmo os pobres são a maioria,

como poderiam fazer crer os sucessos dos filmes de favela e de presídio. Dos 211 filmes levantados pela autora, apenas 92 apresentavam personagens pobres e/ou miseráveis em seu enredo, perfazendo um total de 229 dos 841 personagens considerados relevantes para a narrativa. Do montante dos personagens mapeados, não mais que 42,9% são do sexo feminino; homossexuais e bissexuais somam apenas pouco mais de 5%; negros, indígenas e mestiços não passam, juntos, de 17,5%. Ainda em relação a outros grupos sociais invisibilizados, crianças, adolescentes e idosos contam-se entre os que pouco aparecem, e, no extremo de sua quase ausência, deficientes físicos, doentes, dependentes químicos e perturbados mentais só raramente figuram num ou noutro filme.

É provável que esse quadro, de 2006 para cá, não se tenha modificado. Ao menos em relação à diversidade de gênero e raça, o levantamento realizado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) em 2016 confirma a continuidade do desequilíbrio histórico na representatividade desses grupos. Ao mapear os 142 longas-metragens lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, o estudo identificou, quanto à composição do elenco principal, 480 profissionais do sexo masculino contra 321 do feminino. Confrontando esses números aos da divisão populacional no Brasil a partir da síntese de indicadores de 2015 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), os 40% de mulheres no elenco dos filmes analisados contrastam com os 51,5% no conjunto da população. Ainda pior, todavia, é a desigualdade racial, flagrante nos míseros 111 profissionais das cores preta (70), parda (37) e amarela (4) contra os 651 brancos presentes no elenco principal desses filmes. Particularmente, no caso dos negros, o seu número perfaz um total de 13,3% que destoa gritantemente dos seus 54% no todo da população brasileira<sup>33</sup>.

Não obstante o quadro desfavorável, um considerável volume de filmes que vêm visibilizando as minorias tem chamado a atenção, – o que constitui, porém, não a regra, mas a exceção. As minorias raciais, ainda que contem com o importante trabalho de cineastas engajados, a exemplo de Jeferson De, perdem emolduradas num retrato estigmatizante, enquadradas sob o miserabilismo e a violência espetacularizada nos cenários dos *favela movies*. É significativo, nesse sentido, que os negros, no levantamento de Lins (2009), mesmo sendo minoria em meio ao número total de personagens investigados, apareçam em muito maior proporção dentro do grupo exclusivo de pobres/miseráveis, e que, entre suas principais

---

<sup>33</sup> Ver: AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*. Apresentação da Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda da Superintendência de Análise de Mercado da ANCINE. 25 jan. 2017. Disponível em: <ancine.gov.br>. Acesso em: 09 jun. 2018.

ocupações, este conjunto seja majoritariamente representado por bandidos, desocupados, donas de casa e prostitutas. Inevitavelmente, apesar seus bons intentos, como o de denúncia social, esse cinema acaba descambando, no final das contas, no reforço a estereótipos e estigmas.

Além da questão racial, *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) lida também com o tabu audiovisual de mostrar em sua intimidade o homossexualismo. Cinebiografia de um homem triplamente marginalizado – por ser pobre, negro e homossexual –, o filme se reporta aos anos 1930 para narrar a história de João Francisco dos Santos, boêmio da Lapa que aspirava à vida artística. No contexto anterior ao mito de quem viria a ser conhecido como Madame Satã, o interesse de Aïnouz, nesse filme intenso como a vida turbulenta de seu personagem, é pela figura transgressora de João Francisco (interpretado por Lázaro Ramos), que se rebelava contra toda e qualquer ofensa pessoal ou a amigos, caindo em brigas frequentes, inclusive contra policiais. Transgressão é também o motivo central de *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), obra que do mesmo modo recua ao passado, para fins dos anos 1970, contexto em que a ditadura militar desmoronava depois de ter atingido o cume de seus momentos mais sombrios. Subversão e anarquia são as palavras de ordem contra a ordem política decadente, confronto que o filme dispõe por duas vias: tanto pela resistência política dos espetáculos organizados por uma trupe de artistas que recorre ao deboche e ataca a moral e os bons costumes representativos do regime militar, quanto pelo relacionamento entre Clécio (Irândhir Santos), o líder do grupo, e Fininha (Jesuíta Barbosa), um soldado de apenas 18 anos, num encontro entre os dois lados do conflito que conjuga a transgressão política de um à transgressão sexual do outro e que faz passar pela liberação do corpo, afinal, sua política de resistência ao controle sobre os corpos.

Quanto ao protagonismo feminino e à discussão das relações de gênero, os trabalhos mais contundentes sobre a condição da mulher são, certamente, os realizados por diretoras que têm feito dessa questão o ponto fulcral de seus projetos cinematográficos. É o caso de Tata Amaral, cuja estreia no longa-metragem, com *Um céu de estrelas* (1996), representa um marco na abordagem da violência sobre a mulher. O machismo, o assédio moral, as relações de dependência e as violências, e, contra todas essas formas de opressão, o desejo de libertação, são preocupações, presentes desde *Um céu de estrelas*, que perpassam a cinematografia da diretora, ganhando expressão, num outro momento forte de sua carreira, em *Antônia* (2006). Voltando embora ao cenário da periferia, onde reinam a miséria e a violência, seu olhar, contudo, é outro, desloca-se dos homens e de suas guerras entre policiais e bandidos, ou facções rivais, para as histórias de quatro mulheres que, num mergulho mais íntimo, a câmera acompanha entre o sonho de alcançarem o sucesso com seu grupo de *hip hop* e a dura realidade de um cotidiano que traz os reveses de quem vive à margem. Da periferia para o centro, a crise

da mulher de classe média, infeliz com o rumo de sua vida que a acomodou no papel de esposa/mãe/dona-de-casa, sufocada pelas pressões de uma existência sacrificada aos outros, é o tema de *Como nossos pais* (Laís Bodansky, 2017). O movimento de Rosa (Maria Ribeiro), a protagonista do filme de Bodansky, assim como o de Dalva (Leona Cavalli), em *Um céu de estrelas*, é o de busca por sua libertação: esta, das amarras que a prendem a uma condição de subjugada em relação ao homem; aquela, da própria culpa que pesa sobre a supermulher, dilacerada entre os múltiplos deveres que deve abraçar abnegadamente e as frustrações por não poder contemplá-los, nem querer assumi-los, de fato, como se lhes impõe.

Propulsionado pelo projeto Vídeo nas Aldeias, criado em 1986, o cinema indígena – do qual nos ocuparemos no capítulo *Povos-vaga-lumes* – floresceu no Brasil e tem se revelado importante instrumento de reflexão, dentro das comunidades, sobre a imagem de sua cultura e a demarcação de sua identidade/diferença, além de ter conquistado, fora delas, espaços em salas de cinema e nos festivais. Na contramão de experiências como essa, contudo, de ampliação de sua visibilidade, outras minorias, por outro lado, permanecem pouquíssimo visíveis, assomando eventualmente à tela em filmes como *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), que tematiza a solidão da velhice, ou *Nise – o coração da loucura* (Roberto Berliner, 2015), sobre o tratamento pela psiquiatria a pacientes esquizofrênicos. Nem mesmo as crianças, que ocuparam papel essencial em outras cinematografias, como no Neorealismo Italiano – *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948), *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini, 1947) –, ou no Novo Cinema Iraniano – *Onde fica a casa do meu amigo?* (Abbas Kiarostami, 1987), *Balão branco* (Jafar Panahi, 1995), *Tartarugas podem voar* (Bahman Ghobadi, 2004) –, não comparecem muito senão secundariamente, salvo em um punhado de obras como *Central do Brasil*, no contexto da Retomada, ou em *Tainá – uma aventura na Amazônia* (Tânia Lamarca, Sérgio Bloch, 2000), no cinema contemporâneo. De resto, outras minorias apenas começaram a aparecer, como os refugiados, em *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), figura política importante e atual à qual voltaremos no fechamento deste texto.

#### 4 POVOS INTRUSOS

Em um filão já de longa data na cinematografia brasileira e cujo interesse, nos últimos anos, vem reacendendo sob múltiplas abordagens que têm recolocado o tema no novo contexto, os filmes que seguem à análise neste capítulo retratam o universo da classe média e os conflitos que o atravessam. Desde o Cinema Novo, pelo menos, a classe média aparece – a partir de sua segunda fase, pós-golpe, depois de ter se ocupado tanto de sertões e favelas – sob o enquadramento de uma crítica implacável por parte de um círculo de cineastas inconformados com o seu conservadorismo e o apoio dado ao regime militar. Escancarando na tela o espelho sombrio da própria classe à qual pertencia, o cineasta se voltava virulento contra “o mundo mesquinho, conservador, arrivista de uma pequena burguesia” que, nesse reflexo, aparecia “medrosa, cega, imediatista”, e cuja “grande síntese desta abordagem na ficção”, segundo Xavier (2001, p. 62), teria sido *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965).

No mesmo gesto com que, outrora, a geração cinemanovista olhava inconformada para dentro do mundo mesmo de que fazia parte e o atacava com uma crítica política ferina, o cinema brasileiro contemporâneo herda dessa tradição uma farta safra recente de filmes que retomam o mesmo interesse por dissecar e expor o universo da classe média. São obras de realizadores preocupados em explorar, sob as condições atuais, o quadro das relações de classes num Brasil já distante daquele de quando do surgimento do realismo crítico, e que, por conta disso, não obstante o laço temático comum, apresentam-nos outras feições dos conflitos sociais no país. Particularmente, nos filmes de que trataremos – *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Felipe Barbosa, 2014), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2010) –, o lugar desses embates circunscreve-se, sobretudo, ao espaço íntimo da vida privada da classe média, condensando seu enfoque nesse microcosmo que se constitui como espaço metonímico para pensar, de modo geral, a sociedade de classes no Brasil. São filmes em que o centro é ocupado pela classe média, retratada às voltas com os pequenos incidentes do cotidiano, mas em cujo entorno circulam figuras populares, pessoas que, embora não pertençam ao seu universo, atravessam os limiares que as separam dele e transitam em seu interior.

Longe dos grandes palcos das batalhas de classes do passado, como a fábrica e a rua, os conflitos espocam, nesses filmes, pequenos e dispersos no cotidiano da classe média, onde o povo comparece de forma esparsa – muito longe, igualmente, do que quer que o encerre num conjunto, como o partido, ou o sindicato, ou qualquer outra forma de organização classista

–, figurando como singularidades que constelam o universo fílmico sem outro liame que não o de seu *status* social comum. Personagens que, ainda assim, aparecem aí em razão das microrrelações patrão/empregado que pautam seus contatos, numa configuração de classe, portanto, que situa sua condição comum: a de um *proletariado*, como o redefinem Hardt e Negri (2010, p. 71), que abarca toda “uma vasta categoria que inclui todo trabalhador cujo trabalho é direta ou indiretamente explorado por normas capitalistas de produção e reprodução, e a elas subjugado”. Trata-se daquela classe requisitada ao serviço pela classe média para dentro de suas casas, elemento estranho ao seu meio, ao seu estrato social, mas que inevitavelmente transpõe as divisas de um mundo do qual está excluído e que o povoa por força da própria demanda que lhe faculta a entrada. Presença que parece portar uma ameaça justamente nesse encontro, ao tensionar o mundo de *fora* do povo *dentro* do mundo da classe média, colocando-o em risco, paradoxalmente, em virtude mesmo de um contato do qual ela não pode prescindir, desse estranho de cuja contiguidade não pode escapar, figura intrusa que cruza suas lindes e permeia o seu universo. Um “povo intruso”, pois, porque sua in/visibilidade se configura, nos quatro filmes, precisamente nessa condição, na dialética que tensiona um *dentro* e um *fora*, o que aí se inclui e o que se exclui, – categoria essa de que propomos nos utilizar nas análises fílmicas desdobrando-a a partir das considerações sobre o *intrus* de Jean-Luc Nancy.

Ora, o intruso, segundo Nancy (2002), não é apenas o estranho que vem de fora e que invade e perturba a intimidade, mas o que, além disso, pode irromper de dentro, revelando-se “no coração” do que nos pareceria ser o mais “próprio”, como em nosso próprio corpo, como no coração mesmo do autor, que teve que ser submetido a um transplante cardíaco. Conforme recorda o filósofo, de sua experiência pessoal, foi-lhe aberto o peito e enxertado um órgão intruso, uma abertura insuturável que o mantém, mesmo depois de fechado, para sempre aberto, uma vez que tal abertura, na verdade, já lhe era anterior, por conta do intruso que já estava dentro do próprio corpo, nesse órgão que de repente o invadia por doença, por defecção. Desde sempre “aberto/fechado”, o *fora*, portanto, sempre estivera dentro de seu corpo, o intruso sempre lhe *fora* interior, estranho que subitamente se revela como o que pode ser o mais estrangeiro no âmago do que consideraríamos ser o mais “próprio” e que representa, justamente por conta disso, aquele que pode ser o pior inimigo, precisamente porque vem de dentro, ameaçando-nos mais intimamente.

Assim, no limiar entre o dentro e o fora, tal como o intruso de que fala Nancy, o povo igualmente aparece, em *O som ao redor*, *Casa grande*, *Que horas ela volta?* e *Trabalhar cansa*, como o forasteiro que se entranha no íntimo do mundo da classe média. Estranho que invade seu espaço *fechado* pela *abertura* que lhe franqueia a entrada, o povo é o *fora* que está

*dentro*, estrangeiro que transpassa suas fronteiras e que coloca em questão, com sua presença mesma, os limites que separam os seus mundos. “Povos intrusos”, a nosso ver, porque sua in/visibilidade se joga na dialética entre o visível e o invisível que o tensionamento entre o dentro e o fora opera nesses filmes, dando-nos a vê-los numa condição que ao mesmo tempo os mostra e os elide nas imagens que procuram retratá-los dentro dos marcos de um espaço do qual *não fazem parte senão* como figuras intrusivas. Uma in/visibilidade, pois, à qual correspondem os sentidos de inclusão e exclusão que remetem ao seu *status* na sociedade brasileira atual e que as obras expõem ao colocarem em cena as relações de classes e os conflitos daí decorrentes.

#### 4.1 O POVO AO REDOR<sup>34</sup>

“Por causa de uma cerca...”

*Claudio*

O palco de *O som ao redor* tem como cenário principal as ruas e os prédios de um quarteirão da praia de Boa Viagem, em Recife, e coloca em cena, por meio de uma coleção articulada de pequenas histórias locais, o drama de uma classe média acuada, entrincheirada sob os muros, as grades, as cercas elétricas e as câmeras de vigilância contra os perigos da violência crescente. Dividida em três atos (Cães de Guarda, Guardas Noturnos e Guarda-Costas), a trama é pontuada pelos desdobramentos em torno da chegada, sob uma atmosfera um tanto misteriosa, de um grupo de vigias noturnos, homens que oferecem mais um reforço de proteção àquelas pessoas já tão encasteladas, colocando-se a seu serviço como sentinelas da cidadela. Como “coadjuvantes”, enfim, parece a princípio não mais do que orbitar em torno a essa classe tão fechada uma multidão de figuras populares – empregadas domésticas, babás, porteiros, entregador de água, lavador de carros, vendedores ambulantes e os próprios vigias – , personagens que povoam o universo da intriga como que circulando ao redor, embora

---

<sup>34</sup> Conforme mencionado em nota de rodapé na introdução, o conceito de “povos intrusos” havia sido desenvolvido em análise anterior de *O som ao redor*, publicada em artigo na revista *Significação*. O texto desta secção retoma e amplia o trabalho anterior. Ver: BRANDÃO, Alessandra Soares; LUZ, Júlio César Alves da. O povo ao redor ou o povo intruso de *O som ao redor*. *Significação*, v. 43, n. 46, pp 145-156, 2016.

percutindo aí, tal uma nota dissonante, como elemento desestabilizador, de alguma forma portador de uma ameaça tanto mais terrível quanto aquela que vem de fora.

Margeando numa faixa excêntrica ao que, de início, pareceria ser o núcleo da narrativa, esse povo, porém, do pano de fundo vai ocupando posição central na trama. Nesse deslocamento, vão aflorando, então, os conflitos de classes, pequenos atritos que estalam no cotidiano de seu forçoso convívio e que prenunciam, sob o clima de suspense, o pior de um desfecho terrível. Como tem sido largamente observado pela crítica ao filme, as tensões de classes representam uma das principais facetas exploradas pela obra dentro de um leque temático que permite abordá-la, dados os assuntos de que trata, numa multiplicidade de olhares que vêm se somando à sua fortuna crítica desde o seu lançamento internacional em 2012. Da articulação entre medo e experiência urbana (LIMA; MIGLIANO, 2013) ao estudo mais focado no uso do áudio que o filme opera (ROCHA, 2013), da representação da subalternidade e das relações de poder no cotidiano da classe média (SOUZA, 2013) a uma leitura mais sociológica à luz do conceito de “modernização conservadora” de Florestan Fernandes (FIGUEIREDO, 2013), *O som ao redor* tem se tornado objeto de tantas perspectivas analíticas diferentes quanto se tem avolumado o número de olhares que o interesse pela obra acabou despertando. De nossa parte, o ângulo sob o qual a enfocamos propõe examinar as imagens da in/visibilidade do povo, conforme assinalamos, a partir do sentido intrusivo que suas figuras carregam. Mais do que a segurança de uma classe média amedrontada com a violência, o que o filme parece colocar em questão, nesse sentido, é a própria estrutura de uma sociedade fraturada ao dar visibilidade a um povo intruso que, justamente nessa condição intrusiva, questiona aquela cisão mesma que o condena, entre os polos da sociedade dividida, às classes pobres, ao trabalho serviçal, ao fora, à margem.

Como assinala já de entrada, um eco do passado se prolonga no presente. A primeira sequência do filme, após os créditos iniciais, apresenta uma série de fotografias de arquivo, imagens que remetem a um passado no campo, marcado pela estrutura secular de um abismo social. Podemos distinguir imagens que registram tanto aspectos de uma vida senhorial de outrora – como a imponência de uma casa-grande –, quanto elementos que remetem ao mundo do trabalho – como uma multidão de trabalhadores que posa para a fotografia, ou um grupo de lavradores que labuta no eito sob a vigia de capatazes. Logo, porém, em seguida a algumas outras fotografias, um corte abrupto na imagem e no som introduz a sequência seguinte, na qual a câmera desliza acompanhando o movimento de uma menina de patins pelo estacionamento de um condomínio de classe média. Seguimo-la até o momento em que entra no *playground* do edifício, onde vemos, então, várias outras crianças que brincam ali, em meio às quais a câmera

passaia, lúdica, flanando errante entre elas, à sua altura, até o encontro, enfim, com as babás que as observam e conversam recolhidas nos cantos daquele espaço.

Das fotografias em preto e branco e estáticas do passado para as imagens coloridas e dinâmicas do presente, a montagem inicial de *O som ao redor* opera um corte radical que as faz colidirem. Ao mesmo tempo em que as coloca em choque, todavia, sua justaposição as entretece estabelecendo um elo que aproxima os dois contextos para além da distância que os separa. A distância, por um lado, é a que nos reporta, pelas fotografias da primeira sequência, a um passado rural do Brasil, evocado pelos sinais evidentes das desigualdades que marcaram sua formação histórica. A aproximação, por outro, é sugerida, na sequência seguinte, pelos traços flagrantes da continuidade desse arcaico fosso social no Brasil contemporâneo, como nas relações entre as classes mais abastadas e seus serviçais. Isso, principalmente, num Nordeste onde o antigo senhor de engenho – encarnado na figura do senhor Francisco (Waldemar J. Solha) –, deslocado para um meio urbano em voraz transformação, vive – como antes da propriedade da terra – agora como proprietário de imóveis, senhor de posses na cidade moderna que tira proveito da selvagem especulação imobiliária.

Vincada desde o início por uma divisão implacável, a estrutura social no Brasil sempre beneficiou uma elite branca que por mais de três séculos se serviu da mão de obra escrava de negros e índios, cujos ranços persistiram, mesmo após sua emancipação, por décadas de coronelismo sob uma forma praticamente servil de trabalho, e que perduram, mesmo hoje, num contexto urbano que guarda ainda fortemente os vestígios daquela velha ordem de senhores e seus cativos. O fosso profundo, desse modo, que desde suas raízes cindia brutalmente a sociedade colonial em dois mundos, não só persiste em nossos dias, bem como compõe o quadro que faz acirrar os antagonismos e os conflitos de classes, tema que Kleber Mendonça tão bem explora e expõe em seu filme. Razão pela qual o estado de tensão constante que o atravessa – e que muito o aproxima dos gêneros do horror e do suspense – ligue-se em grande medida aos embates de classes que espocam em toda a narrativa, pequenos atos de uma resistência cotidiana e subterrânea, mas que parecem prenunciar a eclosão maior de algo latente e incontível.

Os contatos entre as classes se dão, basicamente, pelas relações trabalhistas que as forçam à convivência no meio doméstico, isto é, no íntimo da vida privada da classe média, onde o povo entra pela porta dos fundos. É aí onde se travam, em grande parte, os seus encontros e, por conseguinte, o espaço privilegiado onde o filme escancara a cisão abissal entre dois mundos desiguais ao confrontá-los na contiguidade de sua coexistência diária. Uma partilha conflituosa de dois mundos impossíveis, visceralmente divididos e em estado de constante

tensão, que o filme capta e exhibe, como diz Rancière, sob a luz da mesma imagem. Isso porque, embora apartados por um fosso que se lhes interpõe, são dois universos que, ao mesmo tempo, se embatem nos conflitos de seu contato inevitável, ambos inscritos na partilha da mesma imagem pela luz da câmera, “dessa luz comum da qual falava Heráclito, desse sol juiz de que não se pode escapar” (RANCIÈRE, 2004, p. 162)<sup>35</sup>. Afinal, segundo o filósofo, a câmera é aquilo que, sem tornar grandes e pequenos iguais, os faz, apesar de suas diferenças, “susceptíveis de compartilhar a mesma imagem, de igual teor ontológico”; captando-os de maneira automática, sem estabelecer diferenças, a câmera é capaz de inscrevê-los na sua desigualdade sob a igualdade da mesma luz, e expor, dessa maneira, a “comunidade de dois mundos no gesto mesmo de sua exclusão; a sua separação na comunidade de uma mesma imagem” (*ibid.*, pp. 162-163)<sup>36</sup>.

Nesse sentido, *O som ao redor* nos oferece enquadramentos que estabelecem recortes do sensível por meio dos quais esquadrinha e exhibe, ora sutil, ora brutalmente, a comunidade desses universos divididos e incompatíveis. O próprio diretor explica, em versão comentada do filme, que a opção por um enquadramento bastante horizontal, numa tela larga tradicional de cinema, interessava-lhe para que pudesse explorar melhor essas relações entre seus personagens e os espaços<sup>37</sup>. Assim, por exemplo, numa de suas sequências iniciais, com a qual somos introduzidos no apartamento de João (Gustavo Jahn), vemo-lo acordando no sofá da sala, ao lado de Sofia (Irma Brown), no momento em que entram Mariá (Mauricéia Conceição) e suas netas pela porta dos fundos, entre a cozinha e a área de serviço. João é branco, corretor de imóveis, classe média, o tipo do bom moço que trata o subalterno como amigo ou como se fosse da família; Mariá é negra, a empregada doméstica, pobre, o tipo da criada fiel que sempre trabalhou para os mesmos senhores. Quando ouve a porta abrir no espaço contíguo, João desperta e chama Sofia. Os dois se levantam, nus, aproximam-se de uma abertura que comunica com a cozinha, e João pede a Mariá que aguarde até que atravessem para o quarto. Sem corte, no limiar da porta, a câmera, nesse momento, apenas se move para a esquerda e para a direita, entre a sala e a cozinha, entre o espaço do patrão e o da doméstica, assinalando

<sup>35</sup> No original: “La historia es el tiempo en que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen: el tiempo de la existencia material de esa luz común de la que habla Heráclito, de ese sol juez del que no se puede escapar”.

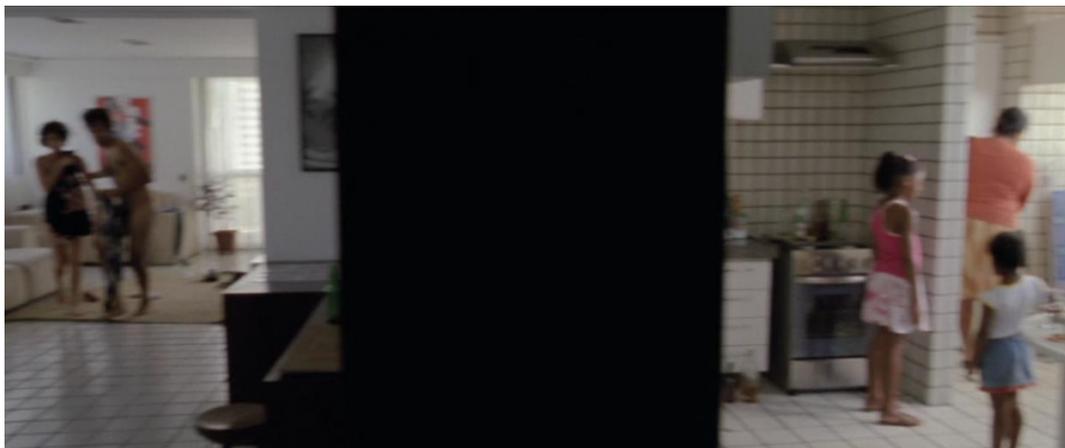
<sup>36</sup> No original: “[La maquina] Simplemente los vuelve [grandes y pequeños] susceptibles de compartir la misma imagen, imagen de igual tenor ontológico”.

“[En la placa fotográfica se puede leer] la comunidad de dos mundos en el gesto mismo de la exclusión; su separación en la comunidad de una misma imagen”.

<sup>37</sup> Comentários do diretor para os extras de “O SOM ao redor. Kléber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio, 2012”.

justamente na mesma imagem (no mesmo plano) a coexistência de dois mundos e a parede que os separa (figura 25).

Figura 25 – O espaço/tempo do patrão e o da empregada no apartamento de João.



O enquadramento, em *O som ao redor*, serve-se assim de uma tela larga que abre o plano de modo a justapor personagens de universos antagônicos no seu ineludível convívio, assinalando aí os espaços e tempos que lhes cabem. Às empregadas domésticas, como Mariá, não somente lhes cabem os espaços mais próprios da cozinha e da área de serviço, assim como o tempo do trabalho na casa de seu patrão, de modo que os observamos frequentemente, lado a lado, na contiguidade de sua condição desigual. Razão pela qual vemos ainda, pouco adiante, no mesmo plano, Mariá trabalhar, enquanto João, o proprietário, – acompanhado de Sofia, que acabara de conhecer –, toma seu café da manhã. Plano simétrico, aliás, mais à frente, ao de Maria (Freedom Cavalcanti), filha de Mariá que a substitui nos serviços a João, quando a vemos passando roupas, em espaço contíguo, na mesma imagem em que ele aparece, novamente junto a Sofia, fazendo seu desjejum.

Reiteradamente, notamos o empenho por contrastar as diferenças, fazendo-as explodir dentro do quadro, numa proximidade máxima que desvela a fratura social da realidade de classes. Uma divisão que a câmera flagra justamente na intimidade do espaço da classe média, onde interpõe aquele que representa o outro de classe, aquele a quem compete o trabalho serviço, ressaltando os vestígios das relações entre senhores e cativos da antiga sociedade escravocrata brasileira. Sentido que condensa, antes de tudo, na figura do senhor Francisco, o grande senhor do quarteirão onde se desenrola a trama, proprietário tanto de vários dos imóveis naquela área urbana, onde vive da especulação imobiliária, quanto de terras no interior, onde

jazem as ruínas de um velho engenho de açúcar. Diferentemente de João, seu neto, seu tratamento com a subalternidade é frio e autoritário; igualando um ao outro, porém, corre o mesmo sangue herdeiro daquela sociedade passada e que se prolonga, transmutada, nas relações do presente. Assim, num plano simétrico ao do apartamento de João, vemos também no de seu avô a imagem espelhada das mesmas relações entre os personagens e os espaços/tempos que ocupam. Sob a mesma moldura do recorte fílmico, encontramos o senhor Francisco no momento em que lê confortavelmente o seu jornal, enquanto que, no outro lado da imagem dividida, demarcada no seu centro pela presença de um pilar em primeiro plano, aparecem duas domésticas nos trabalhos da casa (figura 26).

Figura 26 – O espaço/tempo do patrão e o da empregada no apartamento de Francisco.



Na “comunidade de uma mesma imagem” – como diz Rancière –, Kléber Mendonça tensiona, pois, a desigualdade de dois mundos, marcando a sua cisão, a distância de suas classes e a proximidade de sua coexistência, as suas disparidades e os embates que daí irrompem. A política de suas escolhas estéticas, para tanto, são fundamentais, valendo-se de um enquadramento e de uma *mise-en-scène* que resultam numa condição particular de visibilidade das figuras populares no filme. Trata-se de uma in/visibilidade que faz o povo figurar no entorno, esparso, quase eclipsado, *invisível*, e de um movimento perscrutador que o busca, que vai ao seu encontro, fazendo-o *visível* no mesmo gesto que assinala a sua elisão, isto é, ao configurar, na matéria fílmica, o abismo de classes e suas tensões. É desse modo que, na sequência inicial do *playground*, quando a câmera entra no espaço de lazer das crianças daquele condomínio extremamente fechado, ela primeiro passeia entre os filhos da classe média no seu

espaço e momento de recreação, indo dar com as babás, porém, que os vigiam ali nas bordas daquele lugar, no tempo (do trabalho) e no espaço (à margem) que se lhes reservam (figura 27).

Figura 27 – O espaço/tempo das crianças de classe média e o das babás no *playground*.



Gravitando à volta do mundo da classe média, o povo aparece nas figuras singulares que orlam suas bordas de modo difuso, que se dispersam aí por esse espaço à margem, mas que cruzam constantemente os limiares para o universo do outro. Um movimento pelo qual necessariamente o circundam e inevitavelmente o atravessam, passando o umbral que os delimita ao cruzar, sobretudo, as portas dos fundos, que é por onde devem entrar as empregadas domésticas, como Mariá ou Luciene (Clebia Souza) – que trabalha para o senhor Francisco –, os entregadores de água, como Romualdo (Arthur Canavarro), ou os novos vigias da rua, como Clodoaldo (Irândhir Santos) e seus colegas, sempre tomando o elevador de serviço e entrando pela porta da cozinha. Personagens que, sob essa condição, encontramos dispersos ao longo do filme, figuras que muitas vezes aparecem numa só sequência, como Maria, filha de Mariá, que passa roupa enquanto sua filha – cujo destino parece ali prenunciado – acompanha João e Sofia no café da manhã; ou Sidiclei (Alex Brito), também filho de Mariá, surpreendido por João estirado no sofá da sala, para o embaraço da mãe e a disfarçada contrariedade do patrão; ou ainda Francisca (Mariquinha Santos), a empregada da superestressada Bia (Maeve Jinkings), cuja patroa – dona de casa que vive uma guerra perdida contra o cachorro vizinho – perde a compostura, esbraveja e a humilha quando danifica, acidentalmente, o seu aparelho *bark free* de que se utilizava para conter os latidos do animal.

Um povo que mais podemos supor do que entrever na imagem da pequena favela que aparece cercada por prédios de classe média, numa tomada da altura de um terraço que faz

lembrar o clássico plano aéreo de abertura de *Rio, 40 graus*, ao mostrar os dois lados da cidade dividida, o Rio de Janeiro belo e rico, ladeado por sua face mais feia e pobre, onde paira sobre a cidade a população marginalizada dos morros. Como na obra inaugural do realismo crítico brasileiro, Kleber Mendonça igualmente documenta a desigualdade de classes destacando-a na conformação social do espaço geográfico. Assim como na paisagem carioca de Nelson Pereira, o cineasta pernambucano exibe também a paisagem de uma Recife turística, tomada pelos prédios enormes e modernos e com a visão do mar ao fundo. No topo de um daqueles prédios, a câmera acompanha João – que se afasta, para atender ao celular, de uma dupla de clientes à qual apresenta o edifício –, deslizando numa breve panorâmica sobre aquela vista cobiçada pela classe média. Em seguida ao corte, entretanto, o filme desloca o olhar para a outra face da cidade dividida, ao dar visibilidade, na direção do olhar de João, a uma ilha de miséria que persevera ao assédio da especulação imobiliária e dos edifícios gigantes que a circundam. Num movimento de *zoom in*, a câmera procura nos aproximar ao máximo, da altura em que se encontra, daquela realidade social; diferentemente de *Rio, 40 graus*, contudo, já não é ali para onde *O som ao redor* desce em busca do povo (figuras 28-31).

Figuras 28-31 – Panorâmica de Recife: os dois lados da cidade dividida.



Pelo contrário, o movimento do filme é o de subir os edifícios da classe média e colocar em cena o mal-estar de seu cotidiano cheio de vazios. O povo comparece aí nas figuras singulares que circundam esse centro, pessoas que bem poderiam ter saído daquela favela, mas que não sabemos, pois que as conhecemos – tanto quanto seus próprios patrões – na órbita desse mundo que não é o seu. Contudo, longe de relegados à condição de meros coadjuvantes, as

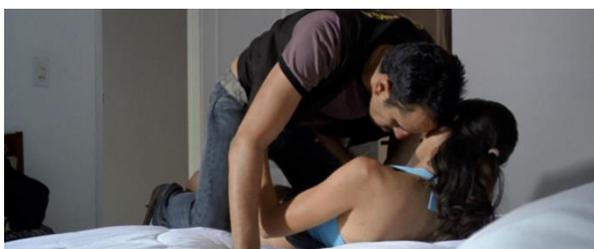
figuras populares vão ocupando papel central na trama, no sentido em que deixam os espaços à margem que lhes são reservados para ganharem um lugar especial no filme, sobretudo nos pequenos gestos de uma resistência quotidiana que a obra põe em foco ao fazer aflorar as tensões de classes.

Sob o clima de suspense de *O som ao redor*, uma indefinida ameaça parece girar em torno desse outro de classe, dessas personagens que revidam, que invadem, que espreitam. O outro de classe insurge-se frequentemente, mesmo que nos menores atos de uma sabotagem corriqueira, como na indignação de Adailton (Rubens Santos), flanelinha que, despeitado pela madame arrogante que lhe recusa os préstimos para carregar suas bolsas, risca o carro dela às escondidas. Ou, tanto pior, trata-se de um estranho que desperta uma suspeita, que parece – para além desses pequenos gestos – sob a iminência de rebentar em algo maior, mas que, por enquanto, espera e observa, como nas reiteradas situações em que flagramos personagens à espreita. Dos fundos, das bordas, de trás das portas, um perigo parece sempre prestes a cruzar a soleira, ameaça que mina o mundo das classes privilegiadas por dentro, pois que o estranho que as coloca em risco, que está fora de seu universo, é o que ao mesmo tempo circula aí dentro. O outro sobre o qual recai a sua violência de classe (a violência de uma sociedade de classes) é aquele que pode violentá-la; um mundo à parte que está mais próximo do que lhe conviria, ameaça que a assedia de seu interior.

Na sequência terrificante do pesadelo de Fernanda (Clara P. de Oliveira), menina tristonha que praticamente vive confinada com a mãe e o irmão numa casa tão fechada e guarneçada de grades, uma horda de garotos, no mais assentado estereótipo do jovem delinquente de periferia, invade a sua casa, imagem que hiperboliza o medo contra o qual a classe média ergue suas muralhas. Esforço vão, no entanto, pois, como adverte Nancy (2002), o intruso não é somente o estranho que chega de fora e invade nosso espaço, mas o que igualmente pode irromper de dentro, estrangeiro que pode nos surpreender no coração de nossa intimidade. Uma intrusão mais radical justamente na medida em que nos ameaça aí, visceralmente, e contra a qual, em razão disso, estamos completamente desarmados, – como na invasão daquele povo intruso que o filme configura, elemento estranho que inevitavelmente povoa o interior do mundo da classe média. Como o próprio som de *O som ao redor* – isto é, essa coisa impalpável, invisível, que perfura e atravessa, perturbando os lugares mais recônditos e privados –, o povo da mesma forma os transpassa como esse intruso incontível, esse elemento ao mesmo tempo íntimo e estranho que habita a cidadela, que cruza as suas grades e invade suas fortalezas.

Trata-se de uma invasão que é, por um lado, surda e cotidiana, decorrente das próprias relações de trabalho: é Mariá que chega com as netas à casa do patrão, constrangendo-o a fugir com a namorada da sala para o quarto; são suas netas que tomam o sofá da sala, onde antes João dormia com Sofia, e que mais adiante será ocupado por Sidiclei para descansar do trabalho (figura 32); é Romualdo que, no seu comércio, tem salvo-conduto para entrar e trocar a garrafa de água; ou então, Agenor (Normando R. dos Santos), o porteiro do prédio onde vive João, que espia o casal pela câmera do elevador (figura 33). Mas é também uma invasão, por outro lado, que pode mostrar-se mais violadora: desde a pequena petulância do porteiro que ousa desembalar a revista *Veja* de uma moradora do prédio, até a invasão de Clodoaldo e Luciene à casa de um morador ausente, como que maculando – sobretudo pelo capricho dela em deitar-se na cama do casal – a extrema brancura-casta do íntimo daquele lar (figura 34). E é, enfim, uma invasão que, latente em todas essas micro intrusões, pode emergir mais periclitante, como no movimento sorrateiro do menino-aranha<sup>38</sup> (Jefferson Lima) – criança negra, descalça e sem camiseta, que se esgueira pelos telhados e invade as residências (figura 35) –, e estourar violentamente, seja nos pesadelos de uma classe assustada, como no sonho de Fernanda, seja na vingança final de Clodoaldo, que, supõe-se, mata o grande senhor da cidadela dentro de sua própria casa.

Figuras 32-35 – Intrusões do povo no mundo da classe média.



<sup>38</sup> Figura inspirada no “lendário” caso de Tiago João da Silva, conhecido como menino-aranha por escalar prédios enormes de classe média da Grande Recife para cometer pequenos furtos. Morreu em 2005, aos 18 anos de idade, assassinado com 14 tiros. Sua breve biografia foi tema para o curta-metragem de Mariana Lacerda, *Menino aranha*, de 2008.

Se uma ameaça está ao redor, num filme que tanto escancara o abismo de classes, ligando-o fortemente a um passado colonial escravista, certamente o terror da classe que desesperadamente procura proteger suas propriedades e famílias do perigo à sua volta é o medo desse espectro que a assombra, de um sempre iminente retorno do oprimido, à espera, para cobrar uma história de opressão e acertar suas contas. O que mais parece atemorizá-la, no filme, – isto é, o pesadelo de uma invasão incontível –, é apenas o paroxismo de algo que já acontece, pois que o intruso já está dentro, um povo ao redor que parece fechar cada vez mais o cerco a uma classe encurralada, esse povo intruso cuja presença in/visível a sitia no mais íntimo de sua vida, precisamente ali onde se recolhe e procura se abrigar de tudo quanto à sua volta a possa atingir. “Por causa de uma cerca...”, dirá Claudio (Sebastião Formiga), irmão de Clodoaldo, no encontro final entre os dois e o senhor Francisco, explicando o mistério de sua chegada e a razão de todo o plano que os leva ao desfecho de seu confronto. Por causa de uma cerca, Francisco mandara matar o pai de Clodoaldo e Claudio quando ainda eram crianças, pela cobiça e a disputa por terras. Por causa da ameaça que sempre as rodeia, aqueles que as têm as cercam, as protegem, procuram defendê-las e se defenderem. Contra os perigos que os cercam, erguem suas cercas, o que só faz aumentar o cerco que os encasula em suas fortificações.

Como no antigo e descomunal projeto de construção da muralha da China, um esforço vão, hoje, frustra a edificação da cidadela. Conforme nos lembra Peter Pál Pelbart (2012), a partir do conto *Muralha da China*, de Franz Kafka, o esforço secular de construção da grande muralha, a fim de conter, ao norte do território, a ameaça dos povos nômades, mobilizou e sacrificou milhares de vidas numa empresa fracassada, incapaz de barrar a passagem e a presença cada vez maior desses povos no coração da capital. Assim também, hoje, não obstante os muros, as grades, as cercas e todo o aparato de segurança das fortalezas contemporâneas – as casas ostensivamente muradas, os condomínios extremamente fechados, todos esses novos “Castelos de Windsor” (ironicamente, nome de um dos edifícios que aparecem no filme) –, nada consegue reter o movimento intrusivo desse povo que circula ao redor, que inevitavelmente transita por aí, ora um tanto passivo, ora bastante insubmisso, mas que, num caso e no outro, porta sempre, de qualquer forma, uma ameaça: seja o perigo de sua simples e inelutável presença que coloca já em questão, desde o início, a cisão – de que fala Agamben – que divide o povo, seja o prenúncio aterrador de que esse povo possa um dia “chegar sem pedir licença”, como Francisco diz a Clodoaldo, tomar acento diante de seu “senhor” na sala de sua casa e então finalmente acertar as contas.

## 4.2 O POVO DA SENZALA

“As cotas existem pra corrigir uma dívida histórica que esse país tem com os negros”.

*Luísa*

Sob a moldura de uma câmera fixa, o primeiro plano de *Casa grande* exhibe um imponente casarão, refulgente numa abundância de luzes que iluminam, incrustado na escuridão da noite, os três andares do edifício ao fundo, o amplo jardim diante dele e, num plano mais próximo, a piscina, onde vemos, na *jacuzzi* anexa, um homem solitário que relaxa com um copo de bebida na mão. Ao som de uma valsa, vemo-lo serenamente se levantar e vestir seu roupão, desaparecendo à esquerda do quadro – em direção à casa de máquinas, onde desliga a *jacuzzi* e as luzes da piscina e do jardim –, para reaparecer à direita, de onde se encaminha para a casa. Uma escorregadela ainda antes de entrar quase o faz cair e, quando afinal já dentro de casa, seguimo-lo no percurso pelo qual apaga, uma a uma, as luzes de cada pavimento: primeiramente, as do térreo, onde desliga também o aparelho de som (inscrevendo a música de abertura, pois, no campo diegético); em seguida, as dos andares superiores, movimento que acompanhamos, igualmente, pelos sons de seus passos e das portas que fecha, até que, enfim, aciona o alarme e apaga a última lâmpada. Finda, então, a apresentação dos créditos iniciais e entra, sobre a imagem da casa agora mergulhada no escuro, o título do filme.

Num plano-sequência de pouco mais de três minutos, Felipe Barbosa indica, já de entrada, sentidos e problemas fundamentais que a obra, no laço de sua multiplicidade temática, colocará em questão. A começar pelo próprio título, o filme de imediato nos remete tanto à estrutura social do passado escravista brasileiro, quanto à obra clássica de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, texto de 1933 que repensa o processo da formação histórica do Brasil. Aludindo ao trabalho de Freyre e ao contexto de que trata, o filme intersecciona, assim, o presente da realidade brasileira com o passado de sua gestação a fim de sondar as relações e os conflitos de classes em um tempo que guarda ainda fortes resquícios daquela organização social. Tal como na casa-grande de outrora, sobrevivem ainda hoje, nos casarões das elites contemporâneas, certos ranços insuperados daquela estrutura arcaica, como o filme buscará esquadrihar e expor, assinalando-os, desde o seu plano de abertura, ao destacar a imagem da imponente casa onde se centrará, em grande parte, o desenrolar da trama, e a figura daquele

homem que – logo adivinhamos – é o grande senhor que a domina, típica figura patriarcal que o conservadorismo renitente de sua classe preserva.

Mas também, tanto quanto os signos de continuidade de uma velha ordem, o filme igualmente anuncia, desde o início, o sinal de uma crise. No gesto de apagar as luzes, que o plano detidamente valoriza, *Casa grande* sinaliza para a derrocada financeira que – aos poucos revelará – força os proprietários da casa ao corte de gastos, desde os pequenos cuidados com o desperdício de energia até a dramática demissão dos empregados. Um revés econômico que os afunda em dívidas e conflitos e que a obra articula – no mesmo movimento pelo qual entretece o microcosmo da casa com a realidade geral do país – a um contexto de mudanças sociais e políticas no Brasil. Transformações, é claro, que ameaçam os privilégios seculares das elites brasileiras e cuja discussão aflora na narrativa fílmica ao passo que assistimos à queda daquela família, a casa-grande e o seu ocaso prenunciado nos sinais do plano inicial.

No veio de uma produção cinematográfica brasileira recente, *Casa grande* participa, segundo Marcelo Miranda (2014), de um conjunto de obras atuais caracterizadas por “uma mesma fatura do olhar problematizador a um entorno social e econômico, misturado à busca pela depuração de linguagem que os torne fluidos o suficiente para serem formas audiovisuais de exposição e diagnóstico de uma dada realidade muito contemporânea do país no século XXI”. São filmes, ficcionais e documentários, de cineastas interessados pela abordagem de questões sociais que os inquietam, e que capturam, pois, “para além do mal-estar crônico dos personagens [...], o mal-estar de seus próprios realizadores em relação a temas como violência, exploração trabalhista, crise econômica, relações de poder, classismo e hierarquia social” (*ibid.*, s/p). Tal é o caso de *O som ao redor*, obra que coloca em cena os conflitos de classes que eclodem no contexto das relações cotidianas entre a classe média e o povo, enfoque esse sobre o qual recai, da mesma forma, o interesse de *Casa grande*, numa íntima confluência de aspectos em comum que as aproxima. Diferentemente do trabalho de Kleber Mendonça, no entanto, o de Felipe Barbosa não tem recebido muita atenção no meio acadêmico, embora abundem, por outro lado, as análises mais breves de blogs e páginas de cinema da internet. Tendo conquistado ampla audiência, porém, além dos prêmios em festivais que angariou, *Casa grande* desencadeou muito debate em torno das questões que levanta, em grande parte concernentes ao denominador comum do abismo e das tensões de classes que tanto marcam o quadro socioeconômico brasileiro –, aspecto esse que constitui o foco de nosso objeto, a fim de pensarmos as formas de in/visibilidade das figuras populares que a obra configura.

Nesse sentido, ainda no cotejo que as duas obras suscitam, além da questão de classes, tanto em *Casa grande*, quanto em *O som ao redor*, o espaço privilegiado onde se

tensiona essa in/visibilidade tem lugar no íntimo da vida privada da classe média, microespaço no qual uma realidade maior do país condensa-se em sua demonstração metonímica que o recorte fílmico compõe. É aí onde ambos os filmes assinalam as desigualdades e os conflitos decorrentes do contato entre dois mundos distintos – o universo da classe média e o povo intruso que dentro dele transita –, inscrevendo suas relações e embates contemporâneos numa perspectiva histórica que os concatena com um passado de iniquidades brutais. Particularmente, *Casa grande*, pela referência do título, remete-nos à estratificação abissal do passado escravista brasileiro, quando a configuração das casas senhoriais separava o espaço do senhor e sua família (a casa-grande) daquele, bastante precário e desumano, reservado aos escravos (a senzala). Uma sociedade de castas implacavelmente hierarquizada que, conforme o filme se empenha por explorar e exhibir ao espectador, está longe de jazer distante dos dias de hoje, ainda mais num país tão dividido pela concentração de renda e conduzido pelos interesses político-econômicos das elites.

Sob a radiografia dessa estrutura desigual que *Casa grande*, desse modo, procura desvelar, as imagens que nos dão a ver as relações sociais entre os personagens os dispõem e ressaltam as posições entre o alto e o baixo de sua condição de classe, o seu lugar na hierarquia da pirâmide social. Como observa Eduardo Rodrigues (2014, p. 138), casa-grande e senzala são “arranjos espaciais” que remontam ao período colonial, e, no filme, sua referência alude à “dimensão espacial e multiescalar da profunda segregação da nossa sociedade em termos econômicos, políticos, étnicos e de gênero”. Literal e metaforicamente, casa-grande e senzala são termos que, no passado, assinalavam, simultaneamente, uma ordem espacial e de classe, e sua referência no filme retoma e procura apontar, no presente, a continuidade do mesmo sentido, de modo que, se em *O som ao redor*, como sugerimos, o povo aparecia no entorno, agora, em *Casa grande*, ele comparece como elemento que figura embaixo. Isto é, o povo surge rebaixado ao plano inferior de uma estrutura vertical, ao baixo da escala social, in/visível na condição em que as relações de classes o apartam num tempo e espaço sempre contíguos e distintos dos de seus patrões, numa justaposição – ou melhor, numa sobreposição – que a *mise-en-scène* do filme insiste a fim de tensionar seus mundos e marcar sua disparidade e seus conflitos.

Pródigo em adiantar os temas de que tratará, o início do filme aponta também para a conformação dessa ordem social que lhe interessa desnudar e suas relações espaciais. Ainda no plano-sequência inicial, em seguida ao letreiro do título, depois que todas as luzes da casa foram apagadas, vemos iluminar-se um de seus cômodos do terceiro andar. É quando se realiza o primeiro corte do filme e nos é apresentado, então, seu segundo personagem, um adolescente

que se ajeita diante do espelho e logo se retira. Vemo-lo descer furtivamente as escadarias, escapar ao sensor do alarme e deixar a casa em direção à dependência da empregada, onde aparece, a seguir, dividindo com uma mulher bem mais madura um baseado e um sofazinho diante da televisão. Enquanto ela lhe relata um caso erótico pessoal, ele a olha com desejo e tenta, inclusive, beijá-la, mas é repellido. Contrariado, deita-se afinal em seu colo.

Como aos poucos o filme nos fará saber, o personagem da primeira sequência é Hugo (Marcello Novaes), o proprietário e provedor da casa, homem de negócios arruinado que procura, entretanto, manter as aparências e esconder a crise financeira da família. O garoto é Jean (Thales Cavalcanti), seu filho de 17 anos que passa por um momento crucial, entre a conclusão dos estudos escolares e o movimento de auto/descoberta que a idade, os dilemas do futuro e a situação econômica da família envolvem, interseccionando sua crise pessoal com as questões mais amplas, sociais, que a narrativa coloca em jogo. Rita (Clarissa Pinheiro), enfim, é a empregada que Jean visita à noite, com quem desfruta de certa intimidade, embora sempre rejeitado no seu assédio e em suas investidas. Tal como naquela sociedade arcaica do passado escravista brasileiro, Hugo é o espectro contemporâneo daquela figura patriarcal que a chefiava, autoridade a quem todos deviam obediência; Jean, no mesmo sentido dos paralelos históricos que a obra estabelece, busca uma aventura amorosa com a empregada assim como, outrora, o filho do senhor se satisfazia com suas mucamas; e Rita, é claro, é a doméstica sensual que, embora não sendo negra ou mesmo mulata, carrega ainda assim em seu sotaque sua origem de imigrante, reportando-nos ao Nordeste das raízes coloniais do Brasil.

Além de Hugo e Jean, a família é composta ainda por Sônia (Suzana Pires), a esposa obediente e de finos modos, e Nathalie (Alice Melo), adolescente de 14 anos que é ignorada por todos, numa disposição de papéis e posições em plena conformidade com a lógica patriarcal de supremacia masculina. Quanto ao quadro de funcionários, por outro lado, além de Rita, inclui também Noêmia (Marília Coelho), a cozinheira, e Severino (Gentil Cordeiro), o motorista, ela negra e ele mulato, em uma gama de cores que tanto alude ao cadinho das misturas étnico-culturais brasileiras, bem como reafirma a chaga social arraigada de uma distinção de classes ainda bastante atrelada à diferenciação racial. Entre um polo e outro, o alto e o baixo, – assim como antes entre a casa-grande e a senzala –, uma distância estamental que os cinde em dois estratos completamente alheios um ao outro, não obstante o contato inevitável que fatalmente faz seus mundos se confrontarem, numa partilha conflituosa, para voltarmos a Rancière, a que o filme dá visibilidade ao tensionar sua desigualdade sob a igualdade da mesma luz da câmera. Afinal, como em *O som ao redor*, também *Casa grande* capta e expõe, na mesma imagem, “a comunidade de dois mundos no gesto mesmo de sua exclusão”, inscreve grandes e pequenos, o

topo e a base da pirâmide social “na comunidade de uma mesma imagem” (RANCIÈRE, 2004, p. 163), contrapondo na superfície do plano fílmico a verticalidade dessas relações, tal como antevisto, já entre os seus primeiros minutos, na descida de Jean à casa da empregada.

Os patamares dos lugares que os personagens ocupam e que lhes cabem são, dessa maneira, reiteradamente discriminados ao longo de toda a narrativa e, justapondo-os na imagem, escancaram suas diferenças flagrantes. Assim, por exemplo, ainda entre as sequências iniciais do filme, vemos Severino trabalhando no jardim da casa sob a chuva, enquanto ouvimos as vozes de duas pessoas – que não aparecem a princípio – conversando em francês. Logo, porém, a câmera recua em *zoom out* e enquadra duas mulheres na varanda da casa, confortavelmente sentadas a uma mesa, estudando a língua. Sônia é a professora de francês, e, no mesmo momento em que a vemos dar aulas a Lia (Georgiana Góes), sua amiga, entrevemos o motorista ao fundo, através da balaustrada. Da altura do terraço, o quadro os emoldura “lado a lado”, destacando Sônia e Lia em primeiro plano, ao nível da câmera, e, entre elas, embora distante, num enquadramento em *plongèe*, a figura minúscula de Severino no seu silente trabalho (figuras 36-37). Literalmente, ele aparece, aí, numa camada abaixo, in/visível no plano de seu *status* social, empregado da casa encarregado do trabalho manual, ao passo que a patroa, no grau acima de sua condição de classe, pode dedicar o ócio de seu tempo às atividades intelectuais.

Figuras 36-37 – Sônia, Severino e a distância vertical entre o alto e o baixo na comunidade da imagem.



A imagem flagrante dos des/níveis sociais de Sônia e Severino expressa perfeitamente os atributos de classes que os personagens encarnam. O motorista, assim como as demais empregadas da casa, são indivíduos pertencentes àquela classe invisível – uma vez que nunca percebida enquanto classe – a que se refere Jessé Souza (2018) como a *ralé*, caracterizada por constituir um vasto estrato social “não só sem capital cultural nem econômico

em qualquer medida significativa”, mas também desprovida “das pré-condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação” (SOUZA, 2018, p. 27). Herdeira direta da raça condenada de escravos, a ralé é a classe condenada pelo abandono social e político que lhe deu origem e que a perpetua a desempenhar a mesma função, nos dias de hoje, que os cativos daquela antiga ordem: “Ela serve às classes incluídas como mecanismo de distinção em duas frentes: uma simbólica, para provocar o prazer da ‘superioridade’ e do mando; e outra material e pragmática, no sentido de criar uma classe sem futuro que pode, portanto, ser explorada a preço vil” (*idem*, 2017, pp. 66-67). É dela que provém o povo intruso que invade os lares da classe média, párias sociais reduzidos a mero “corpo” de baixo custo à venda – em oposição às classes do “espírito”, do capital cultural –, e que se reproduzem eternamente na mesma condição, fadados ao trabalho animalizado que libera a classe de seus patrões dos serviços domésticos e dos cuidados com os filhos para se dedicarem a atividades mais qualificadas e melhor remuneradas. É entre elas que se trava, de acordo com o sociólogo, uma luta de classes silenciosa, cotidiana, uma guerra intestina que opõe, no lugar do operário ao capitalista, a classe excluída da ralé às classes incluídas que a superexploram.

As diferenças de classes que invisibilizam a ralé e que as dispõem, sob o mesmo teto, em lados opostos de uma guerra igualmente invisível são marcadas, em *Casa grande*, por uma *mise-en-scène* que tensiona amiúde os seus mundos, assinalando recorrentemente o tempo e o espaço que competem a cada uma. Exemplos disso são as repetidas cenas em que Hugo e sua família aparecem fazendo suas refeições enquanto as domésticas cuidam de seus afazeres. Ladeando-os para evidenciar suas discrepâncias, Barbosa detém-se continuamente nesses des/encontros de seus mundos a fim de reafirmar, dessa forma, as diferenças visíveis de sua “partilha desigual”, como exemplarmente na cena em que vemos Hugo e sua família pela primeira vez na sala de jantar. Enquanto Rita lhes serve os pratos e Hugo chama Jean à mesa, Sônia conversa com ele sobre a situação financeira da casa, utilizando-se da língua francesa deliberadamente para evitar ser entendida pela empregada. Com a chegada afinal de Jean e a saída de Rita, que se retira para o espaço contíguo da cozinha, a conversa, primeiramente, gira em torno do vestibular e das opções de cursos que podem – ou deveriam, conforme os pontos de vista conflitantes entre pai e filho – interessar ao rapaz, encaminhando-se, a partir daí, para a discussão das cotas raciais.

Ao som de uma música clássica, num plano-sequência com a câmera fixa centralizada na figura de Hugo, o cenário e a ação dão ensejo a uma demonstração modelar dos vestígios patriarcais e das condições de classes que preocupam o diretor. Assim, se Hugo aparece como a figura central da casa, Nathalie, por outro lado, é a filha preterida a quem

ninguém dá atenção, que insta constantemente para ser ouvida, mas cuja voz é ignorada. O zelo dos pais é devotado a Jean, a quem Hugo, durante a conversa, instrui a cursar Direito e Economia – e não Comunicação, conforme a vontade do rapaz, que “não é curso de gente séria”, segundo as palavras de Hugo –, embora o filho se queixe que, quanto a prestar vestibular para Direito na UERJ, seria difícil por conta das cotas. Num discurso vazio, que será contradito, mais adiante, por ele mesmo, Hugo – questionado pela filha – diz ser a favor das cotas raciais, citando inclusive o modelo (sempre tão adulado pelas elites brasileiras) dos Estados Unidos e suas *affirmative actions*: “não é à toa que são a maior economia do mundo”, comenta, sem o menor nexos com a questão, “apesar que o certo mesmo”, como sentencia, “seria consertar pela base, pelas escolas públicas. Aí, sim!” Nesse momento, às palavras de Hugo, segue-se o corte e a câmera nos mostra, no repartimento ao lado, Rita solitária na cozinha fazendo sua parca refeição, enquanto continuamos a ouvir sobre a imagem os sons – da música, da voz de Hugo – da sala de jantar (figuras 38-39). Justapondo-os, não dentro do plano aqui, mas agora na montagem, embora sobrepondo-os, ao mesmo tempo, entre as camadas do áudio e do visual, Barbosa confronta esses dois universos no limiar em que um confina com o outro, sob o intuito ostensivo, que às vezes beira o didatismo, de enfatizar suas desproporções.

Figuras 38-39 – Os universos justapostos da família burguesa e da empregada.



Mesmo quando se torna visível, Rita aparece como o fora entrevisto na continuidade da sequência, personagem à margem sobre cuja condição são os próprios patrões que impõem sua voz e sua sentença. Invisíveis em razão da condição que os exclui, Rita e seus colegas de trabalho figuram como intrusos de um mundo à parte, como o *fora* da exclusão que des/aparece *dentro* da comunidade da imagem. Sua inclusão (no recorte fílmico) tensiona com a exclusão (na realidade de classes) de sua posição que os subalterna ao tempo e ao espaço do trabalho, invisibilizando-os na contiguidade com o tempo e o espaço dos degraus de cima da casa-grande, a exemplo – entre tantos que abundam no filme – do plano em que vemos Sônia e

sua amiga Vânia sentadas no sofá da sala, enquanto Rita faz a limpeza da casa. Particularmente interessante neste plano é o fato de que Rita se encontra atrás da câmera, a qual enquadra Sônia e Vânia num plano de conjunto com ângulo em 45 graus, mas que nos permite vislumbrar a doméstica, não obstante “fora” daí, pelo reflexo do espelho em meio às duas (figura 40). Novamente, numa imagem em que suas conotações metafóricas ganham uma expressão visual literal, vemos Rita ao mesmo tempo dentro e fora, elidida e, no entanto, simultaneamente visível no quadro, excluída apesar de inclusa dentro de seus marcos.

Figura 40 – Sônia e Vânia em plano próximo e o vulto de Rita refletido no quadro dentro do quadro.

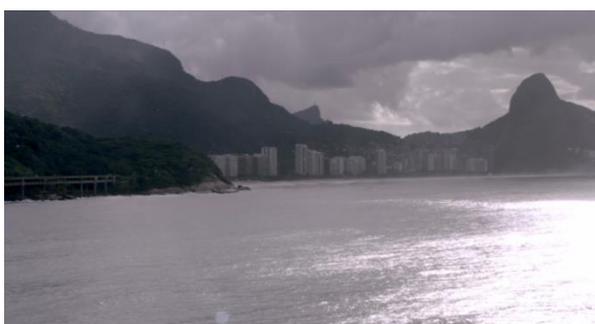


Para além de assinalar os abismos de classes dentro do microcosmo da casa, o filme aos poucos o excede e o entretetece com uma realidade maior fora de seus muros. Isso se dá justamente em razão da crise financeira familiar que leva Hugo ao corte de gastos, como a dispensa do motorista, forçando Jean ao uso do transporte público para ir à escola. Desse modo, se até então o víramos confinado sob o abrigo de um reduto abstraído do seu entorno, entre os muros da casa ou da escola, dentro do carro fechado ou ainda numa danceteria de classe média, a partir daí o acompanharemos no movimento pelo qual progressivamente tomará contato com o mundo de fora, diverso do seu. Uma jornada de auto/descoberta, simultânea e intimamente correlatas, de uma realidade outra e de si, para a qual a figura de Luísa (Bruna Amaya) será agente catalizador de sua crise, dos questionamentos e das mudanças em sua visão de mundo.

Luísa é aluna de escola pública, mora num bairro popular e traz na sua pele parda a marca de sua origem de classe, um outro mundo com o qual o encontro de Jean – excetuando as relações de patrão e empregado com os criados da casa – só se torna possível em virtude da

decadência econômica da família. Os dois se conhecem no ônibus, voltando da escola, em um momento crucial em que o duplo encontro de Jean – com a menina e com a realidade extramuros – é assinalado no filme pelo seu deslocamento para fora do microcosmo da casa, tramando o dentro e o fora, o micro e o macro, dialeticamente. Já na sequência de seu encontro, numa contraposição ao primeiro grande plano geral que o filme apresenta, enquadrando o bairro nobre onde vive a família de Jean (figura 41), um outro grande plano geral exhibe um morro apinhado de barracos precários (figura 42). As desigualdades que o filme constata dentro da casa inscrevem-se, assim, sob o contexto maior das iniquidades que cindem a sociedade brasileira em uma minoria privilegiada e uma massa de desfavorecidos históricos, duas faces antagônicas de um sistema socioeconômico que o deslocamento fílmico de *Casa grande* salienta ao incursionar, com Jean, pelo lado reverso da esfera de sua classe.

Figuras 41-42 – Bairro nobre e favela: os cenários das desigualdades expostos em *Casa grande*.



Coadunando com o propósito de Barbosa de fazer aflorar suas contradições ao aproximar suas distâncias, a relação sem futuro entre Jean e Luísa recoloca o velho motivo do amor impossível entre classes diferentes. Em tudo a figura de Luísa é antitética à de Jean: se, num plano mais pessoal, ele é um adolescente superprotegido, que papagueia as opiniões do pai e vive um momento de crise e incertezas, ela, por outro lado, é uma pessoa mais independente, bem resolvida e que sabe o que quer. Mais decisivo, porém, é o seu *status* social mesmo, que parece se lhes interpor como uma barreira maior, opondo-os em polos contrários inconciliáveis. De fato, a presença de Luísa só faz aprofundar ainda mais os contrastes sobre os quais *Casa grande* insiste, oferecendo um outro personagem – além dos criados da casa – para com o qual confrontar os sinais distintivos de classes que exhibe ao longo de todo o filme: escola particular para a classe média e escola pública para os pobres, música clássica para aquela e forró para estes, língua francesa e “alta cultura” versus “baixa cultura” de quem tem que se

valer de cotas, bairro nobre para poucos e periferia onde se amontoam os outros, além, é claro, e principalmente, da pele branca dos senhores da casa contra todas as outras cores de pele.

Se bem que num papel diferente daquele dos empregados da casa de Hugo, Luísa também figura como uma personagem intrusiva que, tal como eles, coloca em questão, pela sua condição de classe e de cor, as divisões sociais que os discriminam. Entre os empregados, por um lado, Rita é não só a intrusa que circula dentro do universo da classe média e que, além do mais, tem certa relação íntima com o filho do patrão, mas que também, no sentido mais estrito do termo, com efeito invade a casa na ausência dos proprietários, dando-lhes o motivo oportuno, aliás, para a demissão por “justa causa”. Luísa, por outro, é o estranho que em nada pertence ao mundo de Jean, o intruso, neste caso, que vem de fora, e que quando o adentra, perturba-o como uma nota dissonante, questionando-o com a sua presença incômoda. Particularmente, ela é a voz contrária – na sequência em que aparece dentro da casa, por ocasião de um churrasco em meio a outros convidados – na discussão, que retorna pela segunda vez, das cotas raciais. Parda e de escola pública, Luísa é cotista e se vê forçada a repetir, contra a ladainha dos mesmos argumentos de quem as condena, os mesmos contra-argumentos dos que as defendem, evocando, dentre eles, o compromisso de reparação histórica pela escravidão imposta à população negra.

A discussão acerca das cotas é central e afina com o nó das relações entretecidas por Barbosa entre passado e presente, entre a crise que envolve a classe média brasileira e o contexto atual de mudanças no país. Ao repisar num ponto inquestionável – e no entanto sempre tão questionado pelas elites brancas – da bandeira pró-cotas, como a compensação mínima por uma dívida histórica impagável, o cineasta vai do presente para o passado – de uma conjuntura de crise que faz repensar o quadro antigo das desigualdades no país e leva à proposição de políticas sociais retratadoras – para mostrar que, do passado para o presente, a permanência desse quadro de injustiças não só é flagrante, bem como conta com a reação indignada, e frequentemente até violenta, de uma classe tão apegada aos privilégios. É assim que, em uma sequência de poucos minutos, o cineasta faz estourar, simplesmente a propósito de uma conversa sobre o vestibular e as opções de curso de Jean, todo o conservadorismo, os preconceitos, a intolerância classista, o horror a pobre comum às classes médias e altas brasileiras. Num rechaço hostil à presença e às palavras de Luísa, que entra na casa de Hugo, serve-se de seu churrasco e ainda se levanta em defesa de políticas sociais de inclusão como as cotas, a intrusão da menina dá lugar a um desancar exaltado e cínico que vai da crítica ao “populismo”, como o classifica Hugo, dessas políticas ao deboche com que ridiculariza ser “culpa do Jean a escravidão”; da lamúria arrogante de que o nível das universidades decairá à

“prova”, que pinça aqui e acolá, de que aos negros não faltam oportunidades, a exemplo de Joaquim Barbosa, descambando afinal no racismo que explode na gargalhada de uma das convidadas ao saber da origem mestiça de Luísa, filha de mulata com japonês.

Afeitos à posição e às regalias da casa-grande, acostumados a ver de cima e educados na convicção de que havia um povo abaixo cujo único destino era lhes servir – a “ralé de novos escravos” da qual fala Souza (2017) –, os estratos sociais mais altos no Brasil, num sentido contrário ao de todas as transformações que incessantemente se processaram no país, segundo Darcy Ribeiro, permaneceram iguais a si mesmos. “Senhorios velhos se sucedem em senhorios novos”, diz o antropólogo (RIBEIRO, 1995, p. 69), iguais e solidários nos seus interesses, sempre pronta e violentamente reativos a qualquer perspectiva de mudança que ameace seu *status*. Zelosos dos sinais distintivos e das prerrogativas de sua classe, como naquela velha ordem da casa-grande e da senzala, mantêm-se extremamente conservadores, perpetuando valores patriarcais, classistas, meritocráticos, aos quais se aferram obstinadamente contra o horror à mínima possibilidade de horizontalização de uma estrutura vertical onde estão muito bem situados. Ainda mais num contexto de crise do *status quo* – conforme o filme assinala duplamente pela crise que atinge o microcosmo da casa de Hugo e a que o liga à realidade geral do país –, numa conjuntura marcada pela chegada de um operário ao poder e pelos programas sociais implementados que “se atreveram” a dar atenção às camadas mais invisibilizadas da população, como àquele povo intruso que invade e coloca em questão a casa-grande e a estrutura social que reproduz.

#### 4.3 O POVO RATO

“A pessoa já nasce sabendo o que que pode, o que que não pode”.

*Val*

O título do filme de Anna Muylaert sugere, já de início, a ideia de uma ausência e a de uma espera por um retorno. É o mote, proferido ao final da sequência de abertura, para a história de Val (Regina Casé) e seus “dois filhos”: Jéssica (Camila Márdila), que deixara em Pernambuco para ir trabalhar em São Paulo, e Fabinho (Michel Joelsas), de quem cuida como

babá em tempo integral. Jéssica é a filha que ficara, ainda pequena, sob os cuidados de Sandra para que Val migrasse em busca de trabalho, provida à distância, às duras penas, pelo salário de empregada da mãe. Fabinho é filho de Bárbara (Karine Teles) e Carlos (Lourenço Mutarelli), casal de classe média alta que dispensa os cuidados ao menino a Val, cujas afeição e atenções dedicadas a ele acabam por torná-la sua segunda mãe (como a define, aliás, o título que o filme recebeu em sua versão na língua inglesa: *The second mother*). A distância que a afastou da filha, até que a menina, ressentida, rompesse o contato com a mãe, aproximou Val de Fabinho, embora a distância de classes entre os dois, a princípio recalcada, venha a irromper, passados vários anos, com a chegada de Jéssica. Entre os laços umbilicais cortados com Jéssica e os laços afetivos construídos com Fabinho, o retorno às avessas da filha – e não da mãe –, antes de reaproximá-las, deverá dilacerar Val entre essas duas distâncias.

O drama que envolve os três personagens se descortina ao espectador logo entre os primeiros planos do filme, nos quais Val aparece brincando com Fabinho ainda criança, antes do salto temporal, finda a primeira sequência, que o mostra já adolescente, em contexto de preparação para o vestibular. Enquanto o menino se entretém na piscina, Val fala ao celular com a filha, que, a princípio, resistira a atender a mãe, e, em seguida, conversa com ela a contragosto. Depois de “dar um cheirinho”, como diz Val, diz que a ama e se despede no momento em que Fabinho aparece diante dela e pergunta com quem estava falando. Val diz que era sua filha, e, indagada sobre onde estaria, comenta apenas que está longe, enquanto envolve o menino numa toalha de banho para secá-lo. Enfim, Fabinho pergunta por sua mãe; “Tua mãe tá trabalhando, amor”, responde ela; “Que horas ela volta?”, questiona o menino; “Sei não!”, fala Val num tom pesaroso, aninhando-o no colo e o beijando.

A ausência de Bárbara é preenchida pela presença de Val, assim como a ausência de Val é preenchida por Sandra. Padecendo a falta da filha, Val devota seus afetos maternos a Fabinho, torna-se sua segunda mãe, tal como Jéssica deve ter encontrado em Sandra a mãe que lhe faltava. Todos sofrem com as ausências e os distanciamentos, é certo, bem como é certo, por outro lado, que eles não têm a mesma medida, e o filme faz evidentes os sinais das diferenças na mesma sequência inicial que assinala seu drama comum. Antes de tudo, o retorno das mães que se ausentam para trabalhar é condicionado a tempos incomparavelmente desiguais: Val é imigrante que trabalha em tempo integral na casa dos patrões a milhares de quilômetros do lar, ao passo que Bárbara, como descobriremos adiante, é uma bem-sucedida profissional da moda que, terminado o dia de trabalho, logo deve chegar em casa. Com o uniforme de empregada doméstica, Val, não obstante a intimidade com o menino, está a serviço nos cuidados ao filho da patroa, e, nessa condição, quando convidada por Fabinho a entrar na

piscina com ele, diz não ter maiô para isso, – desculpa com a qual, como explicará mais tarde, os empregados gentilmente devem rejeitar as ofertas gentis, “por educação”, dos patrões. Val é a babá de Fabinho, é uma relação de trabalho que pauta a aproximação que se construirá entre os dois, assegurando-lhe a afeição do menino, mas a mantendo sempre, ao mesmo tempo, na posição que se lhe atribui; uma condição condizente ao seu *status* social e que, como os misteriosos barulhos de edificação em construção que ouvimos no início, o filme traduzirá em imagens da invisibilidade que a estigmatiza.

Antes que se descerre a primeira imagem do filme, ainda em tela escura na qual são apresentados os patrocinadores e as produtoras, os sons leves de um marulho sereno são entrecortados pelos sons pesados, como o barulho de serra, de um edifício em obra. Estendendo-se sobre as imagens da primeira sequência, intercaladas com telas escuras que passam à apresentação dos créditos iniciais, o barulho percute no quadro sem que sequer vislumbremos a fonte de sua origem. Os operários que o produzem permanecem fora do quadro, invisíveis, e apenas os ruídos da labuta em que se desgastam seus corpos transpassam as bordas do plano, – áudio que perturba a visão idílica do jardim com piscina da casa de Bárbara e Carlos. Como no filme de Kléber Mendonça, *Que horas ela volta?* parece indicar também uma presença intrusiva, nesse som que vem do entorno, de um povo ao redor em fricção com o mundo da classe média.

Visível na imagem, central na trama, Val encarna aquela que é, todavia, a figura do trabalhador invisível por excelência: a doméstica/babá, aquela que está mais “visível”, “dentro” da casa do patrão, e que, contraditoriamente, é a que, sendo de fora, deve fazer-se mais invisível. É precisamente dessa in/visibilidade que trata o filme de Muylaert, uma presença invisível cuja condição paradoxal se dilui no cotidiano, no qual as oposições de classes, a humilhação das relações servis e as injustiças da ordem social são naturalizadas. Daí seu estilo de crônica, como aponta Maria Ignês Carlos Magno, uma obra de uma cineasta que, como o cronista, – evocando as palavras de Maria Cecília Garcia (*apud* MAGNO, 2016, p. 164) – “fala daquilo que está muito próximo de nós, com o que tropeçamos todos os dias, e, justamente por isso, já não vemos mais”. A fim de fazer ver o trabalhador invisível e estranhar as relações naturalizadas de classes, Muylaert, ao falar dessa proximidade com a qual tropeçamos diariamente sem que a enxerguemos mais, “e ao transformar essa fala em imagens, obriga-nos a olhar o cotidiano e ver nesse cotidiano as complexas relações que envolvem o aparentemente insignificante, comum e natural da vida” (MAGNO, 2016, p. 164).

Como em *O som ao redor* e em *Casa grande*, a crônica cinematográfica da diretora paulista escancara também, no banal do dia a dia, o fosso social das distâncias de classes na

contiguidade de sua forçosa coexistência. Como naqueles filmes, da mesma forma em *Que horas ela volta?* é o umbral que separa a cozinha da sala de jantar e dos demais compartimentos da casa o limiar que assinala os espaços – e com eles os tempos – que se reservam aos patrões e aqueles que competem aos empregados. São abundantes as sequências que repisam a exposição desse mundo dividido, flagrando-o na divisa onde suas partes se defrontam, cada qual encerrada, marcadamente, nos limites espaciotemporais de sua classe. Assumindo predominantemente o ponto de vista da cozinha – de onde o filme questiona as relações que aí se travam a partir de um olhar mais centrado no outro de classe do que nos trabalhos de Kléber Mendonça e Barbosa –, a câmera nos mostra o espaço das empregadas, onde se posiciona e destaca a porta para além da qual, ao fundo, avistamos a sala de jantar. Em planos geralmente fixos que acentuam a rigidez da hierarquia social, vemos Val em constante vaivém entre os dois compartimentos a atender, subserviente, aos chamados dos patrões, que raramente são capazes de se servirem sequer de um copo d’água (figura 43).

Figura 43 – O umbral da divisão de classes.



Estritamente definidos seus papéis, os patrões se fazem ser servidos em absolutamente tudo, como emblematizado nas forminhas de gelo que Val vive a encontrar vazias no refrigerador, queixando-se de um pequeno gesto tão comodista que considera ser cruel. No mesmo sentido, a crítica amarga do jardineiro Antônio (Luis Miranda) aos gastos excessivos com o cachorro da casa e à sua “inutilidade” remete ao rebaixamento do trabalhador, ressentido por ser tratado com menos atenção do que o animal. Metáfora, ademais, de sua reificação, o trabalho animalizante do serviçal, a quem se impõe o tabu a qualquer palavra ou ato de insubordinação, a qualquer olhar indiscreto ou observação “petulante”, impinge uma

condição que demanda dele nada além do que e tão-somente um corpo sem fala, uma presença invisível e muda. É desse modo que Val, na festa de aniversário de Bárbara, circula com uma bandeja de alimentos entre os convidados, sem proferir ou ouvir uma palavra – à exceção da mesa de Fabinho e seus amigos –, aproximando-se a poucos palmos das pessoas sem ser notada, a não ser sua bandeja, que é para onde unicamente todos os olhos se dirigem, da qual se servem ou recusam com um gesto silencioso.

É na mesma ocasião, durante o aniversário de Bárbara, que a patroa enuncia categoricamente a condição de sua relação com a doméstica. Val, que vive na dependência de empregada da casa, em conversa com Bárbara, comenta que a filha resolvera fazer vestibular em São Paulo e, não tendo onde alojá-la, lhe pergunta se Jéssica não poderia ficar, inicialmente, com ela em seu quartinho. “Oh, Val! Mulher, claro que pode!”, responde Bárbara, afável e sorridente, acariciando Val, “Você é praticamente da família”. Ora, o célebre bordão das classes médias e altas brasileiras, que tanto se envaidecem de suas supostas benevolências, não faz mais do que mascarar com as aparências de uma proximidade e uma familiaridade o que, pelo contrário, é uma relação distante e impessoal. O sentido da oração é preciso sob sua aparente ambiguidade: entre o sujeito *você* e o predicativo *da família*, o adjunto adverbial *praticamente* exprime o quão Val é da casa, o grau em que “quase” pertence a ela. Evidentemente, porque “quase”, não é de todo da família, nem poderia ser, exceto se fosse próprio a uma unidade familiar sua fissura interna que a dividisse em estratos sociais desiguais e preterisse os laços consanguíneos em prol de relações de trabalho subordinantes.

Na realidade, é sua condição “quase” que exprime a in/visibilidade da figura de Val, o paradoxo que a torna simultaneamente visível e invisível justamente por ser não menos, tampouco além, do que “praticamente da família”. Val mora na mesma casa, embora não exatamente na mesma casa, porquanto apartada em seu quartinho de empregada; ela está dentro da casa e da família, mas na condição que sempre a mantém como um fora em seu interior. Não é inteiramente invisível – afinal, é chamada, requisitada, mandada, circula pela casa –, porém, menos ainda se pode dizer que seja visível, confinada como está numa posição que lhe interdita os espaços e os tempos dos patrões, sempre bem demarcados, impossibilitando, com efeito, a construção de qualquer laço. À festa de aniversário de Bárbara, por exemplo, Val não é convidada, dela “tomando parte” apenas para servir os convidados, e quando fala à patroa da vinda de Jéssica, Bárbara primeiramente pergunta a quem se refere, demonstrando desconhecer a vida pessoal de alguém com quem tanto convive e diz ser praticamente da família.

À condição “quase” de Val corresponde o limiar do umbral que delimita seu lugar. Embora o atravesse e transite por dentro da casa e pelo íntimo da família, Val é uma estranha

em seu interior e jamais deve, nem mesmo poderia, ir além: há sempre uma fronteira a ser transpassada, e o movimento que a transpassa serve justamente para marcá-la. Val, então, só pode ser da família na medida em que permanece quase, dentro dos limites que a conservam fora, sem borrar jamais as raias dessa delicada inclusão/exclusão. Na coexistência que os reúne, uma linde se interpõe em perpétua tensão, mesmo que latente sob a naturalização das relações entre os mundos que aí se atiram, mas que com a chegada de Jéssica será subvertida simplesmente ao perfurar o umbral e partilhar como igual os mesmos espaços e tempos dos patrões. Rejeitando seu lugar – ou melhor, sua condição de filha da empregada, – Jéssica ocupará o quarto de hóspedes, se sentará à mesa da sala de jantar com o patrão, se servirá dos mesmos alimentos, entrará na piscina, circulando à vontade pela casa, sem a menor preocupação com as regras da ordem social interna. Intrusa que vem para desarranjar as coisas, Jéssica acabará por fazer estranhar a condição “quase” da mãe, tornando visível sua invisibilidade, revelando a exclusão que, a despeito de ser “praticamente da família”, esta “inclusão” implica.

A figura de Jéssica apresenta analogias com outros dois personagens cinematográficos da década de 1960, um pasoliniano e o outro glauberiano. Conforme já sugerido em críticas ao filme, sua presença intrusiva na casa de classe média e os efeitos que sua passagem provoca lembram o jovem misterioso interpretado por Terence Stamp em *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), clássico do mestre italiano que discute de forma alegórica a crise da família burguesa. A chegada do hóspede enigmático – cujo nome, sua relação com as pessoas da casa e as razões de sua visita permanecem irrevelados – aos poucos perturba a aparente estabilidade da ordem interna, desencadeando a irrupção de uma crise latente e, quando de sua partida, o esfacelamento incontornável da família. A ordem das relações sociais burguesas se desarranja e os membros da família – o pai, dono de fábrica, a mãe e o casal de filhos, além da empregada da casa –, figuras arquetípicas que encarnam, cada qual, uma instituição da sociedade, são desvelados, um a um, em seus desejos reprimidos, despindo-se afinal dos papéis que representam, e, com isso, levando à dissolução das relações que aí se esteavam.

Longe embora do sentido messiânico do personagem de Terence, cuja vinda é anunciada pela figura angelical, alegre e saltitante, de Angelino (Ninetto Davoli), Jéssica é também uma presença estranha que chega para transtornar o arranjo das relações no microcosmo do lar burguês. Seu primeiro sinal é prenunciado desde o momento em que é apresentada por Val aos patrões, a começar por Carlos, no olhar de um desejo que crescerá vertiginosamente até precipitá-lo de joelhos a propô-la em casamento. Carlos é repentinamente

redespertado de sua modorra, recobra-se do aspecto mórbido com o qual aparecera a princípio, enclausurado até tarde no quarto, dormindo, e sem vontade de comer.

Numa narrativa na qual são as mulheres que dominam, o homem da família é presença tacanha, emasculada, fraco inclusive no talhe mirrado e nas maneiras débeis ante a compleição robusta e a postura vigorosa de Bárbara, que parece ser, numa inversão de seus papéis tradicionais, a provedora do lar; embora Carlos, buscando impressionar a jovem hóspede, declare que o dinheiro deles seja oriundo da herança de seu pai e que, sendo assim, é ele quem manda, como chega a dizer de modo risível e nada convincente: “Todo mundo dança, mas sou eu que ponho a música”. Quem sai de casa para trabalhar, no entanto, é Bárbara, assim como, na família de Jéssica, quem emigrou em busca de emprego melhor fora Val, numa outra inversão referente à visão histórica das populações migrantes, entre as quais as mulheres compareceriam – numa perspectiva predominante até sua problematização, nos estudos dos processos migratórios, a partir das discussões de gênero – como meras acompanhantes dos homens. É também o caso de Jéssica, que repete, em certa medida, o percurso da mãe, deixando o filho pequeno na terra natal em busca de melhores oportunidades em São Paulo, se bem que, à diferença do destino de Val, via ingresso no ensino universitário.

Em movimento descendente, se Hugo, em *Casa grande*, surgia como uma figura patriarcal decadente, Carlos, em *Que horas ela volta?*, é já uma nulidade parasitária. Os homens, no filme de Muylaert, são frágeis circunstâncias em torno do centro onde preponderam as três mulheres, tanto o pai apático, quanto o filho mimado, que se impressiona com Jéssica por julgá-la, como diz a Val, “segura demais de si”. É com a matriarca, pois, que o conflito com o outro de classe eclodirá, e o que o deflagrará será a presença intrusiva da filha da empregada, o movimento invasivo pelo qual cruzará o umbral que discrimina os estratos sociais a que pertencem. As tensões espocarão desde o momento da chegada de Jéssica – quando Carlos, para a contrariedade de Bárbara, lhe oferece o quarto de hóspedes –, exacerbando-se rapidamente com as “liberdades” cada vez mais “impertinentes” da intrusa – como quando, para o desespero de Val, aceita o convite de Carlos para almoçar junto a ele –, até culminar em sua invasão mais violadora, quando é vista, para o choque da mãe e da patroa, se divertindo na piscina com Fabinho e seu amigo.

Da sacada, no segundo pavimento da casa, de onde os patrões assistem à cena, enquanto Val corre para arredar a filha da piscina, Bárbara chega a gritar, horrorizada, para que a retirem da água, ao passo que Carlos, incomodado, chama a atenção para os pedreiros que os estão observando. Como na sequência inicial, contudo, os trabalhadores da construção permanecem fora do quadro, espectadores invisíveis que (supostamente) também assistem à

cena de Jéssica, imersa na piscina, dentro do espaço interdito, transgressora de fora que aí se faz visível e, por isso, gera o escândalo. Envergonhada, Val recusa-se a acreditar que Jéssica, conforme alega, fora atirada à piscina pelos meninos, e Bárbara, repugnada, manda esvaziá-la e sanitizá-la, afirmando ter visto um rato.

A comparação com os animais repulsivos, transmissores de doenças, não é fortuita. Os ratos são pragas que podem destruir plantações e foram responsáveis por epidemias históricas, como a pandemia da peste bubônica que dizimou grande parte da população eurasiática na Baixa Idade Média. Furtivos, são roedores que vivem, no meio urbano, no subterrâneo dos esgotos e entocados pelas casas, invadindo-as e atacando suas despensas. O povo rato, de modo homólogo, é aquele que vive no “inferior” da casa, consoante o termo com que Jéssica se refere, apontando a Val numa planta da edificação, ao lugar onde fica o quartinho abafado da mãe, e para onde ela mesma será enviada depois de desalojada do quarto de hóspedes. É a ralé que tanto enoja as elites brasileiras em sua aversão a pobre, em seu horror de casta à aproximação e ao contato, como no episódio da piscina, cujas águas “contaminadas” por Jéssica precisam ser higienizadas. É o subalterno que, como o pequeno bicho, não profere senão ruídos, sem direito à fala, ou melhor, que não pode falar, conforme Gayatri C. Spivak (2010). Mas é também o intruso que circula pelo interior da casa, que se interna em sua intimidade, que flagra seus segredos, ouve às escondidas (como Val na imagem 43), esgueira-se pelas paredes, abocanha sua comida (como Jéssica ao tomar o sorvete de Fabinho, vetado a ela), presença estranha que incomoda a não ser que se faça invisível.

Ao mandar Jéssica para o quartinho de Val, Bárbara a repele para o “seu lugar”, restabelecendo a ordem. Simbolicamente representada pela planta da casa que Jéssica mostra à mãe, a ordem é exibida numa imagem ao mesmo tempo metafórica e literal de sua configuração. A sequência de sua demonstração se inicia em um plano detalhe da planta, sobre a qual vemos a mão de Jéssica a apontar os compartimentos da casa (figura 44). Deslizando-a para um espaço menor e isolado, ela indica a localização do quarto de empregada, momento em que, seguindo-se ao corte, passamos a um plano de Jéssica e Val na cozinha olhando para o desenho arquitetônico, agora fora do quadro (figura 45). “No inferior, tem o teu quarto”, diz Jéssica no instante em que entra a imagem das duas. “E por que é que isso aí chama planta?”, pergunta Val. Jéssica confessa não sabê-lo, embora seja aquilo, como diz, que pretende fazer. A conversa entre mãe e filha, entretanto, é logo interrompida pelos chamados de Carlos, e Val, atendendo-o, abre a porta da cozinha e desvela, então, o compartimento contíguo onde ele e a família fazem sua refeição (figura 46). Ao expor a divisória que separa os dois ambientes, abrindo a porta Val

revela, assim, aquilo que a planta, em corte horizontal, explicita estruturalmente: às demarcações espaciais correspondem diferenças verticais de classes.

Figuras 44-46 – A arquitetura da desigualdade de classes.



Se a planta, na crueza com a qual materializa, em escala microcós mica, a ordem social, é imagem simbólica, em termos marxistas, da infraestrutura de um modo de produção de classes, Jéssica – que quer estudar arquitetura porque acredita que possa ser instrumento de mudança social – é a figura iconoclasta dessa arquitetura da desigualdade. Personagem questionadora que chega e entra em choque não só com a patroa, mas sobretudo com o servilismo e a passividade da mãe, Jéssica lembra, nesse sentido, a figura de Firmino, em *Barravento*, homem que retorna, depois de vários anos fora, à comunidade de origem, uma aldeia de pescadores descendentes de escravos no litoral baiano, onde se revolta contra a sua exploração pelos comerciantes da cidade e o fatalismo que os curva ao seu destino. Como o personagem iluminado de Firmino, cuja chegada é anunciada no filme na imagem-metáfora de um farol, Jéssica surge também como a consciência que ilumina uma realidade desigual e que se inflama num espírito de revolta contra sua imposição. Ela questiona as hierarquias e a sujeição à qual se conforma sua mãe, contesta a “verdade eterna” admitida por Val de que “a pessoa já nasce sabendo o que que pode, o que que não pode”, coloca-a em xeque simplesmente ao julgar-se igual, nem melhor, nem pior que os outros, como declara ao se defender da acusação de Val de que ela se sentia superior a todos.

No duplo movimento dialético que conduz a narrativa, o embate de classes que opõe Jéssica à patroa se intersecciona com o que a confronta com a mãe. Val é a força de tese que reafirma o *status quo*, que aceita suas evidentes desigualdades e as regras tácitas das quais já se nasce conhecedor; Jéssica é a força de antítese que a nega a todo momento, que esbarra contra a conformação e as leis desse mundo para ela inaceitável. Seu contato é o choque inevitável, suas relações são tensionadas e vão se acirrando até que, no auge do conflito, quando Bárbara manda que Val mantenha a menina “da porta da cozinha pra lá”, ao passo que o seu servilismo a faz acatar sem questionamento a ordem da patroa, o inconformismo da filha a leva a rejeitá-la inteiramente, sem rogos que a demovam, e ela sai da casa. Uma vez mais, como na

demonstração de um teorema, a determinação de Bárbara explicita o problema causado pela presença de Jéssica: ao cruzar o umbral, a filha da empregada ignorava o limiar das divisões e, com isso, as transtornava, desarranjando a ordem social da casa. Incompatível tanto com Bárbara e sua imposição, quanto com Val e sua subserviência, Jéssica deixa a casa, que com sua saída retorna à ordem.

Mas a passagem de Jéssica pela casa, como a de Firmino pela sua comunidade, nos conflitos que catalisa, gera um movimento de tomada de consciência e de superação. Ao saber da aprovação da filha na primeira etapa do vestibular, Val, emocionada, entra na piscina, transgredindo, enfim, pela primeira vez, as proibições de classes. Tendo Fabinho sido reprovado, por outro lado, e partido para fazer intercâmbio na Austrália, decide pedir demissão para viver com a filha. Um *happy ending* que poderia ser interpretado, conforme propõe Matheus Pichonelli (2015), como a ver no vestibular a redenção dos desprivilegiados, reduzindo, assim, “as assimetrias ricos e pobres a uma questão de mérito”, mas que, a nosso ver, sinaliza para um outro horizonte político. A “libertação” de Jéssica, na verdade, é anterior ao vestibular; desde o começo, ela chega sem grilhões, e isso porque consciente de sua condição des/igual: a desigualdade de sua pobreza que contrasta com o mundo de Fabinho e a igualdade de quem se sente nem melhor, nem pior, e que, portanto, deveria poder gozar das mesmas coisas. O vestibular aparece, mesmo numa prestigiada faculdade como a FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), como uma possibilidade alcançável, e não mais como mera utopia dos despossuídos de capitais econômico e cultural. Jéssica cursará o ensino superior e isso mudará sua vida porque, antes, mudanças fundamentais transformaram, em sua classe, a geração à qual pertence.

A chegada de Jéssica representa a vinda de um povo que pode superar o círculo da perpetuação de castas. A princípio, deveria cumprir o mesmo destino da mãe, assim como, exemplarmente, em *O som ao redor*, Maria sucede Mariá como doméstica na casa de João. Até certo ponto, Jéssica repete o mesmo trajeto da mãe: imigrante nordestina que deixa a terra natal e o filho rumo a São Paulo, capital econômica que historicamente atraiu grandes levas de conterrâneos seus. Numa bifurcação crucial desse caminho, porém, a filha parte para trilhar a formação de nível superior, desviando-se da sina que a condenaria a refazer o percurso da mãe, – ruptura que a emancipa não só dos condicionamentos materiais das amarras de classes, bem como de uma ideologia da subalternidade naturalizada, assumida como certa e imutável. No embate de gerações que o filme coloca em cena, Jéssica colide com o capachismo de Val, legatário de um país secularmente elitista, afrontando-o com os questionamentos de uma época quando mais do que nunca a classe média se sentiu ameaçada pela ascensão daquele povo rato

que tanto despreza. Um contexto de implementação de políticas populares que procurou desimpedir o acesso desse povo ao ensino acadêmico por meio da expansão das Instituições de Ensino Superior, pela concessão de bolsas de estudos e pela promoção de ações afirmativas, como as cotas raciais das quais pessoas como Luísa, em *Casa grande*, então poderiam se beneficiar face às desigualdades gritantes entre a sua classe e a de Jean.

A simples intrusão de Jéssica abala tanto os alicerces do microcosmo social representado pela casa de Bárbara porque, nos termos de Rancière, a filha da doméstica chega como uma figura dissensual que perturba a ordem da polícia. Ao contrário das acepções comumente aceitas em torno do conceito de política, que a identificam com “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição”, o filósofo francês propõe designar esse conjunto com o termo *polícia* (RANCIÈRE, 1996, p. 372). Esta define uma forma daquilo que Rancière denomina *partilha do sensível*, uma configuração do mundo sensível que realiza a contagem de todos que tomam parte na comunidade e distribui as partes e os papéis que cabem a cada um. A *política*, por outro lado, é o que perturba a ordem policial, atividade que gera cenas de *dissenso*, desvios que rompem com as formas sensíveis da comunidade. O dissenso é “uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável”, distorção que interrompe “uma lógica da dominação suposta como natural, vivida como natural” – o regime da polícia – “pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea”: a da “igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante”, princípio sobre o qual repousa a política (*ibid.*, pp. 370-372).

Para elucidar a prática do dissenso com um exemplo histórico, o filósofo alude à narrativa da secessão plebeia no monte Aventino tal como reinterpretada, no século XIX, pelo pensador francês Ballanche. Conforme o relato de Tito Lívio, o patrício Menênio Agripa teria conseguido reconduzir os plebeus à ordem ao lhes explicar, através de uma fábula, que a cidade seria um grande corpo no qual os braços plebeus e o centro vital patrício eram partes solidárias e necessárias, embora desiguais em dignidade. Uma “perfeita fábula policial”, segundo Rancière, “da boa distribuição de cada um em seu lugar e em sua função” (*ibid.*, p. 374). Na leitura de Ballanche, contudo, o sentido da narrativa muda e, por conseguinte, o da fábula sofre uma torção. Para Ballanche, o fundamento da querela é saber se os plebeus falam ou não, isto é, se, conforme a distinção aristotélica, eles têm a capacidade da palavra (*logos*), ou se têm apenas a voz (*phone*) que é comum aos outros animais. Se aos patrícios a pretensa fala dos plebeus não produz senão ruído, o conflito consiste em provar-lhes o contrário, instaurando

então uma cena de dissenso que opõe, mais do que os dois grupos antagônicos, dois mundos sensíveis: “o mundo em que os plebeus não falam e o mundo em que falam” (*ibid.*, p. 374).

Assim, na fábula do Aventino, a posição patricia define um recorte do mundo sensível entre os homens da fala e os homens da voz. A secessão plebéia revela um outro recorte do sensível, em que os plebeus são também homens da fala que têm algo a discutir com os patrícios. [...] A prática do dissenso é assim uma invenção que faz com que se vejam dois mundos num só: o mundo em que os plebeus falam e aquele em que não falam, o mundo em que aquilo que falam não é nenhum objeto visível e o mundo em que o é (*ibid.*, p. 375).

É nesse sentido que, também no filme, a crise ocasionada pela passagem de Jéssica resulta da instauração de uma cena dissensual. O que faz sua intrusão é justamente perturbar uma ordem policial naturalizada, a qual impõe uma disposição hierarquizada que define os lugares e as funções de cada um; uma ordem do visível e do dizível que, como o filme dá a ver, torna invisível a presença e inaudível a fala do povo rato. Como na fábula evocada por Rancière, é também sobre a in/capacidade de fala e a in/visibilidade desse povo que se dá o conflito, desprezado – como a massa plebeia, em Roma, pela casta patricia – por uma elite que, até os nossos dias, ainda a rebaixa a animal sem fala. Um povo de quem se critica seu suposto “analfabetismo político”, que não saberia votar e muito menos teria título para governar, a exemplo do “escândalo” em torno da eleição de Luís Inácio Lula da Silva, o presidente operário; um povo visto como ignorante, avesso à continuidade dos estudos ao nível acadêmico, menos ainda aspirando ao ingresso numa instituição prestigiada, como Jéssica, para a incredulidade dos patrões de Val; um povo, enfim, que é visto como desigual, ou melhor, que não é visto nem escutado por ser tido por diferente, cuja presença perturba, portanto, precisamente quando se faz ver e ouvir como igual. Todo o desarranjo provocado pela chegada de Jéssica não é mais do que – e aí reside sua ameaça radical – o horror causado pela chegada de um povo rato que se mostra, para além da desigualdade que o reduz ao invisível e ao ruído do povo bicho, como ser falante igual a qualquer outro ser falante.

#### 4.4 O POVO INFILTRADO

“Otávio! Você lembra daquele Natal no sítio da tia Romilda? Tá tão escuro aqui. Lembrei daquela noite. Vocês não imaginam o que aconteceu. Um morcego enorme entrou na casa na hora que a gente tava abrindo os presentes. Ele ficava se batendo na parede. Foi horrível! Mas aí eu e o Otávio conseguimos pegar ele e colocar num saco. No outro

dia, a gente levou ele pro caseiro. O homem matou ele a paulada. O bicho gritava...”

Samanta

*Trabalhar cansa* aborda as relações e os conflitos de classes no Brasil de modo um tanto particular, irmanando-se numa produção nacional recente, como chama à atenção Mariana Souto (2012), pelo interesse que a faz combinar elementos do horror ao retratar o cotidiano da classe média.<sup>39</sup> Em razão de seu recurso à linguagem do gênero, as próprias tensões de classes são assim atravessadas e intensificadas, além de potencializadas em suas significações, pelas tensões produzidas na narrativa fílmica. O mistério, o suspense, o medo – aspectos característicos dos filmes de horror – recaem, desse modo, sobre a natureza mesma e os desdobramentos dessas relações sociais, problematizando-as sob uma outra perspectiva, um olhar especialmente interessante a fim de repensar o quadro das condições e dos conflitos de classes no país num contexto de mudanças políticas. Afinal, conforme Souto (*ibid.*, p. 52), “o cinema de horror frequentemente cifra, em formas muito peculiares e de maneira bastante imaginativa, ansiedades sociais de um determinado tempo”, revelando – tal qual um sismógrafo sensível às mais sutis oscilações – os estremecimentos que perturbam os grupos (e suas relações) de uma dada sociedade num contexto histórico específico.

Centrado no universo da classe média às voltas com os seus medos, *Trabalhar cansa* apresenta tanto aproximações quanto distâncias em relação aos filmes anteriores. Se o suspense, como apontado por Souto, avizinha o trabalho da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra ao de Kleber Mendonça, é preciso ressaltar que, diferentemente dos outros três filmes até aqui analisados, a classe média enfocada em *Trabalhar cansa* é o seu estrato mais baixo, pouco acima da camada social de seus próprios empregados. Isso significa que a preocupação em escancarar o abismo de classes, tal como presente naqueles filmes, não esteja exatamente na pauta de seus interesses, embora os conflitos entre elas não só eclodam, bem como sejam retratados, por conta do suspense, sob um ângulo diferente, de tal modo que a linha tênue que as separa, longe de mitigá-los, só acabe concorrendo ainda mais para complexificar e intensificar seus atritos. Além disso, não obstante o lar da classe média reapareça como microespaço onde têm lugar problemas e relações concernentes a uma realidade maior que o

---

<sup>39</sup> A autora alude a outros filmes realizados por Juliana Rojas, como *O duplo* (2012) e *Pra eu dormir tranquilo* (2011), além de outros trabalhos assinados em parceria com Marco Dutra, como *As sombras* (2009), *Um ramo* (2007) e *O lençol branco* (2004). Menciona também o longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, *O som ao redor* (2012), e alguns de seus curtas, como *Vinil verde* (2004) e *A menina do algodão* (2002).

extrapola, o filme divide sua atenção, contudo, a outro cenário, ao pequeno espaço de um mercadinho de bairro que funciona, entretanto, tal como a esfera da casa, condensando metonimicamente questões mais gerais.

À exceção dessas ressalvas, porém, é ainda assim da classe média e de suas relações e conflitos com um povo intruso que *Trabalhar cansa* trata, observados em meio aos pequenos acontecimentos do cotidiano. Ademais, é também numa projeção histórica fundamental que o filme suscita um diálogo interessante e profícuo, em especial, com *O som ao redor* e *Casa grande*, evocando igualmente o passado escravista do Brasil a fim de pensar, à luz de seus vestígios, traços particulares da sociedade de classes atual. Quanto ao povo, enfim, é do mesmo modo na dialética de uma figuração in/visível que ele comparece permeando um universo fílmico centrado na classe média, personagens intrusivos que se infiltram aí – como nas imagens recorrentes de vazamento, de infiltração – e sobre os quais recai uma suspeita, um receio suscitado por conta mesmo de seu movimento invasor.

Sob o clima de suspense de um vago perigo iminente, um fantasma parece assombrar a classe média em *Trabalhar cansa*. Por um lado, eventos estranhos e sinistros perturbam o cotidiano de um mercadinho de bairro recém-inaugurado, no qual Helena (Helena Albergaria)<sup>40</sup>, sua proprietária, deposita suas obstinadas esperanças de se refazer da crise financeira que atinge a família. Por outro, Otávio (Marat Descartes), seu marido recém-desempregado, sucumbe ao desesperançado ócio da falta prolongada de emprego e de perspectiva para um homem de idade considerada já avançada na selva do mercado de trabalho. A filha Vanessa (Marina Flores) corre o risco de ter que deixar a escola particular e passa mais tempo com Paula (Naloana Lima), a empregada doméstica, do que com a mãe. Às tensões, enfim, que vão minando as relações do casal no espaço doméstico, conjugam-se ainda os conflitos do local de trabalho, onde o misterioso sumiço de mercadorias leva Helena à exasperação com os funcionários.

A má sorte que recai sobre o casal é anunciada já de início, entre as duas primeiras sequências, sob o signo de um mau presságio certo embora indefinido. O filme abre com a visita de Helena ao espaço que pretende alugar, o mercado-fantasma Irmãos Botelho, onde aspira a montar, reformando-o e se servindo dos espólios do antigo estabelecimento, seu próprio negócio. Mas os planos logo parecem malograr: ao chegar em casa, na sequência seguinte,

---

<sup>40</sup> É interessante notar que a atriz Helena Albergaria atua também em *Que horas ela volta?* no papel de Edna, outra empregada, além de Val, na casa de Bárbara e Carlos. Entre um filme e o outro, entre o papel de empregada e o de dona de mercadinho, o degrau na escala social é um só, marca uma pequena distância entre camadas sociais próximas, significativa do estrato a que pertence a classe média retratada em *Trabalhar cansa*.

encontra Otávio prostrado na sala de estar. O marido acabara de ser demitido, situação que inviabilizaria o investimento. Contra o malfadado revés, porém, que a deveria acautelar quanto à aventura incerta, precisamente no momento em que se instaura a crise, Helena decide arriscar-se, resoluta de que vai “fazer isso dar certo”, como diz a Otávio.

De então em diante, tudo desanda. Além do fraco movimento da freguesia que a frustra, ou da mais assídua e estranha presença noturna de cães em frente ao mercado, uma infiltração toma uma de suas paredes, ao passo que o chão é invadido pelas dejeções do esgoto. Não bastassem tantos percalços e dissabores, Helena ainda se intriga e se irrita com o contínuo desaparecimento de mercadorias, fato que gera desconfianças e tensões nas relações com os empregados. Otávio, por outro lado, vê os meses passarem sem que lhe surja oportunidade alguma de trabalho, e, esgotados os esforços iniciais em diferentes frentes que o levam do apelo a relações pessoais de amizade ao *freelance* comissionado em casa, parece-lhe, enfim, que “nunca mais vai conseguir um emprego”, como chega a comentar, afundando então numa letargia que o vai esvaecendo e paralisando. O marido fica, assim, cada vez mais confinado no espaço doméstico, enquanto a esposa é quem sai ao trabalho e assume a função de provedora do lar, numa inversão de papéis sociais da tradicional classe média que acaba provocando atritos no casal, exacerbados à medida que os problemas sobrevêm e agudizam a crise.

Ao marasmo de Otávio e à insipidez do cotidiano, o filme responde com uma câmera estática que se detém sobre os movimentos contidos dos personagens, interessada pelos pequenos incidentes que os envolvem no ordinário de seus dias. São banalidades que dizem respeito à miudeza de seus dramas corriqueiros, ao prosaísmo da vida privada e das triviais relações no ambiente de trabalho, em meio aos quais a crise que se instala não seria incomum a tantas outras famílias da mesma classe. Mas é precisamente aí, sob chão da realidade quotidiana, que se abre uma fissura que ameaça fazer desabar o mundo ilusoriamente assente da classe média, onde “a realidade burguesa, aparentemente estável” – como observa Nagib (2006, p. 167) a propósito do conto fantástico romântico ao cotejá-lo na leitura de *O invasor* – “é rompida pela súbita irrupção do fantasmagórico e sobrenatural, ou seja, de uma realidade escondida e supostamente mais verdadeira”. O real, então, estremece e se fende em brechas, trespassado pela intrusão incontível do fantasmático que o coloca em xeque, que o perpassa e o invade, que vaza, como os resíduos do esgoto, e se infiltra, como a mancha na parede, ameaçando tomar, gretando aos poucos, até estilhaçar toda a sua estrutura.

No filme de Brant, o fantasma é tangível, encarnado na figura de Anísio, o “demônio mefistofélico”, como o caracteriza Nagib, que invade o universo burguês e o desarranja, ocupando-o e impondo a sua vontade e a sua ordem até tomá-lo e possuí-lo por

completo. No filme de Rojas e Dutra, porém, o sobrenatural se manifesta incorpóreo – até o desenlace que o revela, ao final, atrás da parede –, dando sinais de sua dúbia presença entre as pequenas vicissitudes do dia a dia. Com efeito, são aparições ambíguas, manifestações que se confundem com a própria normalidade das coisas, situações que não excederiam o realismo que registra a ordem natural do mundo. É a atmosfera de suspense o que infunde a sensação de um iminente lance terrificante, a expectativa de algo temível a todo momento prestes a se deflagrar, – sentido que o filme elabora tanto ao recorrer a uma trilha sonora que se vale de códigos clássicos do gênero do horror, quanto pelo clima constante de medo e desconfiança que flagra nos rostos e gestos de seus personagens.

Olhares desconfiados se cruzam e marcam reiteradamente as aproximações e as relações entre os personagens, pondo-os em guarda e em alerta contra um risco indefinido que o contato com o outro sempre parece portar. A alteridade suscita suspeitas e temores, receios que geram um estado de insegurança e tensão permanentes e que levam os personagens a se escudarem ao se defrontarem com o outro. Há um vago medo, que subjaz sob a camada de suas manifestações epidérmicas e circunstanciais, de algo recôndito, o mistério de alguma coisa que assombra a classe média. Algo como um espectro à sua volta, próximo de uma irrupção iminente, e que de alguma forma tem a ver, conforme o filme sinaliza pelo estado constante de tensão que marca seus contatos, com o outro de classe, essa figura intrusiva que se infiltra, com sua aura de enigma e ameaça, no universo da classe média.

Com efeito, permeando o território de uma classe assustada, acuada pelos seus medos e suas superstições, *Trabalhar cansa* confere visibilidade às figuras populares nas relações de trabalho que pautam o seu convívio, as únicas e exclusivas formas de aproximação entre os dois grupos que o filme configura, envolvidas quase sempre por algum sinal de desconfiança ou tensão, ou mesmo rebentando em desavenças e confrontamentos. Seja no íntimo do lar, onde as rugas indispõem Helena contra Paula, seja no local de trabalho, onde os choques a lançam contra os funcionários – sobretudo Ricardo (Thiago Carreira), o repositor do mercado –, é nesses espaços entre os quais o filme transita que vemos aparecer o povo, sempre na condição de classe do trabalho. Esse outro de classe em quem Helena deve confiar, mas que, ao mesmo tempo, sempre a deixa desconfiada, uma alteridade ameaçante que a mantém sempre vigilante, receosa, como expresso na cena em que entrega, um tanto inquieta e hesitante, a chave do apartamento a Paula. O momento é ressaltado pela câmera, que enquadra em plano detalhe a mão de Helena no instante em que deposita a chave na de Paula, advertindo-a para que tome muito cuidado. Apreensiva, Helena entrega-lhe a chave que dá acesso à sua casa, prevenindo-a

com tão graves recomendações que mais parecem um alerta a si mesma, como se a chave, mais do que franquear a entrada ao íntimo do lar, a abrisse ao mais íntimo de um temor obscuro.

A chave para o medo de Helena, no entanto, é desvelada no filme por meio de um duplo movimento que, por um lado, encaminha a narrativa para o seu desfecho revelador, no mesmo passo que, por outro, projeta os atuais embates de classes no Brasil numa perspectiva histórica. Ao mistério dos estranhos eventos que cria o suspense e conduz a narrativa no presente, o filme intersecciona um outro deslocamento pelo qual escava o passado e o faz ressurgir como um fantasma que o invade e o perturba. Da mesma forma que *O som ao redor* e *Casa grande*, também *Trabalhar cansa* revolve o passado escravista brasileiro a fim de assinalar traços de permanências que se refletem, ainda em nosso tempo, na estrutura e nas relações entre os grupos sociais no país. Debaixo do chão, no presente, da realidade quotidiana da classe média que o contexto da obra enfoca, emerge à luz do tempo o subterrâneo dos violentos embates de classes do passado, atravessando-o como um espectro que retorna.

Curiosamente, é na menina Vanessa que encarna esse fantasma do trabalho, a qual aparece, em duas diferentes ocasiões, primeiro convertida em negra escrava, e, mais adiante, trajada de índia, – os dois ascendentes maternos da formação étnica brasileira de que a elite branca se assenhoreou e se viu no trabalho escravo (figuras 47-48). No primeiro caso, trata-se de uma peça teatral infantil que encena o momento da libertação dos cativos pela Lei Áurea de 1888, quando Vanessa surge, em meio a outras crianças, todas brancas, assim como elas com o rosto tingido de preto. No segundo, por outro lado, a menina aparece em casa, uniformizada e de mochila, pronta para ir à escola, mas trazendo um cocar na cabeça, um colar ao pescoço e um outro adorno na cintura que remetem à arte plumária indígena, sem que saibamos exatamente o porquê de estar assim fantasiada.

Figuras 47-48 – Vanessa caracterizada como negra e indígena.



Particularmente, a sequência da apresentação cênica das crianças constitui um momento metalinguístico interessante no qual os diretores projetam, como num espelho, o retrato crítico da classe média que o filme, de modo geral, reflete. Trata-se de uma *imagem-especular*, para recorrermos a um conceito deleuziano, imagem que espelha, pelo recurso da obra dentro da obra, aquilo que está em jogo no filme, problematizando, de forma condensada, as questões centrais que levanta. Conforme a taxionomia das imagens e dos signos proposta por Deleuze nos dois tomos da obra *Cinema – A imagem-movimento* (2009) e *A imagem-tempo* (2007) –, a imagem-especular seria uma das formas do que chama de *imagem-cristal*, tipo de imagem que representa a culminância do processo que teria levado à *imagem-tempo*, regime de imagens que caracterizaria, segundo o filósofo, o cinema moderno. A imagem-cristal é aquela que, de acordo com Deleuze, numa concepção bergsoniana, nos dá uma imagem direta do tempo: “O que o cristal revela ou faz vez é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam” (DELEUZE, 2007, p. 121). Uma imagem bifacial, portanto, sendo o presente sua imagem atual e o passado sua imagem virtual, os dois jorros em que o tempo se desdobra, como no caso do espelho, no qual as trocas cristalinas entre o atual e o virtual lançam os personagens em virtualidades que os tornam indiscerníveis, de modo tal que a imagem-especular, como diz o filósofo, aparece como “virtual em relação à personagem atual que o espelho capta”, mas também como “atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo” (*ibid.*, p. 89).

No caso da projeção da obra dentro da obra, por outro lado, do qual é exemplo a encenação das crianças, temos então “o filme que se reflete numa peça de teatro, num espetáculo, num quadro ou, melhor, num filme no interior do filme”, consoante Deleuze (*ibid.*, p. 96), imagem-especular que, pela reflexão metalinguística, estabelece relações de significado com o todo da obra pelas trocas cristalinas que os fazem reverberar um no outro. Assim, se o filme coloca em cena as atuais relações e os conflitos de classes no Brasil, o que o espelho – no pequeno cenário da peça infantil – nos revela, ao fazer ressurgir no palco do presente um passado brutal, é a continuidade, ainda que transfigurada, dos antigos embates entre senhores e escravos. Como naquela sociedade arcaica de amos e cativos, persistem ainda as relações desiguais entre patrões e empregados e os conflitos que daí eclodem, mesmo em se tratando da baixa classe média a que pertencem Helena e Otávio, que em nada se acanha de reproduzir todo o autoritarismo de outrora, como na cena da demissão de Ricardo, acusado de furto sem provas, num diálogo tenso em que a patroa o humilha aos gritos, mandando-o embora.

Ironicamente, o teatro das crianças põe em cena justo o momento da libertação dos escravos, fato que à época despertou os temores e a ira das elites brasileiras, as quais resistiam desavergonhadamente à abolição da escravatura no último país das Américas a mantê-la. A apresentação celebra a lei sancionada pela Princesa Isabel, representando, no ambiente de uma fazenda, o momento em que um mensageiro chega trazendo notícias da decisão da então regente brasileira. Um menino, no papel de capataz, açoitado na mão, desacorrenta um outro garoto que faz as vezes de um cativo e que comemora, dançando zombeteiro (para divertimento do público), o momento de sua emancipação. O episódio histórico é rememorado de forma festiva e o espetáculo se encerra ao som de batuques, com o acompanhamento da plateia, e em dança, com a exibição de um jogo de capoeira.

Embora uma das crianças que narra o evento aos espectadores relembra que a lei de 13 de maio de 1888 tenha libertado mais de 750 mil escravos, não entrevemos entre os pequenos atores e atrizes nenhum sinal de sua descendência negra, senão unicamente pelas brancas pintadas de preto. O negro “aparece” representado por brancos para um público branco, numa escola particular onde a classe média assiste no palco aos seus filhos encarnarem a figura desse outro ausente, “visível” apenas no *blackface* das crianças que a ele aludem na peça. Ora, assim como no teatro de seus filhos, o palco do filme da mesma forma pertence à classe média, e, tal como o negro invisível na peça que o retrata, é justamente o fantasma do trabalho que a assombra o tema de seu drama. Tanto quanto in/visível, nesse palco, na condição do trabalho que o faz circular em torno do centro ocupado pela classe média, o povo igualmente des/aparece nesse espectro que cruza o seu universo, seja evocado nas repetidas referências ao passado escravista do Brasil, ao negro, ao índio, seja subjacente nas reiteradas imagens de sua reificação que abundam no filme do começo ao fim: desde uma espécie de gargalheira dentada atada a uma corrente, como as utilizadas para algemar os escravos pelo pescoço, ao destaque frequente ao vermelho e às peças de carne no açougue; do morcego intruso que, na história de Samanta (Daniela Smith), irmã de Otávio, invade a casa na noite de Natal, ao monstro que se revela afinal atrás da parede.

No retrato do presente em que se revelam projeções do passado, evidenciam-se os vestígios de formas antigas do trabalho oprimido. É sobre esse ponto que *Trabalhar cansa* insiste, como enuncia já de entrada pelo próprio título, tanto na sua menção ao passado quanto no ponto em que o intersecciona com o presente, de modo que o trabalho e as relações que o envolvem sejam o *leitmotiv* de toda a narrativa, e o povo aí compareça, assim sendo, sempre e unicamente na sua condição de classe, imerso sob o clima de tensão que o cerca de um ar de enigma e desconfiança. Afinal, como assinalamos a propósito das análises anteriores, nas

relações patrão-empregado que definem seus contatos, o povo aparece como o outro de classe a serviço da classe média, alteridade que não pertence ao seu meio, mas que inevitavelmente cruza as fronteiras de um território do qual está excluída e nele transita em razão da própria demanda que a convoca para dentro. Isto é, presença estranha que tensiona o mundo de fora do povo dentro do mundo da classe média, que de alguma forma parece portar um risco, um perigo subterrâneo, sob os seus pequenos encontros de todos os dias, intruso que se infiltra, como a mancha na parede, e vaza para dentro.

Se, dentro de casa, é Paula a intrusa que inclusive arrebatou a Helena o tempo com a filha, no mercado, é principalmente Ricardo sobre quem recaem as desconfianças maiores e o sentimento de uma ameaça indefinida. Na sequência de seu retorno ao mercado como cliente após a demissão, Helena, ressabiada e apreensiva, encarrega Gilda (Gilda Nomacce), a caixa, de segui-lo, enquanto os observa pelo monitor das câmeras de vigilância. Enquanto Gilda aparece esgueirando-se entre as seções no encalço dele, Ricardo, que na verdade apenas faz compras, aparece numa imagem sugestiva da intrusão que sua figura representa, enquadrado na tela do vídeo de segurança do estabelecimento (figura 49). Presença inquietante que se infiltra no universo da classe média, a “invasão” do ex-funcionário – sob a atmosfera de suspense que o áudio, os movimentos contidos de Ricardo e o deslocamento furtivo de Gilda compõem – traz à tona o medo desse retorno sempre iminente e real, a volta do trabalho oprimido para cobrar o mal infligido.

Figura 49 – A “invasão” de Ricardo ao mercado de Helena.



Assim, se uma ameaça recôndita, em *Trabalhar cansa*, tanto assombra a classe média, é porque ela brota precisamente aí, no seu íntimo. Um medo visceral parece suspeitar a

presença de um fantasma que a espreita por dentro, prestes a irromper e a fazer desabar o seu mundo. Na verdade, algo por baixo já o vai fazendo ruir, tomando-o aos poucos, como o esgoto que invade o chão, ou a infiltração que cresce na parede. Longe de um edifício sólido, aliás, o mercado de Helena, pelo contrário, mais parece se deteriorar: não é só o cheiro do esgoto que contamina o ar, ou o líquido asqueroso que verte do chão, mas tantas outras imagens repulsivas que proliferam ao longo do filme, como o bolo de detrito carregado de vermes extraído do encanamento, ou o amontoado de baratas que Otávio e Helena encontram ao limpar o estabelecimento, ou ainda a carcaça de um pinto em embrião que, por azar, cai do último ovo que restava e de que Helena precisava para preparar sua ceia de Natal. Mas é a mancha na parede, principalmente, entre todas as imagens de *Trabalhar cansa*, a que revela o sintoma mais evidente dessa “doença” que se alastra e a tudo contamina e corrompe. Como uma gangrena que se espalha e degenera aos poucos todo o tecido da parede (figuras 50-51), é essa mancha que nos faz supor conter o mal a ser extirpado, o lugar de onde sai, afinal, o corpo desmembrado de um monstro sinistro que desaba sobre Helena.

Figuras 50-51 – A mancha que gangrena a parede.



Não obstante todos os esforços de Helena por esconder a parede, ou pintá-la, ou limpar o chão invadido pelo esgoto e pelas baratas, todas as tentativas de encobrir o problema redundam num empenho frustrado para estancar o que, ainda assim, continua a vazar para dentro, a se infiltrar aí, crescendo cada vez mais ameaçante. O monstro que espreita atrás da parede, prestes a irromper e a fazer tudo desmoronar, revela-se como a ameaça mais íntima que coloca seu mundo em risco porque, como o intruso de que fala Nancy, emerge precisamente de seu próprio interior, tal como aquele povo intruso no qual suspeita sempre um perigo latente, alteridade que a inquieta, estranho de quem desconfia. Esse povo do qual as classes médias e altas no Brasil se servem, ainda hoje, – herdeiras daquela velha ordem de senhores e escravos, como lhes exhibe o espelho na peça de teatro –, impondo-se de forma autoritária, agressiva,

arrogante, não mais o escravizando como antes, embora o preferissem, é claro, mais subserviente. Esse povo, enfim, que por força de tanto oprimir, eventualmente retorna contra ela, fantasma que – apesar da incineração, ao final, do corpo do monstro – não há como exorcizar.

\*\*\*

Talvez o monstro seja a melhor imagem do povo. Contra “certas experiências – políticas, estéticas, ideológicas –” que, segundo Artur de Vargas Giorgi (2016, p. 109), tendem “a uma forma de homogeneização do que viria a ser um povo, cristalizando-o quer seja a priori ou ainda como resultado de uma suposta síntese multicultural que apaziguaria a sua radical heterogeneidade”, é justamente para esse seu “aspecto monstruoso” que o autor chama a atenção. Nunca dado *a priori* e sempre não-total, o povo des/afigura-se como uma monstruosidade informe, como o monstro que transpõe a parede em *Trabalhar cansa*, criatura enigmática, obscura, estranha à razão, como as formas misteriosas – esquivas mesmo a um enquadre teratológico – do que quer que deva ser um povo. O universo de terror do filme, nesse sentido, é assombrado por suas desinquietas manifestações, pelas multiformes aparições de suas sombras, de seus fantasmas.

Na verdade, o fantasma do povo ronda os quatro filmes estudados até aqui, atravessando o mundo da classe média com seus vultos in/visíveis. Ele circula, em *O som ao redor*, no entorno, nas bordas, transpondo suas fortalezas; subjaz, em *Casa grande*, na senzala das velhas configurações arquitetônicas e sociais da desigualdade; e emerge, em *Que horas ela volta?*, do subterrâneo na figura mostrenga do rato que se esgueira e invade. Em todos os casos, um intruso que povoa o íntimo do universo da classe média, espectro que o cruza e o ameaça em sua fantasmática in/visibilidade, como emblematicamente “encarna” a figura “noturna e fantasmagórica” do menino-aranha no filme de Kléber Mendonça, que “assombra o mundo ordinário” de seus personagens, conforme nota Nagib (2017, p. 352), e “lhes envia um lembrete assustador de que a luta de classes ainda não acabou”<sup>41</sup>.

Deixando agora o fechado espaço metonímico do microcosmo da classe média para se abrir à realidade mais ampla de uma comunidade política, estendendo-se sobre o território

---

<sup>41</sup> No original: “In *O Som ao Redor*, the return of a submerged past takes place in the form of nocturnal and ghostly characters haunting the ordinary world. An example is the ‘spider boy’, a half-naked black child whose fleeting shape is constantly spotted by the other characters running on roof-tops and jumping over walls, sending them a frightening reminder that the class struggle is not over yet”.

da cidade, encontraremos os povos, no próximo capítulo, igualmente no entorno, circundando, no caso, suas margens. Nas periferias de grandes cidades brasileiras, os filmes que seguem dão a ver os povos que vivem aí nessas áreas de exclusão, invisíveis na partilha desigual da comunidade. São os povos marginalizados que habitam o outro lado da comunidade fraturada, o seu reverso de abandono, condenados ao seu fora e, logo, a nela não tomar parte. Mas povos que também trazem consigo uma ameaça, invasores nos deslocamentos que questionam as políticas que os excluem, uma monstruosidade bárbara que a cidade rechaça e que ao mesmo tempo teme, apreensiva – como a classe média em relação ao povo intruso – ante o seu sempre próximo retorno.

## 5 O POVO SEM PARTE

Os territórios de exclusão representados pela favela e pela periferia, tão presentes na cinematografia brasileira contemporânea, são cenários de um recorrente interesse que, conforme apontamos no capítulo histórico, remonta, no mínimo, à década de 1930, com a obra-marco de Mauro *Favela dos meus amores*. Porquanto perdidas todas as suas cópias, entretanto, as primeiras imagens cinematográficas que, sendo assim, se sedimentariam no imaginário sobre esses territórios viriam carregadas pelo olhar do realismo crítico cinemanovista, pela abordagem social e o viés político de obras seminais como *Rio, 40 graus*, *Rio, Zona Norte* e *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, 1962). Ao lado do sertão, a favela era palco privilegiado para o interesse que o Cinema Novo tinha por esquadrihar as desigualdades do país e expor seus conflitos, espaço de uma marginalidade que, longe de desvanecer com o tempo das telas, acabou se tornando cenário central, logo em seguida, do Cinema do Lixo, ou Marginal. Como expresso nos rótulos mesmos que carrega, eram justamente os espaços e as figuras marginais, periféricas, o objeto primordial de seu interesse, conforme anunciava desde o título o filme precursor de Candeias, *A margem*, e tal como se consolidaria com a estética do lixo que se delineava a partir de *O bandido da luz vermelha*.

Nos anos 1990, contexto de crise e reorganização da produção cinematográfica brasileira, bem como de mudanças socioeconômicas no país e no mundo, como o alastramento do neoliberalismo e das desigualdades que difundiu em seu caminho, as favelas e as periferias voltaram a estourar nas telas, aquelas intimamente associadas – ao cabo de um processo que se gestava há cerca de duas décadas – à violência do tráfico de drogas. Até mesmo os sertões retornaram ao cinema, como em *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1996) ou no *remake* do clássico de Barreto, o homônimo *O cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997), se bem que numa linguagem, como nota Bentes (2007), já muito distante da estética da fome glauberiana, inserida agora no padrão de mercado de uma estética internacional.

A fórmula de uma abordagem que conjugava, desde então, os cenários da favela e da periferia ao miserabilismo e à violência espetacularizada perduraria, sem perder fôlego, no contexto da pós-retomada, como atestam os sucessos de bilheteria de Padilha com *Tropa de elite*, o de 2007 e o de 2010. Mas a nova fase, por outro lado, foi também de abertura de outros caminhos na aproximação e exibição desses territórios à margem, quando começa a se consolidar uma perspectiva que, afastando-se do grande espetáculo da violência e da pobreza

extrema, acaba por fazê-lo dar lugar a um interesse maior pelo comum e o banal dos povos que aí vivem. Embora não seja fruto exclusivo do contexto recente da cinematografia brasileira, uma vez que cineastas como Coutinho, por exemplo, já adiantassem tais preocupações desde *Cabra marcado para morrer*, fato é, porém, que a diversidade de filmes, na pós-retomada, dedicados a um enfoque de escala reduzida ao diminuto do comum, ao cotidiano da vida ordinária, parece reuni-los numa atenção compartilhada, como propõe Fernanda Salvo (2011), a uma “estética do banal”.

É dentro desse quadro que podemos situar as três obras que são objeto da leitura analítica neste capítulo: *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) e *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2015). Os três filmes têm em comum, além de uma linguagem tensionada entre o documentário e a ficção, o mesmo interesse pela vida ordinária de comunidades marginalizadas, centrando suas narrativas nos espaços periféricos de Brasília Teimosa, em Recife (no caso da obra de Mascaro), e da Ceilândia, no Distrito Federal (nos dois longas-metragens de Adirley). A cidade e o povo são, nos trabalhos de ambos os cineastas, seus motivos centrais, muito embora o seu centro corresponda, na verdade, ao fora do centro e, por conseguinte, o povo de que tratam, àquele aí situado à margem. Os filmes deslocam, nesse sentido, a própria noção de centro, e, nesse gesto, contra a política do Estado e as injunções socioeconômicas que excluem os povos, as políticas das obras questionam as fronteiras da fratura social inscrita no espaço da cidade. A periferia passa ao centro, e, com isso, ao inscreverem *dentro* da imagem o *fora* da cidade, os filmes conferem visibilidade àqueles povos invisibilizados que ali subsistem.

Esse povo “do outro lado da cidade” nos remete tanto ao sentido de povo (com “p” minúsculo) de que fala Agamben (2010), quanto ao de *demos* de que trata Rancière (1996) ao observar, a propósito do conceito de democracia, a existência intrínseca de uma parcela sem parte na comunidade. Como observa o filósofo italiano, a cisão que divide o povo gera dentro dele uma casta de deserdados, assim como, por outro lado, conforme o filósofo francês, na fissura que a divide, uma parte que faz parte da comunidade não toma parte nela. Esse povo de excluídos da comunidade, implicado na própria existência de ambos, porquanto sem parte, vive, portanto, à parte, apartado da comunidade. Por isso, um “povo sem parte”, como o denominamos neste capítulo, isto é, o povo que é a contraparte de exclusão dentro da existência política do Povo, ou, em sentido correlato, a parte “inclusa” na comunidade na condição mesma que a exclui. Trata-se daquele povo ao qual se reversa unicamente o outro lado da “cidade partida”, nos termos de Zuenir Ventura (1994), referindo-se desse modo às duas cidades dentro do Rio de Janeiro, o morro e o asfalto, os dois mundos vizinhos e estranhos de uma cidade dual,

visceralmente seccionada. Se o Rio de Janeiro, como Ventura chega a dizer, pode ser considerado uma metonímia da realidade brasileira, é porque, a nosso ver, a capital fluminense nada mais faz do que escancarar a cesura que, segundo Rancière e Agamben, está no fundamento mesmo da comunidade e do povo. A mesma cesura que igualmente parte a Recife de Mascara e a Brasília de Adirley e que, como em toda comunidade fundada na desigualdade, aparta nas suas margens um povo sem parte – o povo, enfim, que buscam e nos mostram seus filmes.

## 5.1 O POVO (EM) COMUM

“Seu filho ou sua filha se casou? Vai subir mais um andar? Está na hora de reformar? [...] Armazém Litoral está aqui em Brasília Teimosa para deixar sua vida mais resistente”.

*Anúncio do Armazém Litoral*

O primeiro plano de *Avenida Brasília Formosa* se abre sobre as toscas fachadas de edifícios populares precários, apinhados, improvisados, onde as caixas d’água pairam sobre os telhados e os fios elétricos da rede pública se emaranham entre os postes de luz (figura 52). Os paredões de tijolos à vista preenchem quase todo o quadro, compondo uma imagem um tanto plana, bidimensional, e nos reportam de imediato à arquitetura pobre das favelas brasileiras, aos seus casebres e estrutura minguada. O plano dura cerca de 45 segundos, num enquadramento de câmera fixa em que a imagem estática é atravessada pelo intenso movimento de sons que nos chegam de fora do quadro, de um entorno cheio de vida que o invade com o barulho dos automóveis, músicas que se sobrepõem, vozes indiscerníveis que erram pelo ar, eventualmente captadas pelo áudio. “Nada acontece”, a princípio, além da pura exibição desse quadro de uma paisagem urbana periférica, identificável, de entrada, pela referência do título do filme; ao mesmo tempo, porém, algo já acontece aí na relação com os sons que o permeiam, com o entorno que tensiona com o recorte de espaço emoldurado pela câmera, entre o dentro e o fora que a dialética de seus enquadramentos coloca em jogo.

A imagem que serve de prólogo audiovisual ao filme apresenta aspectos fundamentais de seus temas e da fatura que conforma a obra, bem como adianta alguns dos elementos da leitura analítica que aqui propomos desenvolver. O filme se passa no bairro

Brasília Teimosa, em Recife, e acompanha, como logo nos será mostrado, as vidas de quatro de seus moradores, detendo-se sobre o banal de seu cotidiano, interessado pelo ordinário dos tempos do trabalho, descanso ou lazer dos personagens. Ao lado das figuras humanas que traz a primeiro plano – além de uma “paisagem humana” que a câmera esquadrihadora capta – a paisagem urbana na qual estão inseridas é também personagem protagonista ao qual o registro documental dedica uma atenção um tanto fascinada, de expressão poética, conforme o desvela já em seu plano de abertura. *Avenida Brasília Formosa* é um filme sobre a cidade e as pessoas que a habitam, ou melhor, sobre um território específico da cidade – sua periferia – e a vida comum de seus moradores e moradoras. Um filme que procura imergir e se aproximar da vida do povo de Brasília Teimosa, que percorre seus espaços, entre a avenida e suas vielas, o local de trabalho e o íntimo do lar, e o encontra no trivial de seu dia a dia, num cenário animado pelo burburinho e o fundo musical constante, com raros momentos de silêncio.

Figura 52 – O plano-prólogo de *Avenida Brasília Formosa*.



Vislumbrado pelo recorte do primeiro plano o cenário de suas ações, as quatro sequências seguintes apresentam, um a um, os quatro personagens que as protagonizarão. Primeiramente, vemos o menino Cauan Fonseca brincando no chão sob uma câmera fixa que se detém sobre ele por mais de um minuto, em plano bastante próximo, à altura de seu tamanho, como reiteradamente o veremos ao longo do filme, a ocupar o centro do quadro, onde os adultos, muitas vezes, são apenas entrevistados pelas suas pernas e ouvidos por suas palavras e conversas alheias que percutem aí. Em seguida, aparece Débora Leite, esteticista que, neste primeiro momento, depila a barba de um homem no seu pequeno salão de beleza, em uma sequência com pouco mais de 40 segundos, seccionada por um corte que passa do primeiro plano dos dois

para o detalhe da lata de cera quente. Segmentada em três planos, a sequência a seguir, um pouco mais longa, nos mostra Alexandro José de Oliveira, o pescador Pirambu, ex-morador de Brasília Teimosa reassentado, longe dali, no Conjunto Habitacional do Cordeiro quando da demolição das palafitas da região e construção da avenida. No primeiro movimento de câmera do filme, o quadro se fecha no detalhe do torso de Pirambu, em movimento ascendente até o *close-up* em *contra-plongée*, durante o qual o vemos a consertar sua rede de pesca, visível entre a câmera e o homem, preenchendo a tela. Do rosto, o corte expande o enquadramento para um plano americano do pescador que nos desvela, para além do fundo chapado anterior, um pedaço do espaço ao redor, dominado pelos paredões do condomínio popular, finalizando num plano geral no qual Pirambu aparece próximo à câmera sobre o pano de fundo que amplia um pouco mais o olhar para um conjunto de prédios contíguos. Por fim, na última sequência desse bloco de apresentações, aparece Fábio Gomes de Melo em primeiro plano frontal, observado em seu trabalho como garçom, numa série de três planos que vai do quadro que se fecha sobre seu busto, passa a um plano de conjunto que abre próximo ao balcão do restaurante e conclui na sua imagem desfigurada e distante que divisamos através das vidraças do estabelecimento.

Os quatro personagens não têm nada em comum, a não ser o fato de viverem em um comum. Suas trajetórias são autônomas na “trama” do filme, a qual, a rigor, não é exatamente uma trama, mas um conjunto estilhaçado de pequenas crônicas paralelas. Seu encontro efetivo, que não o operado pela montagem fílmica, ocorre unicamente em razão do trabalho que Fábio também realiza como *videomaker*; no caso, as filmagens da festa de aniversário de Cauan e do *videobook* de Débora para concorrer à seleção para o *reality show* Big Brother Brasil. Pirambu, por outro lado, permanece completamente isolado dos demais protagonistas, numa expressão do próprio deslocamento que o retirou da comunidade de Brasília Teimosa, se bem que para ali retorne em função de sua atividade como pescador. Sem confluírem num enredo que os interseccione, seus movimentos encerram-se na sua singularidade; o que os enreda é a rede do comum entretecida pelo filme, como exemplarmente assinala a sequência de apresentação de Pirambu (figuras 53-55). Do plano que se fecha sobre o personagem, a costurar sua rede, ao plano que o mergulha na comunidade, a rede que o filme, de sua parte, costura toma forma no movimento do fio que o entremeia entre o singular e o comum. Pirambu, Débora, Fábio e Cauan aparecem, assim, como singulares em meio a outras singularidades, singulares plurais que, justamente na sua singularidade, constituem, em contiguidade, o povo de Brasília Teimosa.

A *rede* dos tra(n)çados de *Avenida Brasília Formosa*, como sugerem André Brasil e Cláudia Mesquita (2012, p. 242), é termo que pode ser convocado em duplo sentido:

[...] de um lado, a “rede” do filme (sua escritura) pesca, recolhe eventos e situações cotidianas, dos mais “robustos” aos mais “miúdos”, dos pregnantes de sentido aos insignificantes. De outro, ela articula e conecta, por vizinhança, personagens, eventos e situações, sem submetê-los a uma ordem narrativa coesa, mas produzindo intersecções, encontros fortuitos, vínculos precários.

Figuras 53-55 – A singularidade e a rede do comum tra(n)çada por *Avenida Brasília Formosa*.



É assim que, nessa vizinhança construída pelo filme, mesmo Pirambu, desgarrado da comunidade de Brasília Teimosa, é também apanhado na rede de suas ligações. Particularmente, a trilha sonora, conforme Brasil e Mesquita chamam à atenção, é elemento fundamental “que urde na montagem um campo ‘sensível’ a relacionar tacitamente os personagens e espaços percorridos” (*ibid.*, p. 242). Predominante em quase todo o filme, que em pouquíssimos momentos cede lugar ao silêncio, a amálgama sonora, “múltipla e inconstante”, que o perpassa do começo ao fim “produz conexões entre planos externos e cenas internas, entre espaços descontínuos [...] como que sugerindo laços entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ (a rua como espaço de trocas intensas, em contiguidade com o ‘dentro de casa’)” (*ibid.*, p. 242). Os autores destacam, nesse sentido, os *travelings* visuais e sonoros que seguem Débora e Fábio em seus deslocamentos pelas ruas da cidade, durante os quais, juntamente com o espaço urbano que passa, sucedem-se também os sons e excertos de músicas característicos de uma paisagem sonora. *Travelings* aos quais acrescentamos os de Pirambu, embora em seu contraponto audiovisual que o acompanha imerso no silêncio e na solidão da madrugada, a caminho do trabalho, do Conjunto Habitacional do Cordeiro ao atracadouro das pequenas embarcações de pesca, movimento do tra(n)çado que o conjuga na trama da vizinhança conformada pelo filme.

Como a singela imagem da rede, a singeleza mesma da escritura fílmica coaduna com a simplicidade dos personagens que visibiliza e suas ações que constituem o assunto de seu interesse. Na fronteira entre o documentário e a ficção, ou melhor, no limiar em que se borram as compartimentações dos gêneros, a obra busca o comum de Brasília Teimosa: tanto no seu sentido comunitário, referente ao pertencimento das pessoas que nela habitam – e de ex-moradores como Pirambu –, quanto ao concernente ao ordinário de suas vidas, às pequenas ações do quotidiano que os personagens performam diante da câmera. Numa “narrativa”

despojada, praticamente sem enredo, sem outra ação que não o prosaísmo da vida corriqueira, observado por uma câmera e “encadeado” por uma montagem ambas contidas, o longa-metragem de Mascaro privilegia a distensão do tempo, a duração, o ritmo lento, buscando os *close-ups*, os gestos, e, com eles, as expressões de sentimentos e afetos dos personagens. *Avenida Brasília Formosa* configura, desse modo, uma “estética do banal”, de acordo com Salvo (2011), obra em que a sintaxe de sua escrita consubstancia com a matéria de que procura dar conta, numa poética votada ao diminuto das singularidades no seu cotidiano, interessada por nada além do que o ordinário do sujeito qualquer e sua vida (em) comum.

Na antípoda do viés miserabilista e espetacularizante que, segundo Guimarães (2005; 2010), as vidas de homens e mulheres ordinários têm sido enquadradas nas telas da televisão e do cinema, *Avenida Brasília Formosa* irmana-se à perspectiva crítica de uma produção cinematográfica que, nas últimas décadas, tem apostado em outras figurações da alteridade que escapem àquela representação despotencializadora de seu universo. O retrato problemático das pessoas comuns que a abordagem redutora das mídias tem cristalizado “resulta do interesse que a vida ordinária desperta tão somente quando este ‘ordinário’ é perturbado por algo ‘extraordinário’, quando essa vida é vitimada por acontecimentos trágicos ou objeto de interesse para qualquer coisa que sobressaia de exótico ou curioso” (LUZ, 2013, p. 19). Trata-se de uma representação sedimentada na tradição de uma relação assimétrica entre o cineasta e o outro de classe, como a elucidou Bernardet (2003), na qual a alteridade comparece como objeto de um saber exterior, sobre a qual o intelectual assume a tarefa de explicar seu mundo. Contraditoriamente, uma visão unilateral, de fora, a partir de cima, de quem justamente procurava o contato, interpondo assim uma barreira maior, contra a qual, porém, um deslocamento dessa relação desigual acabou levando, dentro do período estudado por Bernardet, à assunção afinal do sujeito filmado, o qual passou a “assumir-se como sujeito do discurso, dono de uma *auto-mise en scène* que lhe permite dramatizar a singularidade da sua relação com o mundo, agora irredutível às explicações generalizantes” (GUIMARÃES, 2010, p. 186).

No curso dessa mudança de ângulo no enquadre da vida comum, o cinema documentário de Coutinho foi basilar ao demarcar o rumo de uma relação mais dialógica, e *Cabra marcado para morrer* representou, nesse sentido, um divisor de águas, a partir do qual o cineasta aprofundou seu processo criativo, definindo a marca singular de seu trabalho cinematográfico, assinalado, de acordo com Xavier, por uma “etnografia discreta, sem tese” (XAVIER *apud* GUIMARÃES, 2005, p. 79). Assim, contra as formas de visibilidade que recaem naquele olhar miserabilista e espetacularizante do qual fala Guimarães, promovido

pelos diversos gêneros da televisão e do cinema, outras são, portanto, as figurações da alteridade em filmes que têm se empenhado, desde então, por se aproximar dos homens e mulheres comuns e valorizá-los nos espaços de sua vida quotidiana. De lá para cá, na senda da experiência acumulada, o documentário brasileiro continua a se transformar, indo dar, entre os múltiplos caminhos que se abrem, na forma singular de um filme como *Avenida Brasília Formosa*.

A começar pelo próprio embaralhamento dos gêneros, o filme de Mascaro – que neste e em outros aspectos se aproxima muito de uma obra contemporânea sua como a de Sérgio Borges, *O céu sobre os ombros* (2010) – é simultaneamente documentário e ficcional, sem fronteiras que se possam precisar. Em ambos os filmes, os atores e as atrizes são pessoas comuns que o documentário registra e, ao mesmo tempo, personagens de suas autoficções. Não há linha teleológica que encaminhe suas trajetórias, as quais, a rigor, não são de fato trajetórias, senão simplesmente experiências quotidianas do presente, aí onde “as vidas se desdobram”, onde “estão sendo”, como dizem Brasil e Mesquita em sua análise dos dois filmes, nesse tempo que “é intervalo que se dilata, *meio que bebe o fim*, como no dizer de Sartre sobre a obra de Kafka” (2012, p. 236, grifo dos autores). Nada além, pois, desse tempo e dos gestos quotidianos dos personagens, acompanhados por cineastas aos quais lhes interessa única e exclusivamente mostrá-los sem julgamento, sem distanciamento crítico ou qualquer intento explicativo.

O que as imagens do longa-metragem de Mascaro nos mostram são o povo de Brasília Teimosa e sua cidade. Seja nos *travelings* e *trackings* que acompanham os personagens, seja nos planos fixos que, sem a sua presença, enquadram os espaços da comunidade, os seus universos cultural e material vão se desvelando ao espectador. A câmera perambula por suas ruas e becos, ou se detém em planos estáticos da avenida e da paisagem precária do bairro, onde se comprimem as casas em geral inacabadas, com os tijolos à vista, e se levantam sobre seus tetos os puxadinhos. O intrincado dos fios elétricos enleia-se entre os postes de luz e as residências, enquanto os fios de varais improvisados atam prédios vizinhos, nos quais as roupas secam suspensas sobre as cabeças dos passantes. As ruas são movimentadas com o fluxo de homens e mulheres que passam em meio aos seus afazeres, de crianças que brincam ou de adolescentes que se reúnem. Em frente às casas e bares, em cadeiras ou no meio-fio das calçadas, as pessoas se sentam para conversar e passar o tempo. Músicas populares como o tecnobrega dominam a paisagem sonora do espaço público, permeando também o interior dos lares, onde a câmera entra e se aproxima – para apanhá-los na praxe de suas ocupações e conversas banais – do íntimo de seus personagens.

Mais do que mostrar, na verdade, o que a obra faz é compor uma cidade e seu povo. Como na imagem de Pirambu no pátio de seu conjunto residencial, o tra(n)çado do filme tece

as figuras singulares e os fragmentos da paisagem urbana que dá a ver numa contextura que os põe em (e forma um) comum. Por um lado, na unidade mesma do plano, há um constante tensionamento entre o dentro e o fora de quadro que sugere o seu transbordamento, um reportar-se reiterado no sentido de algo que está para além de seus marcos. Como no plano-prólogo do filme, os sons de músicas, vozes e automóveis que percutem *dentro* do quadro remetem a um *fora* que não vemos; isto é, às imagens *visíveis* emolduradas pela câmara, os sons que as atravessam sinalizam para um entorno *invisível*. A trilha musical, por exemplo, tão presente ao longo do filme, é integralmente – como parece indicar – diegética, está dentro da cena, embora dificilmente possamos identificar a fonte de onde emana, situando-se fora, pois, do campo visível. Retalhos de conversas soltas, o burburinho de uma presença humana circundante ao recorte da tela e o bulício constante de carros, motos, alto-falantes, entre tantos outros sons que assinalam o vívido ambiente de uma humanidade circunstante remetem a todo momento a um espaço maior que excede os contornos do quadro. Longe de se encerrar nos seus limites, as bordas do enquadramento são limiares pelos quais nos chegamos sempre o que está ao lado, que comungam os fragmentos de espaço e vidas que dá a ver com a comunidade maior e o povo que os envolvem.

Por outro lado, a montagem, que entretece os planos, é o que atualiza o comum aí sempre virtualmente tensionado nas suas lindes. Dos planos sobre as fachadas de casas populares, ou de simples detalhes como o de um poste de iluminação pública, vazios de figuras humanas, aos planos nos quais as vemos formigarem pelas ruas, assim como das sequências que nos levam de Cauan a Débora e de Fábio a Pirambu, a montagem que os urde em sua rede os apanha na contiguidade do comum. A montagem, desse modo, opera no *entre* – sem preenchê-lo – que leva de uma singularidade à outra, “reunindo-as”, conforme Nancy, na condição do “ser-entre-vários”, o “ser-uns-com-outros”, em que fundamental é justamente o *entre* de seu espaçamento, ou o *com* da *co*-essencialidade do ser que está na base de sua ontologia. Como o ser, para Nancy, “não pode *ser* mais do que sendo-uns-com-os-outros, circulando no *com* e como o *com* desta co-existência singularmente plural” (2006, p. 19, grifo do autor)<sup>42</sup>, é no *com* que se encontra o traço essencial do ser, sua essência singular plural. Do mesmo modo, é também a partir da preposição *com* que se deve pensar, por conseguinte, o comum, a comunidade: esta, segundo o filósofo, “não tem nenhum outro recurso mais do que se apropriar do «com» apenas que a constitui, o *cum* da «comunidade»”, isto é, o *cum* “de um

---

<sup>42</sup> No original: “[...] el ser no puede *ser* más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el *con* y como el *con* de esta co-existencia singularmente plural”.

comparecimento em que nós não fazemos com efeito mais do que aparecer juntos, uns com os outros, sem comparecer ante nenhuma outra instância que ante este «com» mesmo” (*ibid.*, p. 79, grifo do autor)<sup>43</sup>.

Sem laço que as vincule, o que assim interliga as singularidades que a montagem de *Avenida Brasília Formosa* justapõe é a contiguidade que, nos termos de Nancy, as põe *em-comum*. Radicalmente distante, nesse sentido, da mirada político-ideológica que, nos anos 1950 e 1960, pautou as discussões cinematográficas e a percepção do comum nelas implicada, quando o nacional-popular apontava para uma busca do povo brasileiro, de sua identidade, fortemente esteada, em grande parte, na realidade das lutas de classes, o filme de Mascaro configura, numa visão diametralmente oposta, um comum sem essência, uma comunidade das singularidades. Antiteleológico, muito longe daquele horizonte político, ou de qualquer horizonte, bem como da perspectiva ideológica que as subsumia na classe em luta contra o capital, o que importa, agora, é nada mais do que o presente de sua contiguidade, o *com* que as faz comparecerem juntas, sem outro liame que não o *entre* intersticial do ser-entre-vários, aquilo que as aproxima sem continuidade, que as liga sem unificá-las e que forma, precisamente aí, o comum de um povo.

Mas se é longa a distância – temporal e estético-política – que o afasta do realismo crítico dos anos 1950 e 1960, resquícios de sua sobrevivência perduram no cinema contemporâneo, como no gesto de denúncia social que persiste, desde *Rio, 40 graus*, em confrontar os dois lados da cidade (que persevera) dividida. Analogias e diferenças, é claro, marcam as distâncias e as aproximações possíveis. Assim, se não há no filme de Mascaro a panorâmica aérea que abre o filme de Nelson Pereira, desvelando de um ângulo então inusitado e contundente as desigualdades sociais no Rio de Janeiro, não lhe falta, contudo, o plano geral que assinala, num outro contexto, o mesmo problema que divide uma outra capital brasileira – no caso, Recife – em duas humanidades (figura 56). Da altura, ao que parece, de um dos sobrados de Brasília Teimosa, a câmera enquadra, em plano próximo, um amontoado de casas do bairro, visíveis a partir de seus telhados, sobre os quais desponta, ao fundo, um bloco maciço de prédios enormes que bloqueia o horizonte. A espantosa configuração perpendicular dessa paisagem urbana, onde a verticalidade esmagadora dos edifícios de classe média domina sobre

---

<sup>43</sup> No original: “Lo propio de la comunidad se nos indicaría entonces como lo siguiente: no tiene ningún otro recurso que apropiarse más que el solo «con» que la constituye, el *cum* de la «comunidad» [...] El *cum*, en consecuencia, de una comparecencia en que nosotros no hacemos en efecto más que aparecer juntos, unos con otros, sin comparecer ante ninguna otra instancia que ante este «con» mismo”.

o achatamento horizontal das casas da comunidade pobre, descortina as desigualdades do Brasil atual sob um outro ângulo tão contundente quanto o de Nelson Pereira.

Figura 56 – Recife: os dois lados da cidade partida.



Se as duas obras, por diferentes ângulos, assinalam a fratura da cidade partida, é sobretudo no modo com que relacionam as distâncias entre os dois lados da comunidade dividida que o paralelo de suas des/semelhanças, nesse sentido, mais se evidencia no que as distingue. Em *Rio, 40 graus*, conforme observamos no subcapítulo 3.2 *Povos ameaçantes*, a câmera desce com as crianças do morro e as acompanha pela cidade que as repele, enquadrando-as em primeiro plano sobre o fundo dos cartões-postais cariocas (figuras 7-10). Em *Avenida Brasília Formosa*, contudo, o outro lado da cidade, território das classes médias e altas, permanece à distância, vizinha longínqua que, na profundidade de campo dos planos gerais, assoma ao longe, embora imperando numa ostensiva verticalidade que a torna extremamente próxima, agressivamente assediadora no ímpeto voraz da especulação imobiliária que pressiona a pequena favela. Um avanço urbano predatório contra o qual, porém, esta resiste, como sugere o anúncio da epígrafe, subindo um andar a mais quando casa um filho ou uma filha, reformando suas casas, crescendo e cimentando suas bases ali onde o povo de Teimosa teima em ficar.

Entre o Conjunto Habitacional do Cordeiro e o bairro Brasília Teimosa, onde a câmera predominantemente se detém, – de onde poucas vezes o filme se desloca, como nos caminhos de ida e volta do trabalho de Pirambu, ou na sua atividade pesqueira –, a outra parte da cidade é avistada sempre além, território alheio que não interessa ao filme senão meramente pela sua apartada coexistência. Assim, se no clássico do Cinema Novo a câmera de Nelson Pereira seguia o povo da *margem* no movimento pelo qual, ao incursionar pelo coração da

capital fluminense, a friccionava com o *centro*, no trabalho contemporâneo de Mascaro, sua câmera, conservando-se na margem, desloca o próprio centro (da cidade, vislumbrado ao fundo) para fora do centro, num gesto político fundamental, quanto à in/visibilidade do povo, que o cinema de Adirley radicalizará, principalmente em *Branco sai, preto fica*.

Como na linha do horizonte onde a terra ou o mar e o céu divisam, também no horizonte de alguns dos planos gerais de *Avenida Brasília Formosa*, a exemplo da figura 56, a linha da fronteira social de classes demarca claramente na paisagem urbana o limite que as separa. Numa distância que aí se mede em graus, nos 90 graus de um ângulo reto, a câmera de Mascaro toma posição ao nível do chão – suspendendo-se, eventualmente, ao pavimento de um sobrado, ao apartamento de Pirambu ou à superfície do mar –, de onde assinala os contrastes no ponto em que as duas realidades se confinam ao fundo. Do lado oposto, do alto de um daqueles imensos prédios de Recife, uma tomada de *O som ao redor* mostrava a comunidade de Brasília Teimosa em perspectiva contrária, de cima para baixo (figuras 28-31). Isso porque, no filme de Kléber Mendonça, o centro da narrativa era o universo da classe média, onde o povo figurava, de fora para dentro, num sentido intrusivo. No filme de Mascaro, porém, voltado à sua realidade reversa, as posições se invertem: a câmera baixa ao solo e se desloca para a margem, onde se assenta e faz dela o centro da narrativa, retirando assim o centro da cidade para o fundo do quadro, desviando-o do próprio lugar. Aí, o mundo da classe média, no pano de fundo, é que figura como o fora, des/aparece no horizonte daquela comunidade à margem, onde seu povo socialmente invisível é o povo que então se torna visível na cidade que o filme de Mascaro re/configura.

## 5.2 O POVO DIVIDIDO<sup>44</sup>

“O que eles queriam na verdade era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, né, tirar a coisa feia que era lá próxima de Brasília e trazer pra um lugar mais distante possível”.

Nancy

<sup>44</sup> O texto desta seção retoma e amplia a análise de *A cidade é uma só?* anteriormente publicada, na forma de artigo, na revista *C-legenda*, em 2017. Ver: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de; LUZ, Júlio César Alves da. O povo é um só? – A cisão da cidade política e do povo em *A cidade é uma só?* *C-legenda*, n. 35, pp. 25-43, 2017.

Sob o ensejo da comemoração dos 50 anos de Brasília, *A cidade é uma só?* irrompe no cenário político e cinematográfico brasileiro em 2011 com a força de um filme contundente que levanta um questionamento fundamental, como enunciado no próprio título, o qual coloca em discussão os embates em torno do processo de exclusão territorial e social que marcam o cotidiano de boa parte da população da capital federal. O filme toma como mote o verso de um *jingle* que teria sido veiculado em Brasília no início dos anos 1970, por ocasião da Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), cujo refrão proclamava que “A cidade é uma só!”; canção que era evidentemente contradita, porém, pela realidade mesma daquilo a propósito do qual fora composta, pela divisão que se aprofundava ainda mais com a remoção das pessoas pobres e de seus barracos das imediações da cidade. Afinal, milhares de pessoas que viviam ali precariamente instaladas, em “invasões” como as das vilas do IAPI, Bernardo Sayão, Tenório, Morro do Urubu e Morro do Querosene, foram banidas pela campanha de higienização da capital, deslocadas para uma região mais distante, onde se formaria a Ceilândia, uma das ditas cidades-satélites de Brasília.

A condição excludente do processo que levou ao expurgo de uma presença tão incômoda e o abismo que assinala, nos dias de hoje, uma cidade dividida, são o ponto de partida do filme de Adirley, que, para tanto, aposta numa estratégia de borramento das fronteiras entre documento e ficção, tensionando-os numa trama de deslocamentos que os entretece, por um lado, com o movimento entre o passado do contexto histórico a que se remete e o presente da filmagem e, por outro, com o trânsito mesmo dos personagens pelo espaço, como no vaivém de Dildu, personagem pivô de toda essa contextura, entre o centro e a periferia. Trata-se de uma complexa tessitura pela qual o filme explora, no jogo desses deslocamentos, de seus choques e atravessamentos, os sentidos contraditórios de inclusão e exclusão que questiona a todo momento. Questionamento esse, aliás, que pode ser entendido como o que define o movimento de todo o tecido da fatura e da narrativa fílmicas, revolvendo e fazendo eclodir as contradições de um processo histórico e suas reverberações no presente, o desmentido entre a promessa de inclusão expressa na frase da campanha de que a cidade seria “uma só” e a realidade da exclusão que o filme coloca em cena ao problematizar a hipóstase insustentável do que asseverava o verso do *jingle*.

Apesar de a cidade em questão ser, particularmente, Brasília, a questão que o filme levanta, porém, nos leva a ponderar, para além de seu caso específico, acerca da divisão sobre a qual a cidade, de modo geral, é fundada. Situação exemplar, tanto mais significativa por conta de seu *status* especial de capital do país, Brasília expõe a condição da cesura que está, na verdade, no fundamento mesmo da comunidade política. Cisão que *A cidade é uma só?*

questiona, já de entrada, pelo próprio título, e do qual propomos partir a fim de desdobrá-lo e colocar em questão a cisão aí implicada que divide o povo. O que procuramos questionar, assim, a partir da própria interrogação levantada pelo filme de Adirley que tomamos como mote, é se o povo seria também ele um só, analisando o modo como suas imagens dão visibilidade a essa fratura que, se a obra a revela ao focar o caso singular de Brasília, ela corresponde, na realidade, ao que fundamentalmente cinde a cidade e o povo.

Com efeito, a cidade não somente não é uma só, como tampouco pode sê-lo, sob as condições em que é constituída, pois que está assentada numa desigualdade fundante, a qual pressupõe uma exclusão no interior dela mesma, a existência de uma parcela sem parte, conforme Rancière, como a daquela população marginalizada de Brasília a quem o Estado precisava afirmar e convencer que a cidade é uma só, ao passo que, com a sua expulsão, não fazia outra coisa senão acirrar ainda mais a sua indisfarçável divisão. Solução simples: resolvia-se o problema de sua presença vergonhosa com a sua remoção. Expulsão sem recurso; afinal, de que direitos poderiam gozar os proscritos da cidade? Isto é, que direitos poderiam ser reservados àquela massa de deserdados políticos que, nos termos de Agamben, corresponde ao povo (com “p” minúsculo) de excluídos da política? Um povo de banidos pelo Estado, ao qual este afiançava ser a cidade uma só, como se dissesse com isso também que o povo fosse um só.

“Será?”, pergunta Dildu (Dilmar Durães) logo em seguida ao corte de uma sequência que exibia imagens de arquivo sobre aspectos culturais e da arquitetura de Brasília e que finalizava, na voz em *off* do locutor, com as palavras que prometiam: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. Será que de fato espera? Será que a cidade é uma só? Será que o povo é um só? O filme de Adirley levanta, dessa maneira, questionamentos cruciais que atravessam todo o seu universo fictício-documental, com os quais coloca constantemente o avesso da exclusão sobre o qual a política da obra insiste contra a política da cidade (do Estado) que a produz, mas a encobre. Questionamentos que assinalam precisamente o gesto crítico da obra, esse que, desde o título, muda em interrogação a afirmação enunciada na canção da campanha governamental, essa indagação “impertinente” que se desdobra em tantas outras que movem a obra, que a perpassam do começo ao fim, dando-lhe o tom e o ritmo. É como a resposta contestadora ao versinho do *jingle* que retorna repetidas vezes, marcando como que um refrão ao longo do filme, o qual lhe replica recolocando sempre, contra o estribilho que reafirma e procura incutir que “a cidade é uma só”, a realidade da exclusão que se empenha por encobrir. Isto é, justamente lá onde se anuncia uma unidade, o filme questiona para marcar, pelo contrário, sua divisão; nas palavras mesmas que buscam assegurar uma inclusão, o trabalho

fílmico é dedicado a salientar o seu avesso necessário e que é preciso a todo custo escamotear: que a cidade, de fato, ao invés do que diz o verso/*slogan* da campanha, não é uma só.

É justamente no centro de Brasília, de carona no velho Santana de seu cunhado Zé Antônio (Wellington Abreu), que Dildu lança o mencionado “questionamento”; na verdade, uma pergunta, naquela circunstância, sobre localização e sentido de direção. Afinal, estão perdidos, não se encontram naquele espaço, lugar que não é o deles, ou que talvez já não mais o seja, pois que foram dali banidos, ou melhor, que com efeito nunca o tenha sido, por conta da fratura que divide a cidade e o povo. “Nosso lugar é pra lá”, diz o personagem, morador, como seu cunhado, da Ceilândia: este, um corretor de imóveis que negocia lotes irregulares na região; aquele, um faxineiro que mora na periferia da Ceilândia e trabalha no centro de Brasília, homem à margem que busca, entretanto, ocupar um cargo político, lançando-se como candidato a deputado distrital. É sob tais condições circunstanciais, portanto, precisamente nesse sentido que a simples pergunta de Dildu muda, então, em questionamento político, ao problematizar a asserção da sequência anterior que anunciava: “Brasília [...] espera por você”. Será de fato possível que ele, candidato, se torne deputado distrital? Será possível que ele, homem da periferia, se encontre naquele lugar? Que haja ali, na cidade que o exclui, alguma possibilidade de inclusão?

Se personagens como Dildu e Zé Antônio pertencem à face mais ficcional do filme, Nancy Araújo aparece, por outro lado, como figura central em sua face mais documentária, uma das crianças que à época da Campanha de Erradicação das Invasões fora selecionada para cantar o *jingle* e que o revive, no presente da filmagem, cantando-o para o filme. Duplamente envolvida numa campanha para a qual colaborara com a gravação do *jingle* e pela qual fora expulsa do lugar onde morava, Nancy aparece repetidas vezes na condição de entrevistada que dá testemunho de sua experiência naquele contexto histórico. Condição essa que não a isola, porém, na trama do filme, visto que, pelo contrário, seu propósito é justamente enredá-los intimamente, dissolver os limites entre documento e ficção, atravessando-os e os fazendo incidir um no outro, de modo inclusive a confundir o espectador. O nó dessas articulações aparece desde o início, como na sequência em que Nancy apresenta Dildu como seu sobrinho – acompanhado de Dandara (Fabiana Freitas), sua namorada – à equipe de filmagem de Adirley, explicando-lhes o trabalho de realização de *A cidade é uma só?* Uma espécie de “trapaça” finamente urdida ao longo de todo o filme, que parece como que encontrar aí a forma justa, a forma mesma para dar conta daquela grande farsa que foi, na verdade, a Campanha de Erradicação das Invasões e a sua promessa de uma cidade una.

Além do testemunho de sua experiência pessoal, Nancy igualmente encarna a figura da pesquisadora que revolverá aquilo que o filme investiga, interseccionando assim o deslocamento entre documento e ficção com o tensionamento entre passado e presente. Documentos e imagens da época são recuperados e inseridos na montagem: são fotografias da campanha, manchetes de jornais, reportagens televisivas, áudios da época que na textura fílmica marcam sempre a contraposição dos questionamentos levantados, das contradições salientadas que rebentam nos choques de seu encontro com a construção ficcional. Trata-se de material que interessa ao filme justamente na condição de documentos de uma história “oficial”, daquela história, segundo Rancière, que é “feita com os vestígios que os homens de memória haviam decidido em nos legar”, contra os quais uma história interessada pelos “testemunhos mudos da vida ordinária” opõe-lhes aqueles “vestígios que ninguém havia definido como tais”: isto é, uma história que, contrapondo ao *documento* feito para “oficializar uma memória”, busca, segundo o filósofo, o *monumento*, aquilo “que guarda uma memória por sua existência mesma, que fala diretamente, pelo fato mesmo de que não estava destinado a falar” (RANCIÈRE, 2004, pp. 166-167)<sup>45</sup>. Tal é o caso da própria configuração territorial de Brasília – a capital circundada por suas cidades-satélites, suas periferias precárias e paupérrimas tão próximas ao centro planejado e abastado do poder –, testemunho inequívoco de uma divisão que bem assinala o processo excludente de sua construção. Sua inscrição no espaço mesmo que se nos revela no presente, sua distribuição e partilha desigual, é, portanto, monumento expressivo de uma outra história silenciada, negligenciada pelos documentos da história oficial.

Mas a oposição evidente entre documento e monumento não se mantém, como observa Rancière, e se desfaz tão logo uma vez distinguida, pois tanto o historiador deve fazer os “testemunhos mudos” falarem, quanto deve reler os documentos “sob o que dizem, contra o que dizem intencionalmente, o que dizem sem pensar, o que dizem como monumentos” (*ibid.*, p. 167)<sup>46</sup>. Justamente o que faz Adirley ao investigar e recolher tantos documentos da época da campanha a fim de lê-los, no filme, contra eles mesmos como monumentos. Um outro deslocamento, pois, por meio do qual, no movimento pendular entre documento e ficção,

---

<sup>45</sup> No original: “A esa historia [historia-crónica de los grandes personajes], hecha con los rastros mismos que los hombres de memoria habían optado por dejar, [los historiadores ‘del tiempo de la historia’] opusieron una historia hecha con los rastros que nadie había elegido como tales, con los testimonios mudos de la vida ordinaria. Habían opuesto al *documento*, al texto de papel intencionalmente redactado para oficializar una memoria, el *monumento*, entendido en el primer sentido del término: lo que guarda memoria por su existencia misma, lo que habla directamente, por el hecho de que no estaba destinado a hablar”.

<sup>46</sup> No original: “El historiador debe hacer hablar a los ‘testigos mudos’, debe declarar el sentido en la lengua de las palabras. Pero también relea esos testimonios que han sido escritos en la lengua de las palabras y con los instrumentos de la retórica, hace valer, debajo de lo que dicen, contra lo que dicen intencionalmente, lo que dicen sin pensar, lo que dicen como monumentos”.

recoloca aí uma postura inquisidora, uma leitura problematizadora que perscruta, interroga e revolve o monumento sob o documento. Assim, entremeados às imagens produzidas pelo cineasta, os documentos vazam de um lado para o outro no modo pelo qual o filme dispõe e articula os planos na montagem, respondendo/questionando, por exemplo, o que se vê e/ou o que se ouve num plano com o plano seguinte, como na interrogação de Dildu (“Será?”) que põe em dúvida as palavras do áudio de arquivo da sequência anterior (“Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”). Ou então, tensionando dentro do plano as faixas visual e sonora, as contradições estouram nas imagens flagrantes que desmentem as palavras do poder, como no momento em que um verso do *jingle* se estende de uma sequência a outra e sobrepõe as palavras “Você que tem um bom lugar pra morar” na imagem seguinte que mostra, do interior de um carro através do para-brisa, um plano de conjunto de uma rua precária, estrada de areia bastante esburacada, ladeada por barracos miseráveis.

Tanto quanto o deslocamento entre documento e ficção que atravessa o filme do começo ao fim, o encontro entre passado e presente entra aí num movimento correspondente pelo qual participa da mesma estratégia de diluição de suas fronteiras. É o que ocorre, sobretudo, nas imagens em que aparecem as crianças cantando o *jingle* da Campanha de Erradicação das Invasões, imagens em preto e branco como as demais imagens de arquivo utilizadas no filme, exibidas, inicialmente, após uma sequência de imagens documentais sobre a campanha, seguida por uma outra sequência na qual Nancy relata como se deu o recrutamento das crianças e a produção do *jingle*. Na verdade, como o espectador só poderá descobrir ao final, não se trata, aqui, de um vídeo da época, de um audiovisual recuperado de arquivo (como tantos outros introduzidos na montagem), mas de uma encenação organizada para o filme com a participação de Nancy, mostrada ensaiando as crianças, apenas no segmento final da obra, em imagens dos bastidores de sua preparação (figuras 57-58). Um trabalho de recriação do documento, portanto, por meio do qual se instabilizam ainda mais os limites entre os polos pelos quais o filme se desloca, implicando-os, como nesse caso, quase ao limite da indiscernibilidade.

O plano do coral das crianças é, novamente, um notável exemplo daquela sutil “trapaça” armada por Adirley, uma fabulação ardilosa que é como o revés daquela ficção, esta sim, forjada para convencer que a cidade é uma só, de modo que, para mostrar o seu avesso, o diretor inventa/documenta numa estratégia que faz documento e ficção mergulharem na quase indistinção. Necessidade de ficcionalizar, num filme que poderia ter abordado seu tema exclusivamente como documentário, para dar conta de problematizar, pela ficção, o que documenta. Afinal, a crermos em Rancière, a memória mesma não é senão uma obra de ficção.

A memória, como observa o filósofo francês, não se resume a um conjunto de lembranças numa consciência, mas deve, para além disso, “construir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de fatos e vestígios de ação” (RANCIÈRE, 2013, p. 160), “obra de ficção” porque opera, nesse sentido, um “arranjo de ações”, correspondendo àquilo que Aristóteles denominava *muthos*<sup>47</sup> na sua *Poética*. Da mesma forma, se a memória é, prosseguindo no fio do pensamento rancièriano, obra de ficção, a escrita da história é também uma atividade fabuladora, e o que Adirley faz, por conseguinte, ao produzir a sua fábula cinematográfica é opô-la a uma outra, à fábula forjada e reproduzida, consoante os interesses do poder, pela história oficial.

Figuras 57-58 – O plano do coral das crianças e os bastidores de sua preparação.



Essa é a razão pela qual parece ser a ficção, em *A cidade é uma só?*, a dizer mais sobre tudo quanto está em jogo do que todos os documentos reunidos e interpolados na narrativa fílmica. A ficção aparece como potência reveladora contra os discursos do poder de que é veículo o material documentário, investida de dizer a verdade contra a hipóstase de uma história mal contada. Afinal, falta, nessa história, aquele outro lado do qual falava Walter Benjamin (1994), a tradição dos oprimidos, cuja história, escovando-a a contrapelo, Adirley procura contar. E o faz pelos meios próprios da arte, pela fábula cinematográfica, isto é, pelo agenciamento (sempre em jogo nas ficções da memória e da história) de documentos (naquilo que podem nos dizer, contra eles mesmos, como monumentos), de testemunhos (que salvam as vozes anônimas dos nomes esquecidos) e das ações da narrativa ficcional num tecido de relações e tensões que é o modo próprio pelo qual o filme questiona e reescreve aquela história.

<sup>47</sup> O *muthos* aristotélico refere-se à construção fabuladora: “o agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade” (RANCIÈRE, 2013, pp. 07-08).

Ao escová-la a contrapelo, o filme de Adirley não só responde ao apelo benjaminiano por um compromisso de reparação histórica, mas também, no mesmo gesto, ao apelo misterioso, segundo Deleuze (1999), da obra de arte a um povo que falta. Um trabalho criador que é, no sentido deleuziano, um ato de resistência, obra de um homem que vem da periferia e que inventa aí, ao buscá-lo, um povo, – homem de um povo sempre em devir que se autoinventa. Fabulador que revolve uma história invisível, o cineasta nos dá a ver, ao re/escrivê-la e projetá-la em seus desdobramentos no presente, um povo invisível tanto pela memória silenciada de seu passado, quanto pelo abandono da cidade que até hoje o aparta. Seu filme escava essa história, empenhado em mostrar o que dela fora elidido, bem como uma elisão que se inscreve no presente, a invisibilidade de um povo condenado pelos homens do poder e da história oficial. A obra a revira a fim de expor à luz do dia, do tempo, sob a luz da câmera, a ignorada existência desse povo, num duplo movimento que a move, de um lado, em direção ao passado, para o que permanecera escondido, esquecido, e, de outro, no presente, para o avesso de exclusão do mundo à parte onde vivem seus personagens. Movimento esse por meio do qual traz essas pessoas, contra a cidade que as rechaça, ao primeiro plano, e faz reemergir, contra a história que o apaga, seu passado, expondo assim na tela sua face história de exclusão.

No percurso que Dildu quotidianamente realiza, entre o centro e a periferia, entre o lugar onde mora e onde trabalha como faxineiro, flagramo-lo, algumas vezes, dentro do ônibus, com o olhar perdido através da janela sobre a cidade mal distinguível pela escuridão da noite, um tanto distante em meio a um espaço que parece repeli-lo. A cidade lhe é estranha, lugar estrangeiro onde não se reconhece e se perde, sentido esse que se reforça num outro momento em que, junto a Zé Antônio, encontra-se novamente perdido pelo centro labiríntico de Brasília, os dois completamente desorientados quanto às indicações de localização específicas da cidade, em siglas e números que praticamente só as pessoas residentes da região conseguem decifrar. Aí Dildu aparece de novo com o olhar ausente voltado para fora (figura 59), ainda mais alheio, em seguida, com o corte e a elipse que passa do dia para a noite, supondo, pois, que os dois tenham despendido longo tempo errando pelas ruas da capital, provavelmente perdidos. Dildu e Zé Antônio aparecem, aqui, imersos na capital, embora esta pareça, ao mesmo tempo, tão distante deles, marcando a exclusão de um espaço sem partilha para esses homens da periferia. Eles aparecem como pessoas que, de fato, não pertencem àquele lugar, como um povo de fora que o filme, porém, traz para dentro de Brasília e, mais que isso, fazendo-a figurar como pano de fundo, alça esses homens, sobre a paisagem da urbe, ao primeiro plano. Novamente, em um gesto semelhante ao de Nelson Pereira que, na década de 1950, levou os meninos do morro para a então capital federal, assim também Adirley, agora na nova capital administrativa, conduz o

povo de suas margens para o centro, tensionando, desse modo, sua presença intrusiva na cidade que o invisibiliza.

Figura 59 – Dildu “dentro” da cidade que o repele para fora.



Ainda na mesma sequência em que os dois se encontram perdidos pelas ruas de Brasília, a dialética desses tensionamentos ganha forma também na contraposição entre o enquadre do rosto de Zé Antônio que aparece, dentro do carro, em primeiro plano sobre o fundo do centro da capital que passa diante da janela e a imagem antitética que lhe corresponde nas várias sequências em que ele aparece justamente assim, mas do outro lado da cidade, com o rosto sobreposto à paisagem da periferia (figuras 60-61). Ainda que figure como personagem da face mais ficcional do filme, Zé Antônio fala à equipe de filmagem, nessas ocasiões, como que na condição de uma produção documentária, fazendo o papel de um corretor de imóveis que conhece cada palmo daquele lugar, ali sim, onde não tem como se perder. No território a que pertence, onde se reconhece e, inclusive, negocia terrenos, ele fala da explosão populacional que testemunhou na região, da desorganização territorial daquele espaço, do modo como foi tudo mal dividido, construindo-se onde nem há como: “O povo quer morar, né!?”, conclui o personagem. Afinal, porque proibido de viver na capital, esse povo tem que se arranjar, à margem, do modo como pode, ocupando-a precariamente, apinhando-a irregular e desmazeladamente com seus casebres, conformando um território, embora vizinho, tão remoto e em tudo tão oposto ao centro planejado do poder.

Na verdade, marcada desde o início pela divisão brutal, Brasília assinalava já na organização de seu espaço uma partilha desigual entre a área destinada à elite burocrática e aqueles territórios em que, nas suas imediações, instalaram-se precariamente milhares de trabalhadores arregimentados para a construção da capital. Quando, em fins da década de 1960,

sua presença embaraçosa tornou-se intolerável, justamente ali, tão vizinha à sede do Estado brasileiro, lugar do qual desde o princípio já estava excluída, a Campanha de Erradicação das Invasões a qualificava, conforme nunca deixara de ser aos olhos das autoridades administrativas, como invasora, um povo que estava onde não deveriam estar, que não pertencia àquele lugar e que, portanto, precisou ser removido para longe dali, tão distante quanto fosse possível. Todas aquelas pessoas foram, então, “abortadas na Ceilândia”, conforme as palavras do candidato Dildu, as quais bem expressam a condição daquelas vidas nuas assim violentamente alijadas da *pólis*, excretadas à margem.

Figuras 60-61 – O trânsito de Zé Antônio entre os dois lados da cidade dividida.



Os operários que trabalharam na construção do Plano ficaram, desde o princípio, fora do Plano. Ora, o Plano, que está numa das canções de Nancy, que aparece delineando-se, por efeito de computação gráfica, na abertura e no final do filme, refere-se ao Plano Piloto de Brasília, projeto de Lúcio Costa que corresponde ao espaço do centro administrativo em torno do qual surgiu a cidade. O “plano de morar no Plano”, segundo um dos versos da canção de Nancy, expressa precisamente o desejo de inclusão de quem está fora do Plano, um jogo interessante entre os sentidos da palavra que a cantora explora para falar do plano frustrado de quem gostaria de viver, trabalhar e estudar no Plano; plano esse malogrado, porém, pelos planos de quem administra o Plano e que lhe vedam, desse modo, o acesso<sup>48</sup>. As linhas que definem o Plano funcionam, portanto, como uma linha demarcatória, divisor que separa o que está dentro e o que está fora, o que se inclui e o que se exclui, o que está de um lado ou do outro desses

<sup>48</sup> Na íntegra, a canção de Nancy: “Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano/Era meu plano trabalhar no Plano, de viver no Plano/Oh meu grande mano, vê que ledo engano/Não deu mais pra segurar/Que vida malvada/Que vida arredia/Passados os anos, tantas lutas, tantos planos/Jogaram meus planos na periferia/Que vida malvada/Que vida arredia/Passados os anos, tantas lutas, tantos planos/Jogaram meus planos na Santa Maria/Água, luz, casa e comida/O salário dessa vida arruinou o meu Carnaval/Eu vou-me embora, Nossa Senhora do Cerrado/Me mande pelo menos um postal/Me mande pelo menos um postal do Plano”.

limites, dessa linha que o filme tanto procura expor, saltando constantemente entre seus polos opostos, explorando seus contrastes, tensionando-os. Movimento esse que, por outro lado, e exatamente por conta disso, é o que simultaneamente busca romper as mesmas linhas da divisão, perfurando-as, atravessando-as, como nos deslocamentos dos personagens pelo espaço, bem como no do próprio filme que as coloca sempre em questão.

O que *A cidade é uma só?* problematiza, dessa maneira, de forma singular é o papel do Estado como o grande responsável, o instituidor e o mantenedor dessas linhas, como bem assinala, já na abertura do filme, na imagem que mostra (sob os créditos iniciais) as linhas que aparecem traçando o desenho do Plano Piloto, precisamente essas linhas definidoras do espaço do centro político que o filme, contudo, se empenha por desfazer. As estratégias de seus deslocamentos se dão no sentido de subverter essas linhas do poder, e a figura de Dildu, aqui, é particularmente significativa desse movimento que as põe em xeque. Dildu é homem da periferia, “cara de favela”, como diz, que se candidata a cargo político, em campanha para deputado distrital pelo PCN, Partido da Correria Nacional. O “C” de correria, evidentemente, é uma referência inequívoca à classe trabalhadora, premida sempre pelas condições de uma vida sacrificada e vampirizada pelo trabalho, praticamente sem outro tempo senão aquele dedicado a “cavar o pão”. Mas o mesmo termo também expressa – e em primeiro lugar – sentido de movimento: seja, numa primeira e mais imediata acepção, o de corrida tumultuada, desordenada; seja, por outro lado, o de debandada, fuga, dispersão; seja, enfim, num sentido certamente menos usual, o de incursão, assalto a campo inimigo. Pois bem, o que o filme desse modo parece propor com a política de seus deslocamentos, ao questionar a política do Estado, seria justamente um movimento nesse último sentido, no de uma invasão ao território inimigo, isto é, ao espaço que exclui esse povo da correria.

Numa das muitas sequências em que a câmera, dentro do carro de Zé Antônio, perambula pelas regiões miseráveis da Ceilândia, ao final entra a voz de Nancy que introduzirá a sequência seguinte, mas que ainda no plano anterior sobrepõe àquelas imagens da periferia os versos do *jingle* que dizem: “Vamos sair da invasão/A cidade é uma só”. Novamente, no jogo dos sentidos que o filme tensiona e dos deslocamentos que o atravessam, talvez não seja forçado ler aí uma espécie de conclamação no sentido que mobilize aquela classe da correria a uma fuga, ou melhor, a um assalto, a uma invasão do Plano por aqueles “invasores” que foram expulsos dali. Um movimento de reversão daquele processo histórico – que os escorraçou, definindo-os como “invasores”, das imediações da capital – para que faça deles, agora sim, invasores de fato que subvertam as linhas demarcadoras de sua exclusão, daquilo que cinde a cidade e o povo.

É esse o sentido expresso na própria campanha de Dildu como candidato, cuja principal bandeira – contra a campanha do governo, no passado, que levou à expulsão daquelas pessoas – é a luta por sua reparação histórica, por uma indenização ao menos pelo desalojamento imposto. É o que representa, aliás, por falar em linhas, o símbolo mesmo da campanha de Dildu, o X que carrega no peito, um X que sinalava, durante a Campanha de Erradicação das Invasões, as casas condenadas à remoção, uma marca retomada, porém, conforme o personagem explica em campanha a um grupo de pessoas, que ressignifica aquele X do passado, sinal que expressa precisamente esse contramovimento histórico. É o que muda, enfim, no jogo dessas contraposições, dessas reversões, dessa ressignificação, o sentido que podemos atribuir, no filme, à figura do invasor, cujo movimento e ameaça nos remetem à condição do intruso de que fala Nancy. Afinal, todas aquelas pessoas que foram removidas das imediações da capital foram dali expulsas porque não podiam ser consideradas senão justamente como invasores, intrusos que de fato eram, em razão mesmo da condição que ali os mantinha à margem, uma presença estranha, estrangeira, um fora que ali dentro o colocava em perigo.

Contraparte necessária implicada naquela cisão, a que se refere Agamben, expressa no conceito de povo na política ocidental, esse *povo* de deserdados é o que está excluído no interior mesmo da existência política do *Povo*. “Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído” (AGAMBEN, 2010, p. 173). O *povo* é esse fora que está dentro, inimigo que coloca em risco o *Povo* e sua cidade na medida mesma em que vem daí, de dentro, intruso que irrompe de seu interior, nessa “guerra intestina que divide todo povo e que terá fim somente quando, na sociedade sem classes ou no reino messiânico, Povo e povo coincidirão e não haverá mais, propriamente, povo algum” (*ibid.*, p. 174).

Presença inquietante que precisa ser apartada, confinada em seu espaço, aqueles que foram removidos pela campanha do governo para a Ceilândia retornam, no seu movimento, e invadem o Plano. Assim como o corpo biológico, o corpo político não pode fechar-se a tudo quanto o coloca em risco, ainda mais quando tal ameaça o espreita e rebenta de seu interior. Ao entrar no Plano, aquele povo proscrito escancara, dessa forma, e coloca em questão a fratura que produz sua existência e a cisão que divide a cidade; ameaça contra a qual, evidentemente, o corpo político desencadeia também suas respostas imunitárias. Aí, nesse corpo, como no coração onde se revela o *intrus*, dentro e fora igualmente se tensionam: aquele povo é a parte que, nos termos de Rancière, dentro da comunidade política, está fora como a parte não contada entre os inclusos em seu cômputo. Estar fora do Plano (no filme), portanto, é o que metaforiza,

bem como expressa literalmente, a condição de exclusão de pessoas como os personagens Dildu e Zé Antônio, fora do Plano porque fora do abrigo do ordenamento jurídico do Estado, excluídos da política. Mas um fora que o filme problematiza – contra a política do Estado que procura separar, confinar, banir – por meio do contramovimento de sua política que faz figurarem esses homens no deslocamento pelo qual cruzam os limiares (colocando-os em risco nesse movimento intrusivo) entre o dentro e o fora do Plano.

Num plano geral diante da Esplanada dos Ministérios, ouvimos as vozes de Dildu e Zé Antônio que estão fora do quadro e que nele entram pela margem direita. Em sentidos simultâneos, aqueles homens que estão fora do Plano entram de fora do plano cinematográfico, e no mesmo movimento, conseqüentemente, com que entram neste é que figuram também entrando naquele (figura 62). Assim como o Plano (Piloto), do mesmo modo o plano cinematográfico define um dentro e um fora de natureza semelhante, pois, se concordarmos com Rancière (2009), para quem estética e política não se distinguem, ambos definem recortes no sensível, de maneira que o plano fílmico, para além de uma operação da arte, coloca igualmente uma questão política de recorte que define condições de visibilidade. Nesse sentido, o movimento pelo qual os personagens entram ao mesmo tempo no *plano* do filme e no *Plano* da cidade expressa, nesse deslocamento, e particularmente nessa imagem, o gesto crítico de *A cidade é uma só?*, obra que põe em questão aquelas linhas delimitadoras do Plano que partem a cidade, que estabelecem um fora e, por conseguinte, uma invisibilidade, deslocando, por meio do plano cinematográfico, a condição do que daí se exclui, do que fica de fora e invisível. O filme, então, que fala sobre a cidade – e, mais do que isso, re/constrói, forja essa cidade –, desloca o seu centro de interesse para fora do centro, para aqueles homens da periferia que são o contrapeso do povo dividido, da cidade dividida. Mas o faz não somente para marcar suas disparidades, o abismo que os separa; para além disso, o que está em jogo, em todo o jogo de seus deslocamentos, é o movimento que procura romper os limites, que quer dissolver as linhas separadoras, atravessando-as no sentido que as perturba, como naquela entrada intrusiva daqueles dois homens no coração da capital.

A câmera os enquadra de costas no movimento pelo qual assomam de sua margem direita e caminham em direção ao centro, onde desponta, ao fundo, o edifício do Congresso Nacional (imagem metonímica da casa legislativa à qual Dildu aspira a cargo político como deputado distrital). Zé Antônio, aliás, comenta que seria interessante se colocassem ali uma placa da candidatura de Dildu, naquele amplo espaço vazio em primeiro plano, diante dos edifícios ministeriais em perspectiva, acrescentando, em seguida, que também ele poderia aproveitar para por uma placa sua a fim de vender aquele “terrenão”. Entre os desejos de morar

no Plano, de trabalhar no Plano, e a realidade que os exclui dali, há então uma linha instituída que define quem fica dentro e quem fica fora, a quem se inclui e a quem se exclui, e que não é senão a linha que divide a cidade e o povo. Mas o filme, que se irmana – no seu empenho questionador e convocador – ao desejo de superar tal cisão, condensa no movimento daqueles personagens o deslocamento fundamental que ameaça a fratura fundante da comunidade política. Um esforço, para jogar mais uma vez com os sentidos do plano, que faça do Plano, através do plano cinematográfico, um plano no sentido em que propõem Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), isto é, uma superfície lisa (como aquela da Esplanada) por onde quem está de fora encontre aí as brechas pelas quais possa entrar, por onde possa perfurar, invadir e assaltar o Plano. Desejo de que a cidade cindida se torne, enfim, uma; desejo de que o povo, redimido, venha a abolir a guerra visceral que o divide: desejo, em suma, de uma cidade do povo.

Figura 62 – A entrada de Dildu e Zé Antônio no *plano* fílmico e no *Plano* Piloto.



### 5.3 O POVO AMPUTADO

“Da nossa memória fabulamos nós mesmos”.

*O povo da Ceilândia  
em Branco sai, preto fica*

O espaço que serve de cenário à trama do segundo longa-metragem de Adirley é o mesmo do filme anterior, percorrendo – embora não exatamente as mesmas locações – o território comum de exclusão da periferia de Brasília. O que muda, no entanto, é o tempo, situando a narrativa num futuro impreciso, assinalado pela radicalização do *apartheid* social

que vinca a história do Distrito Federal desde o princípio. Assim como *A cidade é uma só?*, também *Branco sai, preto fica* desloca-se entre o documento e a ficção, aprofundando a estratégia de seus embaralhamentos pelo recurso ao gênero da ficção científica, bem como se move, a exemplo da primeira obra, numa intersecção com o passado, complexificando-a, porém, ao articulá-la a uma especulação do tempo futuro. Ambos os filmes escavam o passado, procuram recuperar uma história silenciada pela historiografia oficial, com a diferença, no entanto, de que no segundo título já não vemos, como no primeiro, arquivos institucionais entremeados na montagem, senão única e exclusivamente os testemunhos orais, além de arquivos pessoais, de dois homens negros que relatam a experiência da repressão policial que resultou no fechamento do Quarentão, casa de *black music* da Ceilândia, em cinco de março de 1986.

“Branco sai, preto fica” foram justamente as palavras da ordem policial gritadas na noite em que invadiu o Quarentão, episódio que ficou marcado pela sua gratuita e desmesurada ação repressora, inscrita nos corpos mutilados dos dois sobreviventes que no filme historiam e fabulam a partir daquele acontecimento que mudou suas vidas. Reconhecemos, aliás, entre os dois, o ator Marquim do Tropa, o qual aparecera em *A cidade é uma só?* como o realizador do *jingle* da campanha de Dildu e que retorna agora para protagonizar, ao lado de Sartana (Shokito), o filme que aborda esse evento traumático de seu passado: aquele, paraplégico por conta de um tiro; este, amputado de uma perna depois de pisoteado pela cavalaria da polícia. Retorna também Dilmar Durães, o ator que interpretara Dildu, no papel de Dimas Cravalaças, “agente terceirizado do Estado brasileiro” que vem do futuro com a missão de colher provas de crimes cometidos contra populações negras e marginalizadas. Um futuro em que supostamente seria feita justiça a essas populações, desacreditado, entretanto, pelo vislumbre sombrio de um porvir ainda mais iníquo, uma perspectiva distópica que entrevê o acirramento da cesura que separa a cidade.

Levando mais longe o gesto crítico do trabalho anterior, Adirley aponta para o aprofundamento do abismo que leva à guetização daquele povo expulso da *pólis*, deslocando sua câmera mais radicalmente à margem onde permanece e acompanha seus personagens ali inteiramente segregados do centro de Brasília (que sequer divisamos no filme), cujo poder lhes interdita o acesso. O cineasta vai mais fundo e exacerba os termos dos problemas que retoma, conjugando a questão racial e a violência do Estado ao escancarar o reverso social de exclusão na culminância de um processo de confinamento politicamente imposto àquele povo de deserdados – do que decorre, igualmente, um exacerbamento da condição de sua invisibilidade –, questionando, assim, na sua visão do futuro, a promessa do projeto futurista de Brasília.

Recorre, para tanto, uma vez mais, à crítica fabuladora, de modo que, se em *A cidade é uma só?* a fábula desmentia a hipóstase da cidade una, em *Branco sai, preto fica*, num passo além, em seu olhar distópico e apelo à ficção científica, agora ela é o que desdiz uma outra ficção, a da utópica cidade do futuro. Assim, entre o que retoma e o que desdobra, o segundo longa-metragem, em suma, dá uma outra volta no jogo de suas fabulações, como brilhantemente coloca em cena, já de entrada, nos primeiros minutos do filme.

Após o letreiro sobre tela escura que informa o tempo da narrativa, “Antiga Ceilândia, Distrito Federal”, *Branco sai, preto fica* abre com um plano geral de uma área urbana, sob o remanso da noite, que dá para a parte detrás de um conjunto de prédios populares. Içada pelo elevador externo da casa de Marquim, adaptado às suas necessidades de cadeirante, a câmera – primeiro subjetiva, nesse movimento de subida, e, em seguida, após o corte, objetiva, a enquadrá-lo em *contra-plongèe* no movimento oposto de descida sobre a plataforma da escadaria interna – percorre seu deslocamento corriqueiro e descreve o ambiente onde vive, entre as dificuldades de suas limitações locomotoras e as soluções engenhosas que viabilizam sua sobrevivência. Em meio à precariedade do lugar, à série de gambiarras, aparelhos e fios elétricos expostos, destaca-se uma coluna metálica misteriosa, diante da qual, seguindo-se ao segundo corte, vemos Marquim abrir uma portinhola e manusear algo em seu interior sem que o enxerguemos. Como nos será revelado adiante, trata-se de uma bomba sonora que o personagem planeja lançar sobre o centro de Brasília, a maquinação de uma vingança, para a qual contará também com a ajuda de Sartana, contra o Estado policial e segregacionista que os aleijou e continua a oprimi-los. Mais um corte e Marquim se encontra, enfim, à mesa na qual opera a aparelhagem rústica de sua rádio pirata, onde o veremos reiteradas vezes ao longo do filme a reproduzir as músicas que ouvia na época em que frequentava o Quarentão e a recontar, melancólico, suas memórias de juventude ligadas ao lugar. Particularmente, nessa sequência, Marquim narra os detalhes da noite de sua invasão e fechamento, testemunho que *Branco sai, preto fica* registra sob a forma criativa de sua elaboração fabuladora.

A sequência começa com um plano detalhe de um toca-discos. Um dos vinis da coleção de Marquim gira sobre o prato e ele, então, coloca a agulha. Corte e o vemos em primeiro plano de perfil diante de um microfone, enquanto entram, na faixa sonora, o som de uma batida *funk* e, sobre ela, a voz de Marquim. “Domingo, sete horas da noite”, inicia o personagem, ao modo de um contador de história, performando-a nos gestos, na dança, no discurso direto dos diálogos que simula em sua narrativa, nos trechos musicados que costura ao seu relato e que lhe dão vida, como se assim revivesse, pela rememoração fabuladora, aquela noite de cinco de março de 1986. Enquanto Marquim “conta/canta a derradeira noite no

Quarentão”, como diz Cláudia Mesquita (2015, pp. 09-10), narrando-a “‘no ar’, como quem embute, em sua performance, potenciais ouvintes”, são interpoladas na montagem fotografias de bailes da época, preenchendo a tela com imagens que remetem ao passado do personagem, ao passo que prossegue, nesses planos, sua voz *off* que o reanima no presente. São instantâneos das festas de uma juventude da periferia, *flashes* que destacam a multidão em dança, ou os grupos de garotos que, como os dois protagonistas, performavam suas coreografias, ou ainda situações mais triviais, como a fila da bilheteria, que dão forma, em sua contrapartida visual, à narração de Marquim.

Imagens e áudio – no caso, as fotografias e a voz de Marquim – conjugam-se, assim, para fazer o filme de sua história (figuras 63-68). Enquanto canta, desfila na tela uma série de fotos de rapazes negros exibindo seus passos de dança – em meio aos quais, como descobriremos mais à frente, estão Marquim e seus amigos –, e quando, enfim, chega ao momento da invasão policial, um dos instantâneos parece surpreender um grupo de rostos assustados. O barulho de uma explosão e latidos de cães invadem a banda sonora. “*Spray de pimenta!*”, exclama Marquim tossindo. “Baixa a cabeça! Baixa a cabeça, cara!”, grita aos amigos sob a arremetida dos “pé de bota”, como diz, antes de protestar indignado contra a intervenção policial: “Porra! Ah, não! Vão parar o baile, véio!” Seguindo-se a uma série de fotografias, o filme retorna, nesse momento, ao personagem, em plano americano frontal, numa expressão perturbada. Ele desliga o som e passa então ao confronto com a polícia, truculenta e racista em sua ofensiva contra os frequentadores do baile, ao quais chega já ordenando: “Putum lado e viado pro outro!”, “Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai e preto fica, porra!” São entremeadas ainda outras duas fotografias. Marquim, em sua encenação, revive o momento do desentendimento com um dos policiais que o aborda e que, ao final, o manda deitar-se. Fechando a sequência, vemo-lo, então, baixar a cabeça, estático e em silêncio. Passamos a uma última imagem de quatro jovens negros num instantâneo de sua dança e, enquanto ouvimos o som de hélices de helicóptero, a fotografia desvanece em *fade out* num clarão que a consome até apagá-la por completo. Por fim, ao som de um tiro, entra o título do filme.

O início de *Branco sai, preto fica* anuncia, desse modo, aquilo que, ao final, reafirma como bandeira: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, declaram as últimas palavras que aparecem, ao término dos créditos finais, sobre a indicação de lugar e data de sua realização. O filme é uma fábula do povo da Ceilândia, povo que fabula sobre a própria memória, povo em devir que se faz ao narrar sobre si, sobre sua história, fabulador e fabulado, pois, simultaneamente. Como diz Marquim a certa altura de seu relato, ele vê “tudo isso aí pela

janelinha”, – imagem que nos faz pensar nessa outra janela, através da qual o vemos, que é a janela do cinema, abertura que nos transporta para o universo de suas fábulas. Assim como o personagem que revê seu passado, revivificando-o em sua reencenação fabuladora, vemos também, através dessa abertura, ressurgir uma história apagada, escrita na tela do cinema. *Branco sai, preto fica*, tal como o longa-metragem anterior de Adirley, recupera, assim, uma história recorrendo, para tanto, à potência fabuladora de sua arte. Através de sua câmera, da música de Marquim, dos desenhos de Sartana, das autofabulações dos personagens, o filme conta sua história, elaborando-a – ao tensionar documento e ficção – por meio da fábula cinematográfica.

Figuras 63-68 – Sequência da rememoração fabuladora de Marquim da última noite no Quarentão.



Uma vez mais, portanto, Adirley revolve a história e, como antes, é na ficção que investe como potência reveladora contra as ficções da história oficial e do poder. Contra a promessa, no primeiro filme, da cidade una, e, no segundo, da cidade do futuro, é justamente a face ficcional de suas obras – que tanto buscam a história e se entrelaçam com o documento e o testemunho – que questiona essas ficções do “mundo real”. Um embate que o cinema de Adirley necessariamente trava, por isso, no terreno da fábula. Como distingue Mesquita (2015), se, em *A cidade é uma só?*, era a *contra-memória*, o *contra-discurso* dos moradores da Ceilândia que confrontava a versão oficial da história acerca da Campanha de Erradicação das Invasões, agora, em *Branco sai, preto fica*, o que temos é, mais propriamente, uma *contra-ficção* que apela ao gênero da ficção científica contra a ficção da ciência do progresso, do futuro utópico, da cidade planejada, do projeto de Brasília. Segundo Mesquita (2015, p. 06), “é como se a mais delirante construção ficcional antecedesse o filme, na idealização de Brasília e em sua

implementação paradoxal”, de modo que, “Se Brasília é pura ficção científica, como gosta de dizer Adirley Queirós, o documentário deve se transfigurar em ficção para lhe fazer frente”.

Contra um futuro que não se realizou, o que o presente da narrativa – num futuro indeterminado em relação ao nosso tempo – nos faz vislumbrar é a realidade sombria, palpável, que as etéreas ficções sobre a nova capital procuravam encobrir: isto é, que a cidade não só está dividida, bem como não pode prometer nada ao povo que exclui. Pelo contrário, a cidade lhe reserva um futuro ainda mais desigual, desesperançadamente entrevisto, num cenário pós-apocalíptico, na culminância do processo de sua segregação radical. Brasília é, em *Branco sai, preto fica*, um território, enfim, completamente interdito a esse povo, enclave que lhe veda as fronteiras, proíbe-lhe o acesso, terra estrangeira que exige, para isso, a posse de passaporte. Mais do que o impedir de morar, estudar, viver no Plano, como expresso na canção de Nancy em *A cidade é uma só?*, trata-se, agora, de lhe obstruir até mesmo a passagem, a entrada que, no filme anterior, ainda era possível. Do lado de fora de seus limites, por outro lado, a “Polícia do Bem-Estar Social” empenha-se por manter as áreas circunvizinhas sob controle: impõe-lhes toque de recolher e as vigia de cima, em sua ronda noturna, sobrevoando de helicóptero suas casas. Anuncia, inclusive, já fazer “103 dias sem registros de atentados”, o que nos revela, por sua vez, sua ocorrência e, possivelmente, sua recorrência, atos inevitáveis de resistência, reações de contrapoder que toda forma de poder gera, violentas à proporção das violências a que se contrapõem.

Não vemos o helicóptero, não vemos sequer um soldado da Polícia do Bem-Estar Social. A presença dos aparelhos repressivos do Estado nos chega, invisível, exclusivamente pela faixa sonora, como na advertência, via rádio, que Marquim ouve dentro de seu carro quando se aproxima da fronteira de Brasília, ou, por ocasião de sua ronda noturna, na ordem de recolher e informe da polícia que paira de helicóptero, sem que a vejamos, sobre a periferia. Não vemos também Brasília, absolutamente inacessível à luz da câmera, invisível do começo ao fim do filme, o qual dela nos oferece apenas a visão esboçada dos desenhos de Sartana. Os célebres edifícios e monumentos do Plano Piloto – com destaque, em sua referência simbólica ligada ao poder, para o prédio icônico do Congresso Nacional – aparecem apenas para desaparecerem, ao final, nos desenhos do ataque devastador de Marquim e seus cúmplices à capital.

Brasília, na ficção científica de *Branco sai, preto fica*, é território alienígena inatingível. O centro de poder situa-se em lugar inteiramente inalcançável ao povo. A cisão da cidade chega, na antevisão de sua configuração futura, ao seu extremo, alijando completamente o povo da *pólis*, tornada esta espaço estrangeiro ao qual aquele não pertence. Sua exclusão é

mais radical que em *A cidade é uma só?* e, por conseguinte, sua invisibilidade, uma vez que irremediavelmente condenado ao outro lado da fronteira que divide a cidade em dois mundos, integralmente fora dela e do abrigo jurídico do Estado. Já não há mais aí, definitivamente, lugar algum, possibilidade alguma para o candidato Dildu ou para os sonhos expressos na canção de Nancy. O Plano Piloto que Dildu e Zé Antônio podiam ainda atravessar – o centro de poder que invadiam no seu deslocamento intrusivo (figura 62) – agora in/existe alhures, no outro lado da cidade que não vemos, visão negada aos personagens e ao espectador.

O Plano Piloto, portanto, no limite da exclusão que separa os dois lados da cidade e do povo fraturados, está totalmente fora do plano fílmico. Mas se a cisão, a exclusão e o fora são levados – do primeiro ao segundo filme de Adirley – ao ponto máximo de seu aprofundamento, tão radical quanto o cenário de opressão que o filme delinea é a perspectiva crítica com que revida. Se o povo, como dissemos, está alijado da *pólis* e, sendo assim, sua invisibilidade é total, o filme, que desloca seu centro para fora do centro, permanecendo exclusivamente aí, não nos faz sequer divisar o centro de poder, de modo que invisíveis mesmo, ao cabo, são esse centro e o Povo (com “p” maiúsculo) que ele abriga. O *povo*, então, que está radicalmente *fora* do *Plano* é o que, na mesma condição, aparece *dentro* do *plano* (cinematográfico), visível dentro de seus marcos, ao passo que, simetricamente, o *Plano* e o *Povo* que ali vive *dentro*, situando-se radicalmente *fora*, não aparecem, mantendo-se absolutamente invisíveis ao *plano*.

Como em *A cidade é uma só?*, também *Branco sai, preto fica* enuncia, de entrada, pelo próprio título, o tema de que trata: branco de um lado, preto do outro, conforme a ordem de um dos policiais que invadiram o Quarentão e que se traduz, no universo fílmico, na ordem da secessão que o atravessa. Não vemos uma pessoa branca entre os personagens do filme, assim como não vemos a capital, seus prédios e monumentos. Brasília – e as pessoas que nela residem – é a contraparte (invisível) do mundo (visível) que o filme enquadra, da mesma forma ignorada por este, tal qual ela o ignora, como faces reversas da mesma realidade. O que vemos é a população negra da periferia que o Estado não vê, um estrato de párias que o *apartheid* social e racial rebaixa e invisibiliza, vidas nuas que a opressão estatal confina e seus aparelhos repressivos violentam, como nos corpos espezinhados de Marquim e Sartana, tolhidos de seus movimentos e sua dança, amputados, como diz César Guimarães (2014, p. 200), “da vinculação afetiva que mantinham com os espaços vividos e com a camaradagem que só a juventude permite”. Amputados da cidade, vivem duplamente à margem: do centro e do próprio espaço no qual lhes cabe viver; duplamente invisíveis, pois, no território de exclusão que habitam e na vida reclusa que os aparta dentro da própria cidade. Raras vezes os vemos transitarem fora de

suas casas, onde permanecem recolhidos na maior parte do tempo: Marquim, em sua espécie de *bunker*, espaço claustrofóbico sem aberturas que nos permitam vislumbrar a cidade; Sartana, em sua “fortaleza” de paredes vazadas, através das quais, por outro lado, relanceamos constantemente o espaço urbano de fora, não obstante ele se conserve sempre distante, sem laço. Como diz Sartana, a cidade, que era parte de sua vida, foi cortada de si. O Estado repressor que mutilou seus corpos, mutilou-os da cidade, insulando-os em seus redutos, encasulando-os numa paralisia aprisionante – como nos frequentes planos em que vemos Marquim encarcerado na sacada gradeada de sua casa (figura 69) –, cindidos dos lugares com os quais se identificavam, desde o trauma estranhados, distantes – como na paisagem urbana longínqua, noturna, que o olhar contemplativo de Sartana fotografa do alto de seu terraço (figura 70).

Figuras 69-70 – Marquim e Sartana amputados da cidade.



No limite de tudo quanto procura imobilizá-los, aprisioná-los, apartá-los, porém, à opressão paralisante do poder, os personagens de *Branco sai, preto fica* sinalizam para uma ação na mesma medida extrema de contrapoder. O filme se passa precisamente numa região de fronteira, território assentado sobre um barril de pólvora, onde os conflitos fermentam quando latentes e explodem quando irrompem. Na linha de narrativas de fronteira que o aproxima, segundo Alfredo Suppia e Paula Gomes (2015, p. 291), de outros filmes latino-americanos de ficção científica anteriores, como *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1998) e *Sleep dealer* (Alex Rivera, 2008), o trabalho de Adirley pode ser definido, nos termos de Lysa Rivera (*apud* SUPPIA; GOMES, 2015, p. 291), como uma obra de *borderlands science fiction*. Em um trabalho mais próximo e recente, *3%*, série brasileira da Netflix criada por Pedro Aguilera e dirigida por Daiana Giannecchini, Dani Libardi e Jotagá Crema (estreada em novembro de 2016 com uma temporada de 8 episódios), é um bom exemplo de ficção científica de fronteira, ou então de “*trans-border fantasy*, no sentido de fábulas que especulam sobre o trânsito de personagens entre zonas interditas ou interditadas” (SUPPIA; GOMES, 2015, p. 391). A série

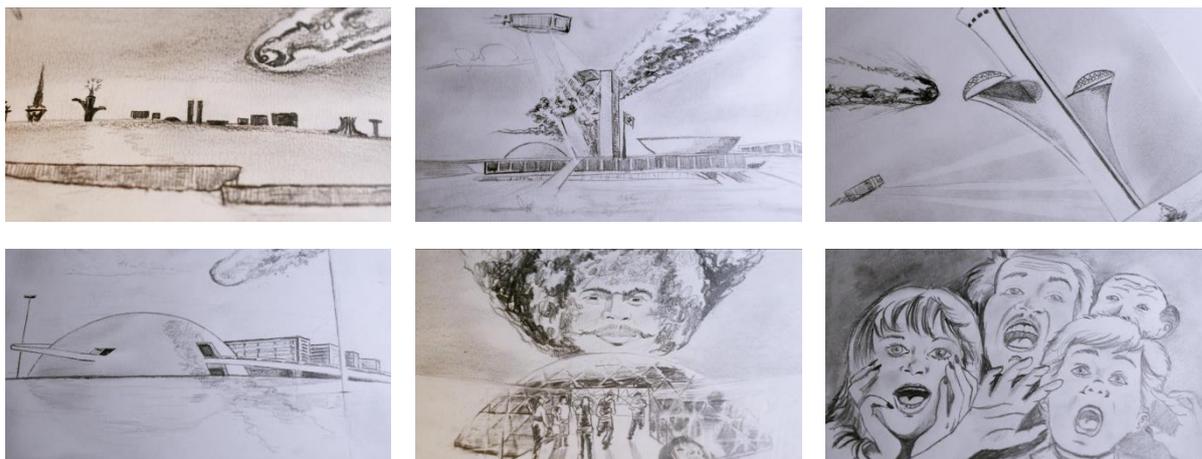
tem como cenário um mundo pós-apocalíptico, onde as pessoas estão divididas entre o Continente, região não identificável do Brasil assolada pela miséria, e o Maralto, situado em algum lugar igualmente indefinido de além-mar, terra dos eleitos que têm direito a um mundo de abundâncias, rico e confortável. Entre a seleção do Processo – da qual podem participar apenas os jovens que completam vinte anos e à qual resistem apenas 3%, escolhidos por suas capacidades mentais e físicas – e as ações da Causa – cujos integrantes procuram se infiltrar no Processo e chegar ao Maralto em luta contra as injustiças –, a série apela à ficção científica para compor uma alegoria das desigualdades que remete, sob sua perspectiva distópica do futuro, a uma realidade presente, no Brasil e no mundo, de reação conservadora.

Mais próxima, geograficamente, que o além-mar utópico de 3%, a Brasília de *Branco sai, preto fica* está mais distante, porém, de qualquer promessa aos seus excluídos. Numa “ficção científica de cores melancólicas, pós-apocalípticas”, como a define Guimarães (2014), que desenha o quadro de uma agudização das desigualdades e da opressão, o Estado policial procura assegurar a ordem extremando o controle e a repressão, guetizando o povo de excluídos, interpondo barreiras, cerceando seu deslocamento. Contudo, à imobilidade – figurada na amputação física e social dos personagens – que mantém esse povo do lado de fora da fronteira, o filme contrapõe, pela fábula, a ação im/possível: o ataque e a destruição de Brasília representados pelos desenhos de Sartana. Ao final, concluídos os preparativos para o plano de vingança de Marquim, é lançada sobre Brasília a bomba sonora que construíra em seu *bunker*, projétil carregado com a mixagem explosiva dos sons e músicas da periferia, capaz de “jogar a frequência pra cima aí que a gente vai derrubar até helicóptero”, como diz Marquim a Jamaika, seu cúmplice que o ajudara a recolher a vozes, as canções e os ruídos da Ceilândia. Acompanhado pelo *funk Bomba explode na cabeça*, de MC Dodô, o ataque é figurado numa sequência composta exclusivamente pelas imagens concebidas por Sartana, animadas pela sonoplastia que a preenche com os gritos desesperados vindos do centro e as explosões desse retorno bombástico da periferia (figuras 71-76).

Se o Plano é a geografia que estabelece as fronteiras da exclusão, o plano cinematográfico é o que mais uma vez as subverte, incluindo o que está excluído, visibilizando o que é invisível. À passagem bloqueada entre os limiares do Plano (antes possível), a fábula fílmica agora alça voo a fim de atravessar seus muros intransponíveis. Porque o plano cinematográfico já não pode deslizar com seus personagens sobre uma superfície plana, o assalto ao Plano desta vez recorre a outro plano da fábula fílmica e, pela ficção científica, viaja pelo espaço, invadindo-o por cima. Contra o Plano que os marginaliza e os reprime, o plano dos excluídos toma forma, assim, nesse retorno explosivo, no estrondoso clamor da periferia

contra o centro que a emudece, que silencia suas vozes e sua história. O que explodirá sobre o centro e o destruirá não é outra coisa senão justamente uma bomba sonora, metáfora de uma ameaça maior do que qualquer bomba “real”, do que qualquer arma de que possa dispor o poder, pois é a arma com que sempre retornam os contrapoderes, colocando-o em xeque.

Figuras 71-76 – A vingança da periferia contra o centro do poder.



Brasília, como observa Wellington Cançado (2014, p. 209), “nunca atingiu seus objetivos de apagamento do real e instauração de um futuro fictício”. Em 1958, quando as obras da nova capital nem mesmo tinham sido ainda concluídas, o futuro da cidade futurista já se revelava uma desencantada utopia: cindindo-a em sua própria gestação, “as cidades-satélites foram forçosamente instituídas pelos levantes populares para acomodar as milhares de famílias que viviam em torno do Plano Piloto e ameaçavam constantemente ocupá-lo” (*ibid.*, p. 209). O projeto de Brasília – que nas palavras de Juscelino Kubitschek (*apud* CANÇADO, 2014, p. 209) “iria trazer, para a civilização, um universo irrealizado, que ignorasse a realidade contemporânea e se voltasse, com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro” – nascia já comprometido por/com uma cesura arquitetada, desde o início expressa na ruptura com o real e a história que os seus planos fantasiosos procuravam ainda assim assentar sobre algum chão.

Brasília, aliás, poderia se chamar Me Esqueci, como no filme de Walter Lima Jr., *Brasil ano 2000* (1969), o qual igualmente remete a um contexto pós-apocalíptico, quando, após uma Terceira Guerra Mundial que teria levado as nações mais desenvolvidas à ruína, caberia ao Brasil, país periférico, subdesenvolvido, o papel de liderança. Por meio do percurso de um grupo familiar que, ironicamente, faz o caminho inverso ao da multidão de candangos que construiu Brasília, saindo da capital em direção ao Norte, o filme compõe uma alegoria que encena um contexto futuro do país a fim de dirigir uma crítica mordaz ao presente – marcado

pelo endurecimento do regime militar e sua política de modernização conservadora – e às crenças de seu destino. Me Esqueci torna-se palco de um grande evento, o lançamento de um foguete que deve assinalar a nova condição do Brasil, alçado a potência tecnológica e espacial, condição que o país procura assumir, embora sem estar preparado, pois persiste em recalcar sua realidade concreta ante o afã de se lançar para o futuro. É aí que, segundo Xavier (2012, p. 220), se situa precisamente o problema de que trata o filme, na “falácia de quem procura a modernidade com esse traço recalcado”, isto é, que “esquece” o atraso econômico, o subdesenvolvimento do país, “possível contingência histórica superável”, como diz o crítico, mas que é cegamente recalçada, de maneira que, “a partir de uma condição objetiva precária, vivem-se os mitos compensatórios de grande destino”.

Assim como na ficção científica de Walter Lima Jr., a de Adirley abraça também criticamente um gênero no qual as potências cinematográficas investem alto (em dinheiro e tecnologia), trabalhando-o, porém, na precariedade, na falta que denuncia os mitos do progresso. É nesse sentido que os elementos da ficção científica de *Branco sai, preto fica*, como aponta Mesquita (2015, p. 08), são “deliberadamente precários”, de forma tal que “o filme opõe suas engenhocas (a exemplo da nave espacial de Cravalaças, um container de obra) à crença no progresso e na máquina depositadas na criação de Brasília”. Ironicamente, a contraficção expõe, na precariedade mesma de seus meios, a ficção maior de Brasília, cidade-símbolo de um progresso, de uma modernidade sem lastro. A escassez de recursos do filme, seus elementos toscos – como a nave de Dimas, ou a bomba de Marquim –, a coleção de gambiarras presente sobretudo no interior de seu *bunker* e os cenários exclusivamente periféricos que a câmera enquadra são todos aspectos daquela outra face que o mito de Brasília sempre procurou encobrir, a face do real que, a despeito de seus vãos esforços, retorna contra a sua quimera.

Como em *Brasil ano 2000*, também *Branco sai, preto fica* pressagia, numa visão bastante pessimista, um futuro sem saídas para o país: no primeiro, a inépcia de um país que não sabe lidar sequer com a vantagem inesperadamente conquistada, incapaz de avançar mesmo com o fim dos entraves externos; no segundo, o abismo das desigualdades na culminância de sua fissura que aparta todo o seu povo de deserdados, descrente já de qualquer possibilidade de inclusão. Até mesmo Dimas, o viajante do tempo encarregado de coletar provas contra as violências praticadas pelo Estado a populações marginalizadas, desconfia de um futuro governo reparador das injustiças. Três anos depois de sua viagem, ele recebe uma mensagem do futuro dando conta de que não só seu teletransporte foi dado como perdido, bem como a situação política teria mudado, mergulhada num clima de tensão com a ascensão da vanguarda cristã ao poder. O agente terceirizado do Estado, incrédulo, se questiona então sobre o que faria nesse

futuro. Ao final, depois de obtidas as provas, ele recebe uma última mensagem alertando-o acerca de um “evento eletromagnético” que ameaça o futuro da Terra e é encarregado de impedir a “grande explosão”, missão que deve cumprir para só então ser autorizado a retornar, além da promessa de uma devida recompensa. Na sequência seguinte, porém, após o *tracking* sobre uma ferrovia subterrânea que sugere o movimento de sua nave, vemo-lo num plano geral em meio a um aglomerado pandemônico de ferros retorcidos, cenário pós-apocalíptico onde encena a guerra contra os seus adversários. O personagem corre solitário entre os emaranhados de ferros, agacha-se, empunha uma arma que não vemos e, ao som de disparos futuristas clássicos da ficção científica, ataca-os indignado: “Prá! Prá! Toma aí, caga-pau do progresso! [...] Prá! Prá! Racista que não vai mudar a cara nunca! [...] Toma, Europa do inferno! [...] Toma, falta de posse! Toma, falta de fazer as coisas!”

Dimas renuncia ao retorno para casa e a salvar o futuro para que o povo da periferia realize sua vingança. Saída utópica possível frente ao horizonte distópico de uma divisão cada vez mais brutal, o final de *Branco sai, preto fica* – ao contrário da perspectiva política que, em *A cidade é uma só?*, conclamava o povo a uma invasão que abolisse a cisão que o exclui da *pólis*, – leva a cabo a revogação da cesura pela via apocalíptica. No entorno para onde fora banido aquele povo recrutado à construção de Brasília, como Nancy e sua família, uma geração futura, a de Marquim e Shokito, ali no entorno sitia o centro, procurando outras brechas pelas quais invadi-lo, tanto mais esquivo e feroz nas suas estratégias e movimentos de contrapoder quanto mais controladoras e violentas são as ações do poder. Inútil, pois, que a cidade expurgue a presença tão incômoda de sua parte maldita, que a confine à margem, que a segregue, que a vigie e a reprima, – toda essa violência só faz potencializar seu retorno explosivo, como na bomba que lança sobre Brasília as vozes anônimas do povo renegado que ela escorraça para fora de seus muros. Dos confins da periferia para onde é expulso, dos subterrâneos em que se enterra sua memória, contra a cidade que o repele e o esquece, o oprimido inescapavelmente retorna; seus corpos espezinhados, sua história silenciada, então, irrompem das margens, dos subsolos, para fazerem justiça (que do Estado não se pode esperar) àquele povo de amputados, redimindo-o ao abolir – na sua guerra contra o Povo e seu governo – a cisão que o parte em dois e o mutila da cidade.

\*\*\*

O projeto de Brasília, desde o princípio, estava fadado ao fracasso. Ao deslocar o centro de poder para uma região erma e remota, ilhando-o num enclave estrangeiro ao Brasil,

abstraído da realidade do país, a ambição faraônica de Juscelino fez surgir uma nova capital no deserto, miragem de uma cidade irreal, fictícia. Para construir o novo centro político do Brasil, foi preciso assentá-lo sobre seus velhos problemas; para deslocá-lo, foi necessário também que se deslocasse uma multidão de trabalhadores para sua construção, um povo pobre, em busca de oportunidades de emprego, do qual não se poderia prescindir, ao mesmo tempo em que não se lhe reservava lugar algum ali. Na “corveia anônima” de seu duro trabalho, esse povo ergueu Brasília, monumento da cultura e da barbárie, para evocar a advertência de Benjamin (1994, p. 225). Ao concluí-la, não lhe restava mais nenhuma promessa senão a flagrante realidade de sua exclusão. Na nova cidade não havia nada de novo. Brasília cumpriu um previsível destino contrário ao idealizado: ao invés de sinalizar para o futuro, o moderno, o progresso, escancarava as mazelas do atraso.

Às mentiras de Brasília, os filmes de Adirley e Mascaro expõem a sua face de verdade, o revés de exclusão da cidade que condena todo um povo às suas margens. A realidade de Brasília é a de Teimosa, território de pobreza desse povo sem parte, assediado pelo avanço da especulação imobiliária, uma presença tão incômoda quanto a daquele povo que fora escorraçado das cercanias da capital. Seu direito não é senão o de viver nas bordas da comunidade e da lei. Repelidos sempre para fora, é para aí onde se deslocam Adirley e Mascaro, para o limiar onde tensionam o fora/invisível da política que os exclui com o dentro/visível da política dos filmes que os inclui. Os três filmes, com isso, desvelam as desigualdades inscritas na partilha da comunidade, em sua cisão fundante, onde ao povo dividido corresponde uma configuração fraturada da cidade.

Mais além de suas margens, dos centros da classe média atravessados por povos intrusos e das periferias habitadas por povos marginalizados, vivem povos situados nos confins do abrigo do Estado, na fronteira em que se defrontam com o limite de seu abandono, quando não de sua guerra declarada. Ali, na estremadura da quase total invisibilidade, encontram-se as minorias étnicas às quais dão visibilidade os filmes analisados no próximo capítulo. Particularmente, tratam-se dos povos indígenas e quilombolas, minorias histórica e contemporaneamente perseguidas no Brasil, outrora para o uso de sua mão de obra escravizada, ainda hoje na disputa por suas terras. Povos expostos ao desaparecimento pelo desamparo do Estado, que não lhes garante nem o mínimo direito aos territórios que ocupam, bem como pelos poderes que censuram sua visibilidade, sob cujas sombras os filmes buscam os lampejos daqueles povos-vaga-lumes, suas minúsculas cintilações com que resistem às ameaças que os cercam.

## 6 POVOS-VAGA-LUMES

A in/visibilidade de povos indígenas e quilombolas é a preocupação que em comum apresentam os três filmes que integram este capítulo: *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *As hipermulheres* (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto, Leonardo Sette, 2011) e *Martírio* (Vincent Carelli, 2016). Sob cenários relativamente vizinhos, o primeiro se embrenha pelo sertão mineiro, onde vem a encontrar a comunidade remanescente de quilombo de Quartel do Indaiá, em São João da Chapada, Minas Gerais, interessado pela tradição em desaparecimento dos vissungos, cantigas em dialeto banguela entoadas nos ritos fúnebres desde o tempo da escravidão; o segundo vai até o Alto Xingu, em Mato Grosso, onde convoca os índios Kuikuro a reencenarem o *Jamurikumalu*, o ritual e mito feminino das hipermulheres; o último percorre, em Mato Grosso do Sul, as terras dos Guarani Kaiowá, disputadas brutalmente pelos fazendeiros da região, que os perseguem e os despejam violentamente, atirando-os à margem. Três obras, portanto, que buscam as sobrevivências de povos que sempre estiveram submetidos, na formação histórica do Brasil, à voracidade do processo civilizatório branco; filmes sobre as nossas mais aviltadas minorias, entre as quais algo periga desaparecer, seja algum traço de sua cultura – um ritual, uma tradição, como nos mostram as duas primeiras obras –, seja sua existência mesma, como no martírio dos índios Guarani Kaiowá, desenfreadamente enxotados e massacrados.

Assim como os povos periféricos e os povos intrusos, como analisamos nos dois capítulos anteriores, as minorias indígena e negra (particularmente quilombola) contam também com uma cinematografia que se assenta já numa tradição fílmica no Brasil. No caso dos índios, por um lado, desde a época do cinema silencioso dispomos de imagens documentárias que os retratam sob a curiosidade pelos seus modos de vida, ou que registram seus contatos com o homem branco, como podemos ver no material de arquivo utilizado por Carelli em seu filme, a exemplo das filmagens – sob o contexto dos trabalhos realizados pelo marechal Rondon para a exploração e a expansão telegráfica pela região Centro-Oeste do país – das relações travadas com as populações nativas. O índio aparece como uma alteridade exótica, como o “bom selvagem” de uma velha linha de pensamento eurocêntrica, tal como expressa exemplarmente em *O descobrimento do Brasil*, de Mauro. Por outro lado, numa perspectiva mais crítica, distante do viés paternalista, como o de Rondon, que permeou os contatos menos agressivos com os índios, a organização não-governamental Vídeo nas Aldeias (VNA), fundada em 1986, logrou enfim levar o cinema às mãos indígenas, formando cineastas e lhes entregando o

equipamento cinematográfico necessário para que produzissem sua própria imagem. Desde *A festa da moça* (Vincent Carelli, 1987), o primeiro filme do projeto, realizado com os índios Nambiquara, que os incitou a retomarem a cerimônia de furação de lábios e narizes, abandonada havia mais de vinte anos, o VNA tem despertado, entre os povos indígenas com os quais trabalhou, um olhar reflexivo sobre a imagem de sua cultura e sua identidade/diferença, instigando-os a encenarem para a câmera suas tradições, festas, rituais e mitos.

Quanto aos negros, sua presença nas telas do cinema brasileiro remonta também ao período silencioso, embora sob uma figuração que lhes reservava papéis secundários e os estigmatizava sob o peso do racismo, ora velado, ora aberto, como na imagem do menino-sapo em *Thesouro perdido*, de Mauro (figuras 2-3)<sup>49</sup>. Com a chanchada e o seu interesse por aspectos da cultura popular, como o carnaval e o samba, a presença negra, se bem que ainda um tanto problemática, ganha expressão no elenco de atores – e algumas raras atrizes – dos seus filmes de sucesso, com destaque para o protagonismo de Grande Otelo. De uma posição marginal e impregnada de preconceitos, porém, o negro é alçado, com o Cinema Novo, a uma figura central e vira símbolo de resistência, como então é visto, ainda nos anos 1950, nos filmes sobre as favelas de Nelson Pereira, ou, passando à década seguinte, em um filme emblemático como *Barravento*, protagonizado por Antônio Pitanga no papel de Firmino, personagem revolucionário que representa o farol da consciência de classe e encarna o ideal de transformação social. Esse é um contexto em que alguns artistas negros despontam no meio audiovisual, como Zózimo Bulbul, o primeiro protagonista negro a estrear uma novela – em *Vidas em conflito*, da extinta TV Excelsior, em 1969 –, além de ter se tornado importante cineasta preocupado com a discussão das questões raciais no Brasil, como em *Abolição*, de 1988. Tanto Bulbul quanto Pitanga atuaram, ainda naquela época, no filme que mais especificamente abordou o tema dos quilombos, em *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos, biografia romanceada do primeiro líder de Palmares. Filme que seria seguido, anos mais tarde, por *Quilombo* (Carlos Diegues, 1984),

---

<sup>49</sup> Confrontando com o prolongamento da tradição indianista no cinema silencioso brasileiro, Stam (2003) chama a atenção para a “ausência estrutural” das “representações do negro” nesse período. “Embora nenhum filme brasileiro das primeiras décadas”, segundo o autor (*ibid.*, p. 209), “expresse uma perspectiva explicitamente racista – não houve no Brasil um *O nascimento de uma nação* (David Wark Griffith, 1915) – ela se manifesta, no entanto, na frequente, quase obsessiva, adaptação de romances indianistas tais como *O Guarani* (quatro versões no período silencioso), *Iracema* (três versões) e *Ubirajara* (uma versão), em contraste com o total desinteresse pelos temas afro-brasileiros”. No original: “Although no Brazilian film of the first few decades advances an explicitly racist perspective – there is no Brazilian *Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915) – one is struck by the frequent, almost obsessive adaptation of Indianist novels such as *O Guarani* (four versions in the silent period), *Iracema* (three versions) and *Ubirajara* (one version), in contrast with the general slighting of Afro-Brazilian themes”.

um retorno do cineasta ao mesmo assunto da obra anterior, apoiado agora, além do romance histórico de João Felício dos Santos, também no trabalho historiográfico de Décio Freitas em *Palmares: a guerra dos escravos*, a fim de narrar a história de lutas do mais conhecido quilombo brasileiro e seus líderes Ganga Zumba e Zumbi.

Na senda das tradições que os precedem, *Terra deu, terra come*, *As hipermulheres* e *Martírio* conferem visibilidade a essas minorias. O gesto crítico que os move é o deslocamento ao outro lado do campo de batalha onde o mundo capitalista e tecnológico ocidental se confronta, em desigualdade imensurável de forças, com as comunidades tradicionais indígenas e quilombolas, assediando-as e as atacando furiosamente na fome por suas terras e na sanha racista contra suas culturas. Os três filmes buscam uma imagem desses povos como, analogamente, Dee Brown buscava uma voz índia – no seu clássico trabalho historiográfico sobre a conquista do Oeste norte-americano, em *Enterrem meu coração na curva do rio* – silenciada pela jornada épica da civilização branca na marcha irrefreável de sua expansão territorial durante o século XIX. Contra a omissão histórica que condenava as populações nativas ao esquecimento, ou as rebaixava a selvagens indignos de consideração, Brown consagrou seu trabalho a tentar ouvi-las, propondo aos estadunidenses, “que sempre olham para o oeste”, como diz, quando leem sobre o contexto de sua dominação pelos brancos, que leiam seu livro “olhando para leste” (BROWN, 2017, p. 17), do ponto de vista indígena. Publicado em 1970, ao final da década que ficara marcada, nos Estados Unidos, pela luta dos negros no Movimento dos Direitos Civis, o livro chegava em um momento crucial para os debates em torno dos direitos das minorias e a devida revisão de sua história, o que levou a repensar, no cinema, as imagens delas deturpadas como nos filmes do *Western*.

Se a visibilidade dos povos indígenas, de lá para cá, tem se ampliado e, ademais, contado com um deslocamento do olhar que vem se empenhando para superar a relação de domínio discursivo do homem branco sobre a cultura do outro, talvez sejam esses povos, ainda assim, os mais expostos a desaparecer, no sentido em que fala Didi-Huberman (2014). Sobretudo no contexto de uma onda fascista que espalha o ódio racista contra as minorias étnicas e que em nada se intimida de atacá-las abertamente. Sob as ameaças que os rodeiam, povos indígenas e quilombolas retiram-se então nos campos, nas matas, onde, para serem encontrados, é preciso seguir seus lampejos, ali onde vivem na quase total invisibilidade. Tarefa que assumem os filmes de Siqueira, de Carelli e do trio Takumã, Fausto e Sette, que se dirigem ao encontro desses *povos-vaga-lumes*, como os denominamos recorrendo à metáfora didi-hubermaniana/pasoliniana, em meio aos quais algo corre o risco de desaparecer.

## 6.1 O POVO SABIDO

“No tempo que Cristo mais São Pedro andavam pelo mundo, São Pedro entrou numa casa e viu uma velha com um velho, tudo já arrastando, já arrastando... Antonces São Pedro falou com Cristo. Disse: ‘Aqueles velhos... tá precisando matar eles. Como é que fica desse jeito? Já tá arrastando’. Aí Cristo falou com São Pedro: ‘Não! Não vamos matar eles assim, não. Eu vou combinar. Eu sei o que é que eu vou fazer’. Aí Cristo arrumou a Morte. E chamou ela. E explicou pra ela que ela que não matasse os velhos tudo, não. Que os velhos eram pra dar conselho aos novos. Lá uma vez, de vez em quando, ela saltava, matava um velho. Mas deixava sempre o velho pra ensinar os moços viver, no mundo”.

*Pedro de Alexina*

Em tela escura, os primeiros minutos de *Terra deu, terra come* são dominados pela voz e pela narrativa de Pedro de Alexina, octogenário afrodescendente de uma comunidade quilombola mineira, o qual nos conta – com as palavras que transcrevemos na epígrafe – como Cristo teria arrumado a Morte. O plano opaco, mergulhado na escuridão, nos revela apenas, a princípio, em tom bíblico, as palavras de Seu Pedro, que explicam a origem da Morte, o porquê de sua criação e o combinado de Cristo. “A Morte, existe ela!”, diz Seu Pedro, “Ela anda com sua foice dela”, feia como “um lasca duma foice”, concebida para dar fim à vida dos velhos, “tudo já arrastando”. Para que não ficasse culpada, como a Morte se teria queixado a Cristo, haveria a desculpa: um morre do coração; outro, de uma topada; outro adocece. “É a desculpa que Deus pôs... que nós todos, hoje, tá nessa desculpa”. Teria havido uma ocasião, de acordo com Seu Pedro, em que um moço conseguira pegá-La, prendendo-a dentro de um quarto, para que ninguém mais morresse. “Ah, mas diz que não sabe de onde saiu tanto povo. Tanto povo... Era só chegando povo, só chegando povo... Pra resto, já olhava assim e não via terreno, não via nada. Era só povo”, de modo que, enfim, fora preciso soltá-La e a Morte, aberta a porta, saltou dali e não deixou ninguém em pé. “Passou a foice e derrubou tudo”.

No escuro primordial do plano de abertura, ouvimos apenas a manifestação misteriosa de uma voz que fala sobre a morte, um dos motivos centrais que conduzirá a narrativa, sendo Pedro de Alexina seu principal condutor. Na sequência seguinte, que em *fade in*, com a entrada da luz, nos descerra sua primeira imagem, surge a terra, – um plano geral de uma paisagem sertaneja, sobre a qual um letreiro situa o lugar: “Quartel do Indaiá, São João da Chapada-MG”. Enfim, aparece o homem. Primeiramente, discernimos um rumor de gente que conversa e um canto de galo que se prolongam sobre o plano seguinte, o qual se fecha num recorte da paisagem, mantendo-se embora distante, e assinala a presença humana pelos telhados

rústicos de uma ilhota de casas cercada pela vegetação característica do interior mineiro. Mais um plano nos traz a voz de Seu Pedro, sem que o vejamos ainda, a recitar três vezes uma oração: “Diga Jesus, ele é irmão. Se não dizer na boca, ao menos no coração”. Na imagem, em detalhe, a câmera enquadra a folha de uma bananeira, em movimento descendente até finalizar em um cacho da fruta, – planta que reaparecerá várias vezes ao longo do filme, adiantando sinais de seu desfecho surpreendente. Uma série de curtos planos, a partir daí, nos leva do exterior ao interior da casa de Pedro, durante a qual ouvimo-lo rezar, junto a Dona Lúcia, sua mulher, um padre-nosso e oferecê-lo à alma de João Batista. Só então vamos encontrá-lo, ao cabo de um plano em que a câmera passeia pelo interior de sua casa, repleta de gente, ao lado da mulher, tomando um pano para cobrir João Batista. Ele se retira, e, enfim, em frente à casa, reencontramo-lo diante de um banco rente à parede da fachada, ao lado da porta de entrada, sobre o qual o pano que trouxera cobre um corpo que não vemos e que nos será desvelado apenas ao final do filme.

A princípio um tanto vagos, os fragmentos e os elementos do universo de *Terra deu, terra come* vão aos poucos se compondo e, sob o véu de sua atmosfera mística, se “revelando” ao espectador; embora o que acabem revelando, na verdade, seja um mundo e um personagem cheios de mistérios e de ambiguidades indecidíveis. Quartel do Indaiá é uma comunidade remanescente de quilombo onde sobrevivem vários aspectos de um modo de vida secular, bastante rústico, e de costumes e tradições que remontam à matriz afrodescendente de sua formação. Exemplo disso são os vissungos, cantigas em dialeto banguela – variedade do banto falada em Angola – entoadas durante os ritos funerários e das quais Seu Pedro é um dos últimos conhecedores. O registro documentário dessa tradição, por ocasião da morte de João Batista, homem que teria alcançado os 120 anos, parece ser, inicialmente, o propósito do filme. Gradualmente, porém, a narrativa vai expondo o atravessamento ficcional que embaralha os gêneros e nos dá pistas da farsa que, sem que sequer suspeitemos, desde o começo coloca em jogo, adiando para o final a revelação de seu segredo: o de que o corpo de João Batista, na verdade, nada mais era do que uma bananeira e que a cerimônia fúnebre, por conseguinte, não passava de uma encenação para o filme.

Como Siqueira informará ao final, em letreiro que sobrevém à última imagem, ele teria ido a Quartel do Indaiá, em 2007, “em busca de fragmentos de memórias da passagem africana pelo distrito diamantino”, onde encontrara Pedro de Alexina e lhe propusera “representar um velório e um enterro para instigar sua memória e garimpar lembranças”. Além de Seu Pedro, apenas mais dois homens, Ivo Silvério e Crispim Veríssimo – consoante informa

o cineasta nos extras da versão comercializada do filme<sup>50</sup> – constavam como os últimos cantadores de vissungos. Vivendo, porém, em Milho Verde, Serro, a cerca de 75 quilômetros de São João da Chapada, os dois não tinham contato com Pedro de Alexina, nem mesmo o conheciam. Tendo vindo a morrer Seu Crispim 6 meses após as filmagens, restavam então somente dois cantadores, já muito velhos e que viam a tradição se extinguir por não mais a praticarem. Desde que perdera o irmão Paulo, seu parceiro de cantoria, Seu Pedro não mais podia entoar os vissungos, uma vez que as cantigas exigiam a dupla de um tirador e um respondedor. Ademais, os tempos são outros, já não se carregam mais os mortos à sepultura a pé – o que em muito justificava a prática dos vissungos, a fim aliviar o peso da jornada e para chamar quem pudesse ajudar no cortejo –, e os mais novos, como se queixa Seu Pedro, não querem aprender mais nada com os antigos, de maneira que, como receia, quando morrer, acabará indo calado.

Tratando embora da morte, do desaparecimento, *Terra deu, terra come* não se encerra, contudo, no lamento da perda. Pelo contrário, o filme é justamente o que faz reviver a tradição ameaçada, é o que a faz reaparecer contra o risco de apagamento. Mas também o que se coloca, por outro lado, não é simplesmente o registro de um patrimônio cultural em vias de desaparecimento – impossível, aliás, neste caso –, senão, mais propriamente, uma “(re)encenação da tradição”, conforme Amaranta Cesar (2012, p. 89), isto é, uma estratégia de retomada de práticas tradicionais suscitada pelo documentário, da qual lança mão “como meio de acesso à memória e instrumento que promove sua transmissão”, afirmando-se, desse modo, como uma forma de “ação no mundo” e assumindo “papel ativo nas demarcações dos domínios da diferença”. (Re)encenação porque, como a autora observa, dado que “a própria tradição constitui-se como um conjunto de encenações em constante renovação”, as encenações que, assim sendo, são “provocadas ou performadas pelo e para o artefato fílmico” (*ibid.*, p. 89) apresentam-se, pois, como (re)encenações.

É sob esse prisma que Amaranta procura ler um trio de filmes brasileiros contemporâneos sobre comunidades quilombola e indígena – *Terra deu, terra come*, *As hipermulheres* e *Bicicletas de Nhanderu* (Patrícia Ferreira; Ariel Ortega, 2011) – e recorre, para isso, à referência história do longa-metragem canadense *Para que o mundo prossiga* (Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1963). No documentário dos cineastas norte-americanos, é também a busca de uma tradição abandonada – a pesca ao marsuíno praticada

---

<sup>50</sup> Ver *Cantadores de vissungos* nos extras de “TERRA deu, terra come. Direção: Rodrigo Siqueira. Produção: 7 Estrelo Filmes. Petrópolis: Bretz Filmes, 2013”.

pela comunidade da Île-aux-Coudres, no Quebec – o que motiva o filme. Em um passo além em relação aos clássicos de Robert Flaherty, *Nanook do Norte* (1922) e *Pescadores de Aran* (1934), nos quais a retomada de antiquadas práticas pesqueiras escondia o seu trabalho de encenação para o filme, *Para que o mundo prossiga* expõe o dispositivo fílmico e sua elaboração ficcional, interessado mais pela “expressão oral, no presente, desse movimento em relação ao passado”, pela sua atualidade, do que por “um passado patrimonial, estanque” (*ibid.*, p. 90). A tradição (re)encenada opera aí como “uma ação catalisadora que assume a função de liberar a fala, que, por sua vez, é colhida no ato mesmo de seu (re)surgimento”: uma “fala-ação”, “fala-vivida” (PERRAULT *apud* CESAR, 2012, p. 90) que permite, conforme Amaranta, “que o passado apareça nas expressões do presente também como coisa viva” (CESAR, 2012, p. 90).

No mesmo sentido, *Terra deu, terra come* propõe a encenação para o filme de uma tradição de ritos fúnebres que acabou em desuso, não para resgatá-la, mas para instigar a memória de Pedro e de sua comunidade, a fim de “garimpar lembranças”, como diz Siqueira. Se se trata de salvar algo, não é especificamente o ritual o objeto dessa busca, ainda que seja tema central do interesse documentário, mas, para além dele, é a memória de um povo o que mobiliza o filme e, através dele, o retorno à tradição na qual engaja a comunidade. Por um lado, as imagens documentais da obra registram o dado material de sua cultura. À procura de sobrevivências da passagem africana pelo distrito diamantino, o encontro do cineasta e sua equipe com o povo quilombola de São João da Chapada lhes revela um modo de vida peculiar, o qual guarda fortemente traços de um passado distante, de quando da formação daqueles refúgios de ex-escravos. A começar pela própria localização erma e difícil, estratégica ao seu homizio contra a repressão de uma sociedade escravocrata, o lugar conserva ainda a rusticidade das condições materiais de vida do passado colonial do Brasil, visível na arquitetura das casas de taipa, no uso do moinho d’água, na técnica artesanal de extração mineira. Um modo de vida no qual o arcaico de suas permanências coexiste, porém, com os sinais do moderno, portador das mudanças históricas que trazem o problema da transmissão tematizado pela obra.

Por outro lado, é o universo de sua cultura imaterial a que é votado, antes de tudo, o projeto do filme, conforme expresso nas palavras do diretor ao final, assim como em depoimento<sup>51</sup> no qual confessa que o desejo de realizá-lo teria partido da leitura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Percorrendo o mesmo cenário que o romancista mineiro

---

<sup>51</sup> Ver depoimento de Rodrigo Siqueira nos extras de “TERRA deu, terra come. Direção: Rodrigo Siqueira. Produção: 7 Estrelo Filmes. Petrópolis: Bretz Filmes, 2013”.

esquadrinhara com o propósito de escrever seu livro, o filme se embrenha pelo mítico sertão roseano, palco de uma história atravessada, como em *Terra deu, terra come*, pela presença de Deus e do Diabo e mediada, em ambos, pelas reflexões metafísicas de seus protagonistas. Até mesmo na fala, o documentário contemporâneo faz ecoar a linguagem regionalista retratada pela obra literária da década de 1950, marcada pela oralidade do povo sertanejo, pelo seu vocabulário e sua sintaxe, como no termo “nonada”, palavra que abre o texto de Guimarães Rosa e que de imediato reconhecemos no primeiro plano do filme, entre as palavras de Pedro de Alexina.

Como indica, aliás, o plano inicial exclusivamente sonoro – a tela escura que dirige toda a atenção ao relato de Seu Pedro –, é a memória tecida pela narrativa oral a fonte do trabalho documentário. Nesse sentido, assim como o cinema de Adirley, o filme de Siqueira é também atravessado por uma demanda historiográfica. Do mesmo modo que o cineasta goiano, o diretor mineiro é igualmente impelido por uma preocupação de recuperação da história, e, tal como aquele, ao escrevê-la, o faz, mais do que pelo mero registro, por meio da fábula cinematográfica. Ambos respondem, assim, com sua arte, à falta de um povo, com a diferença de que Adirley o busca nas margens do centro de poder, escavando sua história silenciada pela historiografia oficial, enquanto Siqueira o procura na comunidade quilombola sobrevivente no interior do sertão, garimpando lembranças de sua história oral. Por vias diferentes, enquanto Adirley, em outras palavras, torna visível uma história invisível para a história oficial, Siqueira faz re/aparecer uma história sob risco de desaparecer.

No elã que o lança nessa busca mineradora pelo brilho de tesouros recônditos, o movimento de Siqueira segue, à superfície, – assim como, abaixo dela, na extração subterrânea dos veios onde eles se escondem –, os lampejos dos vaga-lumes que se perdem no escuro da noite. Afinal, os vaga-lumes não desaparecem “pura e simplesmente”, pondera Didi-Huberman (2011, p. 47): “Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los”. Razão pela qual, quando Pasolini decretou, em meados dos anos 1970, a morte dos vaga-lumes, o que havia desaparecido, em realidade, não eram os seus discretíssimos sinais que resistem no meio da noite, mas a capacidade de enxergá-los. Assim, contra o olhar catastrofista e paralisante que constata seu desaparecimento, o que então se faz necessário, defende o filósofo francês, é sair em sua busca, seguir as fagulhas de suas aparições, gesto que no filme é representado numa bela imagem luzente de Seu Pedro.

Entremeada numa sequência em que Pedro conversa com Siqueira sobre o primeiro diamante que ele tirou na vida e seu tio João dos Santos enterrou, uma série de planos noturnos

o acompanha embrenhando-se na mata. O personagem aparece transfigurado, porta uma máscara de papelão com a qual entra em transe e assume uma outra persona: sua voz se altera, muda sua performance, parece que encarna uma outra alma, levando além o jogo de suas encenações. Seu Pedro porta também uma lanterna, com a qual erra pela mata atrás de seu tesouro perdido, a câmera no seu encalço. Mergulhado na escuridão com a pequena chama que emana de sua mão, ele cruza, dessa forma, o campo, fugidio como o pisca-pisca errático de um vaga-lume, pirilampeando em meio ao breu diante da câmera, a qual se envida em persegui-lo (figura 77).

Figura 77 – Os lampejos de Pedro atravessando o campo no escuro da noite.



Com essa imagem, *Terra deu, terra come* sinaliza para o impulso em demanda dos povos que o move. Uma busca que o leva a garimpar as sobrevivências da história de um povo. Ao modo de um pesquisador da história oral, munido de seu gravador de áudio, o cineasta, com sua câmera, coleta relatos: faz perguntas, estimula a memória, deixa-a fluir. Mas não só isso, pois que também se serve, para tanto, de um princípio fundamental de método estranho ao historiador: a (re)encenação proposta pelo diretor. Afinal, o documentário não encontra a tradição, já expirante, dos ritos fúnebres para documentá-la; na verdade, ela é forjada para o filme, reanimada por ocasião do filme. Não mais praticada até a chegada da câmera, a tradição daquela comunidade afrodescendente do interior mineiro, em vias de desaparecimento, é reavivada pelo cinema, que a faz ressurgir na tela. Por meio de um dispositivo que, conforme as palavras mencionadas de Amaranta Cesar, se dispõe como forma de acesso à memória e, desse modo, se oferece como instrumento para sua transmissão, o cinema aparece como tecnologia exógena que se presta a um duplo papel crucial à vida cultural da comunidade

quilombola: não só confere visibilidade a uma minoria historicamente invisibilizada no âmbito das atenções dos poderes, bem como, mais do que isso, faz re/aparecer uma tradição popular ameaçada de desaparecimento.

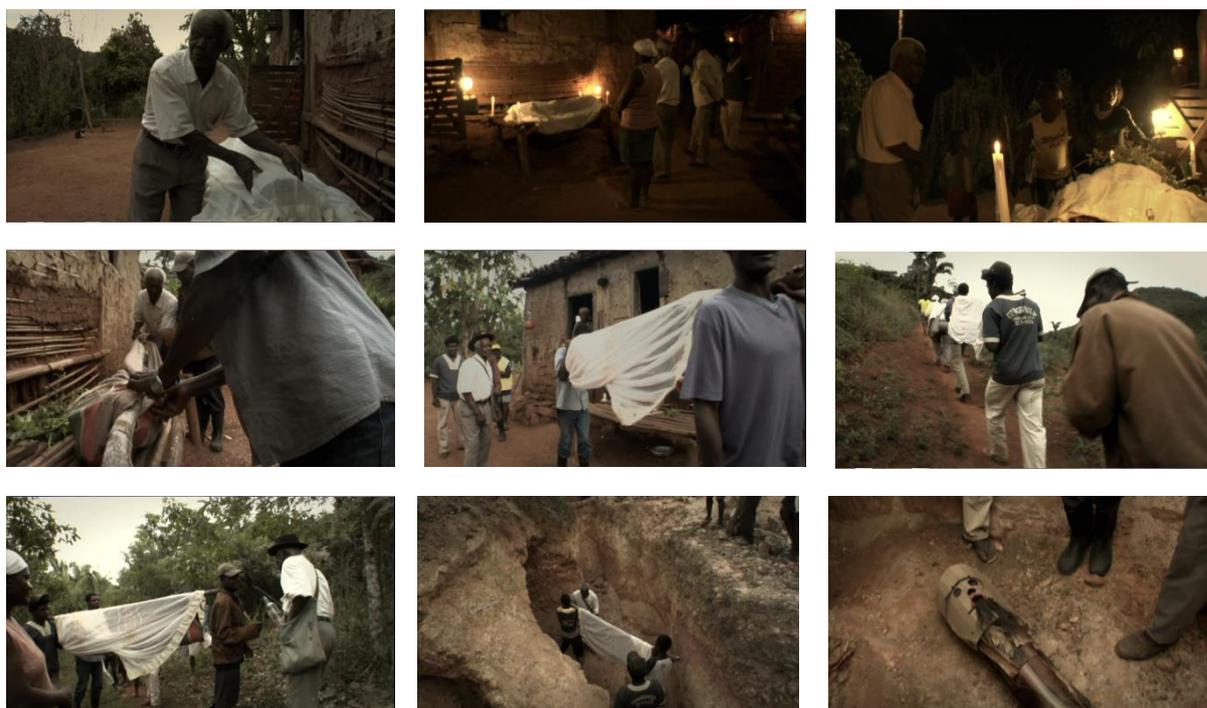
Como em *Para que o mundo prossiga*, evocado por Cesar, assim também no filme brasileiro o documentário evidencia sua construção ficcional, embora sua revelação, no segundo, chegue apenas em seus últimos minutos. A primeira imagem do falecido João Batista, no início do filme, mostra-o inteiramente coberto por uma mortalha, enquanto ouvimos de Seu Pedro o pesar pela morte daquele homem centenário: “É, a gente fica triste, mas o que que há de fazer? Deus chamou, né?” Seu Pedro tateia o cadáver, diz que está inchando, receia que fique pesado para carregar. “Será que ele acabou mesmo?”, pergunta-se, enquanto remove o pano. Entretanto, no momento em que se nos desvelaria o morto, o corte faz saltar do plano que o enquadra onde supostamente ficaria sua cabeça a um primeiro plano de Seu Pedro, inclinado sobre o falecido, chamando Rodrigo para que o examine também. O cineasta então entra no quadro e toca o corpo para verificar, como alega Seu Pedro, se ele ainda está morno, em um gesto que assinala a cumplicidade farsesca entre os dois e que o filme levará até o final.

Na verdade, não só Seu Pedro, mas a própria comunidade acaba sendo envolvida e se torna igualmente cúmplice da encenação para o filme. Conversam/fabulam sobre o falecido e a viúva Isidora, tomam parte no velório, rezam por sua alma, depositam um ramo sobre a mortalha. Até mesmo os mais novos, dos quais Seu Pedro reclamava por não se interessarem mais em aprender nada com os antigos, aderem ao evento que mobiliza a pequena comunidade e participam, afinal, do cortejo fúnebre de João Batista. Para sua realização, acompanhada no segmento final do filme, o “corpo” do defunto é depositado em uma rede, amarrada a um madeiro, e carregado por dois homens, ao passo que Pedro de Alexina, à frente, entoava os vissungos. Sem a presença do respondedor e de ninguém mais que os conheça, o préstito se esforça, ainda assim, meio desajeitado, para acompanhar os cantos. Ao longo do percurso, conforme preceituava a tradição, parando para descanso, Seu Pedro faz uma cruz no tronco de uma árvore e compartilha a garrafa de pinga com os companheiros. Enfim, chegando à sepultura, o corpo é arriado diante da cova, e, após corte abrupto, vemo-lo de repente revelado: uma bananeira coberta numa das extremidades pela máscara com que Seu Pedro aparecera antes nas sequências mais fabulatórias do filme, em transe (figuras 78-86).

Mais uma vez, prosseguindo no paralelo com o cinema de Adirley, também Siqueira, assim como aquele, escreve com seu filme a história de um povo pela fábula cinematográfica. Por um lado, o documentário se evidencia enquanto tal, como nos recursos clássicos do gênero, a exemplo da entrevista, ou na presença frequente do diretor que invade o

quadro, faz perguntas, ordena o corte da tomada. Por outro, o filme se serve justamente de seu dispositivo documentário para sustentar a ficção e a sua tão brilhantemente administrada trapaça: o fato de que João Batista, na verdade, não existe e que o corpo que víramos, em realidade, não passava de uma bananeira. Realidade e ficção, assim, se friccionam e se embaralham no universo de *Terra deu, terra come* e se mostram, nessa condição, como duas faces indissociáveis do jogo do filme/da memória. O filme as tensiona porque é também de ambas, no fim das contas, que se faz a memória, esta cuja “indisponibilidade como algo dado, acessível” e, portanto, “indissociável da invenção” a obra expõe (CESAR, 2012, p. 92). A memória exhibe aí, desse modo, sua face ficcional, isto é, o ponto em que é dela – da ficção – que se alimenta, que se constrói, como na criação fabuladora de que fala Rancière, o que faz com que no documentário não seja senão sobretudo a ficção a responsável por trazer a memória à vida.

Figuras 78-86 – A tradição quilombola dos ritos fúnebres re/encenada.



Se é da memória e do dilema de sua transmissão que trata o filme, é pela fábula, pois, que o vemos abordar a história daquele povo. Razão pela qual recorre à proposta de re/encenação dos ritos fúnebres, motivo para o trabalho garimpeiro do documentário, à cata de lembranças da cultura afrodescendente da região diamantina, bem como ao relato oral de sua memória, fonte para o registro fílmico de sua história. Siqueira conta, para tanto, com a

fantástica participação de Pedro de Alexina, merecidamente apontado, nos créditos finais, como colaborador na direção. Personagem de impressionante autonomia, menos conduzido, frequentemente, do que condutor da filmagem, Seu Pedro engaja no jogo fílmico e o leva até o fim. Numa tessitura entre o real e o imaginário, ele nos fala de João Batista, assim como nos fala da morte e de espíritos, de Deus e do Diabo, de sua vida e de histórias de tesouros encontrados e perdidos. E quando, ao final, é revelada a bananeira, Seu Pedro dá uma outra volta na farsa e nos conta uma história reiterada por Seu Crispim em *Cantadores de vissungos*, o qual alude a um caso que teria ocorrido em Curvelo, onde o corpo de um homem que tinha contrato com o Diabo desaparecera. Como no relato de Seu Crispim, Seu Pedro igualmente menciona a parte com o Bicho, o Sujo, como diz, que alguns homens têm e que, em virtude disso, teriam seus corpos, quando mortos, levados por Ele. E, do mesmo modo, tal como na história contada por aquele, Seu Pedro nos fala – em conversa com o cineasta que sobrevém à revelação final – da troca do cadáver por um pé de banana, cortado no quintal de Isidora, segundo ele, para que realizassem, ao povo que esperava o defunto, seu sepultamento, desdobrando assim a farsa, depois de revelada, num outro desvio farsesco.

Seu Pedro é homem de gente sabida. Não exatamente no sentido em que fala Seu Pidrim, comerciante local, que se refere aos “negros sabidos” que havia por ali, isto é, “feiticeiros”, segundo ele. Mas sabido, em parte nesse sentido, por sua sabedoria mística, e também porque é homem astuto, esperto, tanto pelo aprendizado de sua experiência de vida, quanto pelo legado ancestral de seu povo. Na sua comunidade, em seu corpo, circula o sangue dos ex-escravos que a criaram, fugidos das fazendas, acossados por capitães do mato. Um povo que foi arrancado de sua terra e de sua liberdade e agrilhado no jugo da escravidão, sob o qual teve que encontrar os meios mais impensáveis de resistência, que teve que se fazer ladino, fosse para os grandes momentos de fuga, fosse para os pequenos atos de luta cotidiana. Esperteza essa de que Pedro é herdeiro, como o demonstra na lábia e na desenvoltura de sua performance. Tão sabido que acaba por dominar a encenação.

Embora não seja feiticeiro, Seu Pedro se mostra também muito sabido das coisas espirituais. É o tema predominante de suas conversas com Siqueira. “O povo fala que Ele não existe”, comenta numa de suas prosas, “mas existe... o Sujo. Existe Ele! Existe o Bicho”, e há quem tenha contrato com Ele. Nesse caso, de nada adianta rezar, pois já assinou, encostou com o Outro. Há também quem vá para o céu, mas “céu é difícil”, segundo Seu Pedro, e se lá não entra, acaba então ficando entre nós. “Mas é gente que, quando morre, não acha lugar. Então eles ficam zanzando aí, representa algum, né?!” São almas que circulam pelo mundo dos vivos e que podem aparecer a quem as veja, ou, nos termos de Seu Pedro, podem representar a alguém.

Curiosamente, “representar”, no sentido com que emprega a palavra, denota a ideia de aparição de um espírito. Mais de uma vez, ouvimo-lo utilizar o termo com este significado ao falar das visões e encontros com tais espectros, com os quais ele mesmo teria se deparado várias vezes, conforme alega.

É interessante o sentido que aqui, da boca de Seu Pedro, adquire a palavra, a qual nos remete, em primeiro lugar, ao próprio papel do personagem no filme. Pedro de Alexina representa, antes de tudo, no sentido pelo qual desempenha um papel como ator, na acepção segundo a qual interpreta um personagem. Mas não só, pois sinaliza ainda, no palco de *Terra deu, terra come*, para a representação farsesca mesma que extrapola o papel convencional de uma figura de documentário, participando como cúmplice da encenação forjada para o filme. Por outro lado, o termo assinala também, pelo significado que ganha no vocabulário de Seu Pedro, o encontro do filme com a morte e o da comunidade quilombola com a tradição moribunda. Algo aí “representa”, desse modo, no sentido em que vemos re/aparecer na tela o ritual fúnebre já expirante, na medida em que a comunidade o re(a)presenta à propósito daquele, o qual a convoca a revivê-lo. Em outras palavras, a comunidade representa (encena, na primeira acepção) para que ao filme represente (para que apareça, na última) a tradição em desaparecimento.

Ante as forças históricas que ameaçam de apagamento uma tradição popular, o cinema vem com sua potência de conjurar sua re/aparição. Se fazer cinema, como dissera Pasolini, “é escrever em papel que arde”, isso significa, como observa Didi-Huberman (2014, p. 206), “que a decisão de filmar os povos decorre da necessidade de salvar algo de sua desaparecimento em ato”. Assim, ao desafiar a morte, como diz Cesar, *Terra deu, terra come* dá expressão justamente aos poderes da câmera de salvar do desaparecimento, “performando um desejo de transmissão” (CESAR, 2012, p. 91) quando esta já se encontra comprometida. O cinema “representa” aí – para evocar outro sentido da palavra – papel fundamental para a visibilidade de um povo e para a escrita de sua história, um papel político crucial, aliás, que possa, ou deva responder à tarefa de invenção mesma de um povo, conforme a convocação de Deleuze. Ainda mais em se tratando dos povos quilombolas, como neste caso, ou dos povos indígenas, como veremos nas seções seguintes deste capítulo, povos invisíveis historicamente ignorados pelos poderes políticos e atacados pelos interesses econômicos, deserdados políticos aos quais o simples reconhecimento do direito sobre suas terras pode levar a lutas sangrentas.

## 6.2 O POVO EM TRANSE

“Gravar nossa história, canto... tudo, pra guardar. [...] Tem que guardar nossa história mesmo, pra, assim, documentar, tudo história que a gente tem”.

*Afukaká Kuikuro*

Em *As hipermulheres*, da mesma forma que em *Terra deu, terra come*, uma tradição igualmente retorna com o cinema. Na tela, a tradição que ressurge é o *Jamurikumalu*, um grande ritual feminino realizado pelos índios Kuikuro, habitantes da aldeia Ipatse, localizada no Parque Indígena do Xingu, em Mato Grosso. O filme indígena, tal como o filme sobre a comunidade quilombola de Quartel do Indaiá, lida também com o problema da transmissão ameaçada de uma cultura popular. Na aldeia, Kanu é a única conhecedora em sua totalidade dos cantos rituais do *Jamurikumalu* que poderia conduzi-lo, o que por si só coloca já em risco sua continuidade, e, para agravar a situação, inesperadamente adoece justo na ocasião das filmagens, deixando a todos suspensos, tanto a comunidade que se prepara para a festa, quanto a equipe de cinema que se propôs a filmá-la.

O filme inicia com uma narrativa que explicita qual seria, a princípio, o motivo para a realização do ritual. Sua primeira imagem nos mostra o velho índio Tugupé, em plano americano frontal, trabalhando sentado, dentro de sua casa, enquanto conversa com alguém fora do quadro. Ele fala a Taihu, sua mulher, que vai conversar com o sobrinho dela, sem que saibamos ainda acerca do quê, e, em seguida, se retira. Com o corte, passamos a um plano externo sobre o pátio da aldeia, onde a câmera acompanha o personagem, visto de costas, em movimento relativamente breve de *tracking*. Mais um corte e a câmera já o aguarda dentro da casa à qual se dirige, enquadrando-o no momento em que aparece no limiar da porta e a atravessa, deslocando-se numa ligeira panorâmica para acompanhá-lo até o banquinho onde se senta. Um homem mais jovem, então, assoma ao quadro e se acomoda diante de Tugupé. Sua conversa é rápida, decupada em três curtos planos, durante os quais tratam a respeito da realização do *Jamurikumalu*. O índio mais moço é o “dono da festa”, aquele que fica responsável por sua viabilidade material, arcando com os seus custos. Tugupé o procurara para lhe indagar acerca da grande festa, diz-lhe que tem que ser naquele ano ainda, apressa-o, pois Taihu já está muito velha.

No seguimento ainda desse breve prólogo, um corte abrupto ao fim da conversa entre os dois homens nos faz saltar, no plano seguinte, de novo para dentro da casa de Tugupé, onde o vemos entrar e chamar a mulher. Taihu aparece pela primeira vez e os dois se sentam um diante do outro. “Taihu, quero te contar como foi”, diz Tugupé. “Pergunte como foi!”, lembra-lhe de sua fala, e ela, então, o interroga tal como lhe havia sido pedido para fazer. Enquanto conversam, uma criança pequena entra no quadro e Taihu tenta afastá-la, mas o menino resiste e permanece em meio aos dois, sentado no chão. “Sua tia já está velha”, continua Tugupé o relato da conversa que tivera com o sobrinho, “a gente não sabe quando ela vai morrer”. Segue-se o corte e passamos a um primeiro plano de perfil de Taihu, que comenta: “É que tenho vontade de cantar”. Um último corte ainda nos devolve, com o contraplano, a imagem de Tugupé em silêncio. Encerra-se a sequência e entra, enfim, em tela branca, o título do filme.

Evidentemente encenada – e esteada numa linguagem clássica de cinema –, a primeira sequência do filme delineia uma construção narrativa para o seu universo fictício-documental. Planejado, roteirizado, o filme elabora um enredo que dá um sentido e encadeia suas ações em conformidade com uma tradição ficcional do cinema; por outro lado, porém, ele é também simultaneamente “afetado pelo descontrole próprio da prática documental e pelos desejos e ações que ela performa” (CESAR, 2012, p. 94). Na sequência de abertura, os procedimentos clássicos da linguagem cinematográfica são, ao mesmo tempo que presentes, estranhados em seu interior, como na presença imprevista da criança em cena, ou no modo como Tugupé “dirige” Taihu dentro da *mise-en-scène*. O cinema, nesse momento, como nota Cezar Migliorin (2013, pp. 281-282), “se ensaia e parece ainda não harmônico ou naturalizado, mas em busca de um lugar na comunidade”.

O *Jamurikumalu*, anunciado na sequência inicial, de fato será realizado; mas o será, na verdade, não em virtude da situação que o seu prólogo apresenta, e sim à propósito do próprio filme, razão de seu retorno. Como nos é dado a saber nos bastidores de sua filmagem, em *Eu já virei espírito/ Itseke Ugei Leha*<sup>52</sup>, a festa não acontecia há décadas e, portanto, na aldeia Ipatse, quase ninguém a conhecia. A mestra de canto Ajahi, mãe de Kanu, havia sido então a principal cantora, e a filha, a quem agora caberia conduzir os cantos, era ainda criança, de modo que mal se lembrava do ritual. Com a proposta do filme, entretanto, de trazê-lo de volta à aldeia, a comunidade Kuikuro, convocada para tal fim, mobilizou-se toda para organizá-lo e revivê-lo, depois de tantos anos, uma vez mais. A par de sua ficcionalização, o que a obra, sendo assim,

---

<sup>52</sup> Ver os extras de “AS HIPERMULHERES. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Produção: Carlos Fausto, Vincent Carelli. Mato Grosso, 2011”.

se dispõe a fazer é, em primeiro lugar, documentar um aspecto da cultura indígena, registrar o ritual que não reaparecia na aldeia há tempos e que nunca aparecera na tela do cinema. A criação ficcional sobrevém a esse desígnio documentário anterior, desdobrando-se, inclusive, com as vicissitudes do contexto de sua produção, como no caso da doença de Kanu, que realmente adoeceu durante as filmagens, eventualidade extrafílmica aproveitada em sua trama.

Em *As hipermulheres*, a tradição, portanto, para voltarmos ao conceito de Amaranta Cesar, é reencenada. Além de contemporâneo a *Terra deu, terra come*, o filme indígena tem em comum a mesma preocupação com a visibilidade de povos minoritários e de salvamento de suas tradições. A marcar fundamentalmente suas diferenças, todavia, este é, com efeito, um trabalho dos índios, não só interpretado e performado – enquanto personagens – por eles, mas também codirigido e filmado pelos próprios Kuikuro. Longe daquele viés de “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003) no qual facilmente poderia recair um cinema sobre os povos indígenas, o olhar e a voz, no filme de Takumã Kuikuro e seus colegas, são com efeito os dos índios mesmos. Alçando-se a sujeitos do discurso fílmico, superam a posição histórica de objeto diante da câmera para se tornarem os realizadores das imagens de seu povo, as quais vêm a ser reconhecidas, pois, como obra de sua expressão, gesto que marca, de modo geral, o projeto do Vídeo nas Aldeias. Com isso – segunda diferença –, *As hipermulheres* se insere numa tradição cinematográfica que, à época de sua realização, perfazia já duas décadas e meia de existência, fruto de um projeto do qual resultara a criação do Coletivo Kuikuro de Cinema (com o apoio do Vídeo nas Aldeias e do Projeto Documenta Kuikuro do Museu Nacional), responsável já pela produção, até aquele momento, de dois médias-metragens: *O dia em que a lua menstruou/Nguné Eliü* (Takumã Kuikuro, Maricá Kuikuro, 2004) e *Cheiro de pequi/Imbé Gikegü* (Takumã Kuikuro, Maricá Kuikuro, 2006).

Na esteira da visada política que o projeto da ONG acabou consagrando, o filme oferece, conforme Ana Carolina Cernicchiaro (2015), uma perspectiva ameríndia que desloca o sujeito da enunciação, obra de um tempo em que a câmera, como Jean Rouch vislumbrara em fins da década de 1970, passaria enfim das mãos de quem estava detrás dela para quem aparecia, sob seu olhar, diante dela. Tempo esse em que o cinema, bem como a literatura, pode então emprestar sua técnica para que o outro, finalmente, “fale de si e de nós enquanto outros”, descentralizando o sujeito do saber e o abrindo à alteridade daquele que até então se afigurava como objeto do conhecimento, num deslocamento que leva, portanto, a redefinir “o que é visível, o que se pode dizer deste visível e que sujeitos são capazes de fazê-lo” (CERNICCHIARO, 2015, p. 266). Isto é, um gesto que, recorrendo ao conceito rancièriano, é capaz, segundo a autora, de “reconfigurar a experiência comum do sensível, de reembaralhar

as fronteiras entre sujeito criador e objeto da arte ou do conhecimento, visíveis e invisíveis, dizíveis e indizíveis, mesmidade e alteridade, eu e outro” (*ibid.*, p. 266).

Contudo, o uso do vídeo entre as culturas indígenas, longe de questão pacífica, suscita reações que o condenam. Se o índio com a câmera, como observa Cesar, pode ser visto como “sinal de perda da ‘indianidade’” – em conformidade com um ideal de pureza, combatido por Vincent Carelli, que os classifica entre “ainda índios” e “não mais índios” –, “a atividade de construção das próprias imagens e a prática documental foram, inversamente, incorporadas como instrumento de demarcação da diferença e de ‘retomada cultural’ em muitas aldeias por onde o projeto passou, em 25 anos de existência” (CESAR, 2012, p. 93). Os índios descobriram o papel capital que o vídeo lhes poderia prestar à memória de seu povo, à sua história, às sobrevivências de suas culturas, de seus modos de vida, em meio a um contexto de intensas transformações que têm atingido suas comunidades. O filme é “pra guardar” a história, como explica o cacique Afukaká Kuikuro aos índios convidados para a festa do *Jamurikumalu* em sua aldeia<sup>53</sup>, é para gravá-la, documentá-la, consoante suas palavras, as quais revelam o uso valioso que encontraram e que fazem do vídeo em suas sociedades. Desde o início, serviram-se dele, cômicos de suas potencialidades, para reencenar suas tradições, filmando seus mitos e ritos, cantos e festas, tanto para o uso restrito à aldeia, ao público indígena interno, quanto para circular fora dali, destinando-se ao público não indígena.

Particularmente, em *As hipermulheres*, a tradição escolhida para o filme é o grande ritual feminino do Alto Xingu. Como nos é explicado em letreiro ao término dos créditos finais, “*Hiper Mulheres* é a tradução de Bruna Franchetto para *Itão Kuegü*, nome Kuikuro para o ritual mais conhecido por seu nome arawak<sup>54</sup>, *Jamurikumalu*”. A glosa “hiper”, proposta por Franchetto, é uma aproximação, diz a antropóloga, na tentativa de sua tradução. A autora explica, num texto entre o acadêmico da exposição científica e o estilo *sui generis* de sua escrita, o seu significado:

[...] todo ser digamos mítico se define pela distância cognitiva e pelo excesso e hiper num sistema de relações diferenciais com os seres atuais (reais?) que são adequados na medida certa ou inadequados por deficiência Os seres hiper pertencem ao domínio da fabulação coletiva que discorre sobre as origens são cosmogônicos mas contemporâneos Existem em algum espaço/tempo [...] Os seres hiper são excessivos e como tal perigosos (*inegetu*) entrar em contato com eles causa doença e morte São

<sup>53</sup> Ver os extras de “AS HIPERMULHERES. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Produção: Carlos Fausto, Vincent Carelli. Mato Grosso, 2011”.

<sup>54</sup> Os Kuikuro são um povo de língua karib. No Alto Xingu, “sistema socio cultural multilingue”, de acordo com Franchetto (1996), são faladas, além do karib, as línguas aruak e tupi. O vocabulário mítico e ritual, segundo a antropóloga, é em boa parte falada em língua aruak.

*itseke* espíritos e povoam lugares longínquos o fundo das águas o coração da mata fenômenos da natureza que assustam os homens (FRANCHETTO, 1996, p. 46).

O mito das hipermulheres, conhecido entre os povos das terras baixas da América do Sul tropical, segundo Franchetto, apresenta entre eles variações e transformações, entre as quais a mais famosa é a lenda das amazonas. Vale a pena expor, ainda que em brevíssimas linhas, os lances principais da versão transmitida entre os Kuikuro, relato para o qual nos valem do texto da antropóloga, que o registrou a partir das narrações de Ijali e Moka, ouvidas em 1982, no contexto de sua experiência de pesquisa na aldeia indígena, e das narrativas orais de Kanu e do mestre de cantos Kamankgagü para o filme<sup>55</sup>. O mito relata que após a cerimônia de furação da orelha do jovem Kamatahirari, seu pai, o chefe Magija, e os outros homens saíram para pescar. Tudo começou, segundo Kanu, “quando as mulheres cantaram criticando os seus maridos. Primeiro, elas cantaram provocando-os. Cantaram falando do ciúme deles”. Isso havia magoado os homens, diz Kamankgagü, os quais se teriam servido então da festa de Kamatahirari como pretexto para deixarem as mulheres. Somente os donos da festa, conforme os preceitos da tradição, deveriam sair para pescar. Mas os homens da aldeia, magoados, foram todos juntos.

Passados muitos dias além do combinado de seu retorno, Agijakuma, esposa de Magija, mandou que seu filho Kamatahirari fosse ver o que estava acontecendo. O jovem índio encontrou o pai e os outros homens na beira de um igarapé, transformados em hiperqueixadas. “Eles estavam se transformando para devorar suas esposas”, conforme nos explica Kamankgagü. À noite, de volta à aldeia, Kamatahirari contou para a mãe o que acontecera e lhe entregou o peixe que levava em sua flauta. Agijakuma cozinhou o peixe e, no centro da aldeia, convocou as mulheres para o partilharem e festejarem: seus maridos as haviam abandonado, não as queriam mais e, portanto, elas também não mais os queriam. Cantaram a noite inteira, transformando-se em hipermulheres. Os homens-queixadas, escutando-as do meio da mata, retornaram à aldeia, onde as encontraram agressivas, enfeitadas com os adornos masculinos, cantando sobre o teto do *kwakutu*, a casa dos homens, e tocando *kagutu*, as flautas proibidas. “Vamos para longe, minhas irmãs!”, teriam decidido as mulheres, conta Kanu, as quais transformaram Kamatahirari em tatu e o seguiram por debaixo da terra, emergindo em meio a outras aldeias, onde encantavam suas irmãs, chamando-as a se juntarem a elas. Foram-se, enfim, para além do mundo dos caríbas, onde permaneceram isoladas, longe dos homens, capturando-

<sup>55</sup> As narrativas orais de Kanu e de Kamankgagü são apresentadas em curtos excertos inseridos na montagem e, mais extensamente, embora ainda assim editadas, na versão comercializada do filme. Ver “AS HIPERMULHERES. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Produção: Carlos Fausto, Vincent Carelli. Mato Grosso, 2011”.

os tão-somente para a procriação, dos quais preservavam apenas as filhas, eliminando os meninos.

O mito nos conta uma história de revolta das mulheres contra os homens, dando expressão a um desejo de inversão dos papéis sociais. O ritual, de sua parte, atualiza periodicamente o mito, quando esses papéis, por um momento, são trocados, e as mulheres assumem o protagonismo da aldeia. “O ritual rememora e atualiza no parêntese temporal uma possibilidade imaginada dramaticamente na narrativa” (FRANCHETTO, 1996, p. 48). Sua realização envolve toda a comunidade, empenhada durante meses nos ensaios das mulheres e no trabalho redobrado para acumular alimentos para a grande festa, que conta com a participação de aldeias convidadas. Seus custos são altos, os quais recaem, principalmente, sobre o dono da festa. Razão pela qual, para que sua reencenação ao filme fosse possível, a produção se comprometera a apoiá-lo materialmente, demovendo-o da relutância em realizá-la. Mas se o seu retorno, com a produção fílmica, fora viável, o que a comprometia, em realidade, não era tanto um imperativo econômico quanto o esvanecimento da transmissão dos cantos *Jamurikumalu*. “Ninguém vai substituir quando a gente morrer”, lamenta Ajahi, “Aqui ninguém mais está aprendendo *Jamurikumalu*”.

O dono da festa também deplora que apenas duas mulheres, Kanu e sua mãe, conheçam os cantos em toda a aldeia. Estando Ajahi com idade já muito avançada e Kanu doente, a tradição parece condenada a desaparecer. Diante da ameaça, o próprio andamento do filme, de início, parece emperrado. O impasse em torno da doença de Kanu suspende a realização do *Jamurikumalu* e, com ela, a realização mesma do filme, cujo propósito é registrar o ritual. Suas primeiras sequências nos inteiram do problema que o entrava: temos a queixa do dono da festa, que não cogita a possibilidade de chamar uma cantora de outra aldeia, pois seria muito caro; a entrevista com o pajé, que se recusa, primeiramente, a tentar curar a índia enferma, uma vez que se encontra menstruada; a primeira aparição de Kanu, vista na penumbra do interior de sua casa, prostrada numa rede; a assistência de um enfermeiro que vem de fora; a visita, enfim, do pajé, e seus rituais de cura.

À medida que a narrativa ameaça paralisar, porém, alguns cantos esparsos começam a cruzar o campo e a confluírem para o canto coletivo. Kamankgagü, enquanto carpe uma senda no meio da mata, entoia uma canção, interrompendo a atividade ao ser tomado por ela. Sua filha Aulá, cantora em formação, aparece murmurando algum canto enquanto trabalha na colheita de um campo. Suas vozes a princípio isoladas, entretanto, parecem se atrair para um encontro. Em um segmento de montagem alternada, os dois caminham pela mata: o pai, a caminho do banho na lagoa; a filha, em busca de lenha para assar o beiju. A câmera os enquadra frontalmente,

recuando em *tracking* para acompanhá-los vindo em sua direção (figuras 87-88). Os dois vêm cantando, como se os sons de suas vozes convergissem para uma reunião, como sinais de vagalumes – sonoros e dançantes, ao invés de luminescentes – que ressurgem na mata e, por meio de suas emissões, contra o perigo de seu desaparecimento, vão se juntando e se avolumando, como nos grupos de mulheres que praticam seus cantos e suas coreografias, até formarem, afinal, uma nuvem em festa.

Figuras 87-88 – A ressurgência dos cantos do *Jamurikumalu* atravessando a mata.



Pouco adiante, o filme consuma dentro da *mise-en-scène* o encontro que a montagem alternada prefigurara. Deitados em suas redes, Kamankgagü exhibe a Aulá um feixe de cordões com nós, que lembra um quipo inca, no qual cada cordão representa um conjunto de cantos, composto pelo número de nós presentes (figura 89). O mestre de cantos lhe ensina um trecho a fim de que a filha o vá praticando, como a víramos fazer, antes, em meio às tarefas do cotidiano, no caminho que percorria em busca de lenha. Kamankgagü entoava uma canção, e Aulá, na rede ao seu lado, procura acompanhá-lo. Os dois, agora, cantam juntos (figura 90). Na sequência seguinte, uma outra mulher, Tapualu, também se esforça para relembrar os cantos, recorrendo, para isso, a um gravador e às fitas cassete com as gravações feitas por Mariazinha em trabalho anteriormente realizado na aldeia de registro de sua tradição oral (figura 91). Avançando ainda mais uma sequência, aparece Ajahi, acompanhada de uma menina, a quem ensina um dos cantos do ritual (figura 92). Ajahi, tal como Kamankgagü, passa-lhe também um trecho do canto para que a menina possa praticá-lo e, assim, gradualmente memorizá-lo.

Em todas essas imagens, vemos os lampejos da tradição Kuikuro que aos poucos vai irradiando os sinais de seu reaparecimento. Seus sinais sonoros começam a ser sentidos por toda a aldeia. Um envolvimento sinérgico da comunidade a mobiliza inteira para que o ritual volte a acontecer. A reencenação para o filme reaviva a tradição, agenciando as mulheres e os homens da tribo no esforço coletivo para a sua realização. Vemos os ensaios das mulheres, o

aprendizado dos cantos, os preparativos para a grande festa. Quando Kanu, enfim, supera a doença, o filme se encaminha, então, para sua segunda parte, momento em que as mulheres, com os corpos pintados e adornados, se despojam de suas roupas ocidentais, e os ensaios isolados cedem lugar às danças e aos cantos coletivos. Uma mudança que se dá não apenas no dado diegético, mas também na própria escritura fílmica. “A aldeia se põe a dançar e o filme é levado junto”, como diz Migliorin (2013, p. 284):

Certa rigidez na filmagem e na montagem que vimos no início desaparece em prol de uma câmera fluida, embalada pela dança e liberta da dureza do plano e do contra plano. Se no início o cinema deveria ser aprendido, domesticado para poder documentar, em um segundo momento, cinema e festa fazem parte de um mesmo movimento. A câmera parece não querer mais narrar algo, como se dominasse a narrativa, mas é, ela própria, levada pelos movimentos que o filme instaurou, com a festa.

Figuras 89-92 – Imagens da transmissão dos cantos rituais do *Jamurikumalu*.



A aldeia e a câmera entram em transe. Superado o transe que aflige a comunidade diante da morte do ritual, o transe místico assinala seu renascimento. As mulheres, no ritual, transformam-se em espíritos, viram hipermulheres, e a câmera, ao filmar sua transformação, transforma-se também, incorporando-se ao ritual. Ela não permanece como um fora *diante* do povo em dança, mas dança *com* ele. Haveria mesmo um efeito de ressonância, como propõe Bernard Belisário (2016), entre a câmera, os cantos e os corpos dos sujeitos filmados. As formas sonoro-musicais dos cantos e dos movimentos dos corpos, segundo Belisário, se inscreveriam na própria fatura fílmica, compondo, por exemplo, o traçado que a câmera descreve no pátio da

aldeia, nos planos-sequência do ritual, em ressonância com o movimento da forma coreográfica das mulheres. “Embalada pela dança”, conforme Migliorin, ou em ressonância com ela, segundo Belisário, a câmera segue as mulheres em sua coreografia, em concerto entre a máquina e os sujeitos. Vemo-las, dessa forma, na execução de uma de suas danças rituais, descreverem um enorme círculo no largo central da aldeia diante dos espectadores acomodados em frente ao *kwakutu*. As mulheres aparecem pintadas e enfeitadas e percutem o pé direito no chão enquanto oscilam os braços atados pelas mãos logo abaixo dos seios<sup>56</sup>. A câmera as acompanha, à saída da casa do dono da festa, ladeando as jovens índias que encabeçam a fila até a altura do *kwakutu*, onde se detém, no ponto em que as mulheres viram à esquerda para iniciarem a formação circular, à espera do grupo das mulheres cantoras – tal como as primeiras, distinguidas pelo uso de cocares e braçadeiras –, quando então retoma seu movimento, centrada em Kanu. “Capturada pelas forças que agem sobre o olhar dos espectadores da aldeia”, a câmera, na primeira parte desse plano-sequência, segue as belas jovens – polo visual – em trajeto correspondente ao de seu movimento coreográfico, de forma a “constituir com o ritual uma figura fílmica em ressonância com a figura coreográfica”; na segunda parte, quando volta a acompanhá-las, – agora em seu polo sonoro –, “são os afetos sonoro-musicais veiculados pelos cantos que parecem exercer uma força sobre a câmera e seu microfone”, e, assim, “ao se movimentar de modo a manter em cena o canto executado pelas cantoras na forma coreográfica, a câmera passa a inscrever o filme naquele outro tempo fabricado pela música” (BELISÁRIO, 2016, p. 76).

O *Jamurikumalu*, realizado num único dia depois de meses de preparação, é exibido no segmento final do filme, em planos-sequência que procuram dar conta de algumas das facetas do seu complexo cerimonial. Além das coreografias das mulheres – filmadas em planos belíssimos, de cores vívidas, com realce dos tons quentes da terra, dos corpos e dos adornos –, são mostradas também outras práticas rituais, como as lutas femininas no pátio da aldeia, exemplos das inversões de papéis que o mito concebe. A recepção dos povos convidados, por outro lado, a cortesia dos anfitriões para com os convivas, a entrega dos alimentos (o peixe e o beiju), tudo conforme a observância de seus protocolos – como vemos Kamankgagü instruir a outra de suas filhas –, são preceitos que de modo igual fazem parte do retorno da festa, capturados pela câmera para o seu registro audiovisual. Não só pelas câmeras da equipe do filme, aliás, mas por outros tantos aparelhos que são flagrados a registrar também o ritual, o

---

<sup>56</sup> Movimento executado exclusivamente pelas mulheres. O termo indígena que o designa – *amangakenügü* – significa “balançar o seio” (BELISÁRIO, 2016, p. 74).

que demonstra a preocupação das populações indígenas pela preservação de suas tradições e o interesse, para tal fim, pelo uso do vídeo.

Assim como em *Terra deu, terra come*, bem como em outros trabalhos do projeto Vídeo nas Aldeias, a tradição volta à luz do dia sob a luz da câmera, ressurgindo na comunidade indígena sob o propósito de gravá-la para o registro cinematográfico. A chegada do cinema, portanto, é, mais uma vez, a condição mesma de seu retorno. Não que a festa, por conta disso, seja menos verdadeira, como pondera Migliorin (2013, p. 281): “Eis a verdade inseparável de um engajamento no presente que mobiliza memória e transformação para fazer da festa o que foi e o que se cria, simultaneamente”. A retomada da tradição, que se faz pelo cinema, não é feita apenas para o cinema, e este, ao despertá-la, mais do que simplesmente registrá-la, acaba produzindo, assim, uma mudança na comunidade e na sua relação com a festa, como nos é mostrado na sequência final do filme, na qual vemos Kanu, depois de terminado o ritual, deitada em sua rede, ensinando um canto a uma jovem índia (figura 93).

Figura 93 – Kanu e a transmissão dos cantos tradicionais.



Contra o risco de seu desaparecimento, dado que ninguém mais aprendia os cantos rituais, o reaparecimento da festa, exortado pelo filme, não só permite guardar as imagens e os sons de suas danças e cantos, mas também reatar sua transmissão, potência a que dá expressão com essa imagem que o fecha. Com isso, como no filme de Siqueira, cumpre sua vocação histórica para com os povos: a de lhes conferir visibilidade e salvar, aí, algo do desaparecimento. Contudo, se o que se encontra ameaçado, nos dois filmes até aqui analisados, é uma tradição sua, *Martírio* aborda a situação mais dramática do risco a que está exposta a própria existência de todo um povo, no caso, a dos Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul, histórica e contemporaneamente entregues a um etnocídio e genocídio implacáveis. Entre o

descaso por parte do Estado e a guerra movida pelos fazendeiros da região, é sua vida mesma que periga desaparecer.

### 6.3 O POVO DESARRAIGADO

“Que o poder invisível enfraqueça o corpo do inimigo, impedindo seu espírito de agir contra mim. Vou esfriar seu coração em chamas, apaziguar sua raiva com o poder do meu espírito, com a força da minha alma, com a energia dos espíritos da vida. Vou amolecer seu coração e seu corpo. Minha reza vai espantar o mal que está lhe dominando”.

*Oração indígena*

Ao descerrar a tela escura que apresenta os patrocinadores e as produtoras do filme, plano ao final do qual entra um canto indígena acompanhado de instrumentos percussivos, as primeiras imagens de *Martírio* nos revelam, sob a luz tênue do crepúsculo, um grupo de índios que o entoam. De um plano detalhe inicial sobre o braço direito de alguém que agita um *mbaraka* (chocalho feito de cabaça e sementes), passamos a dois planos de conjunto que nos mostram um pequeno grupo de homens e mulheres alinhados em duas fileiras: aqueles à frente, vibrando seus chocalhos, e estas atrás, percutindo seus *takuapus* (bastões feitos de taquara) no chão. O canto que entoam é, na verdade, uma prece, e o fervor religioso que os extasia é expresso no plano mais longo com o qual a sequência se encerra, no *close-up* de um dos rezadores com o semblante arrebatado, em enlevação mística. Por fim, entra a voz de Carelli, dando início à narração que perpassará todo o filme, articulando suas partes, e que nos situa em relação às imagens com as quais o descortina ao espectador. Tomados em 1988, em Mato Grosso do Sul, os planos de abertura nos mostram – como explica o cineasta, dando-nos conta do propósito que para lá o levava à época – uma das grandes rezas que reuniam os Guarani e Kaiowá de diferentes aldeias a fim de consultarem os espíritos para que, no dia seguinte, lhes dessem o rumo de suas discussões políticas.

A sequência seguinte nos apresenta uma reunião de lideranças indígenas, registrada no mesmo contexto, mas que, tendo sido filmada às surdas, como diz o diretor, acabou ficando por anos sem tradução para ele mesmo e assim permanece, de início, ao espectador. O que discutiam era o movimento indígena, que então grassava pelo país, de retomada de seus

*tekoha*<sup>57</sup>, as terras tradicionais guaranis, tema a que se dedicava o trabalho cinematográfico de Carelli naquele momento. Liderada pelos rezadores, a marcha de retorno às terras usurpadas de seus ancestrais conjugava, desse modo, luta e espiritualidade, dois traços fortes que, antes como agora, em *Martírio*, inspira a obra do cineasta. Uma luta, porém, como Carelli faz questão de ressaltar, não beligerante, a despeito de toda a opressão que há séculos tem vitimado os índios, mas feita de uma resistência invisível e ancorada em sua religiosidade, como exposto nas palavras da oração, transcritas na epígrafe, pronunciadas por dois rezadores da aldeia de Jaguapiré. Para espantar o mal que domina o inimigo, com o mesmo gesto religioso – desde a escolha do próprio título – e de combate pacifista, o filme se propõe, acompanhando o longo martírio dos Guarani e Kaiowá, a interceder de algum modo contra a cruzada anti-indigenista dos poderes político e econômico e, como na prece dos rezadores nas imagens com as quais principia, procura um caminho a norteá-lo.

Tendo filmado, inicialmente, os movimentos de retomada de 1988, ano de sua primeira visita a Mato Grosso do Sul, até fins da década de 1990, o retorno de Carelli aos Guarani e Kaiowá, com *Martírio*, é motivado pelo agravamento recente dos conflitos na região. Despejos determinados pela Justiça ou por iniciativa dos fazendeiros se sucedem, bem como os assassinatos por pistoleiros, ou por atropelamentos criminosos, além de suicídios de índios que já não vislumbram perspectiva de mudança ante a ofensiva impetuosa da bancada ruralista no Congresso, empenhada a acabar de vez com os seus já exíguos direitos. O aviltamento a que foram submetidos, eventualmente noticiado nos jornais, tem explodido nas redes sociais, a exemplo da carta escrita pela comunidade de Pyelito Kue em 2012 solicitando à Justiça Federal, que decretara a ordem de despejo de suas terras, para que a comutasse em morte coletiva. Entre os horrores ininterruptos do passado e a angústia de um futuro nada promissor, o presente coloca mais uma vez um impasse decisivo, e o cineasta, sentindo-se convocado a tomar parte nessa guerra contra os índios que se agudiza em Mato Grosso do Sul, volta aos povos nativos da região e à sua história para entender as origens do problema.

Para tanto, o filme recorre a um material heterogêneo: além das filmagens recentes e dos registros realizados entre 1988 e 1999 do arquivo pessoal do diretor, foram utilizados também vídeos da TV Câmara e da TV Senado, reportagens televisivas, matérias de jornais,

---

<sup>57</sup> *Tekoha* é o termo com o qual os Guarani denominam os lugares onde vivem. Refere-se ao “lugar físico – terra, mato, campo, águas, animais, plantas, remédios etc. – onde se realiza o *teko*, o ‘modo de ser’, o estado de vida guarani. Engloba a efetivação de relações sociais de grupos macro familiares que vivem e se relacionam em um espaço físico determinado”. Ver: INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil: Guarani Kaiowá*. Out. 2003. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_Kaiowá](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiowá)>. Acesso em: 12 dez. 2018.

segmentos de filmes e fotografias de arquivo. Tramando todo o conjunto desses meios e elementos heteróclitos na tessitura da montagem, o filme tece dois movimentos dialeticamente imbricados, interseccionando o passado e o presente de sua costura temporal com o deslocamento entre os dois polos das forças em conflito. Por um lado, *Martírio* aprofunda sua busca numa perspectiva histórica, imergindo no passado a partir das situações presentes com as quais se defronta, numa dinâmica pendular de vaivém que, longe de isolar a história, tensiona os tempos a cada movimento. Por outro lado, e à luz desse mergulho historiográfico, transita entre os dois lados envolvidos na contenda da questão indígena, entre o centro do poder econômico do agronegócio e de seus representantes nas esferas políticas, sobretudo no legislativo federal, e as margens para onde os índios são forçados a viver, em acampamentos de beira de estrada, ou precariamente instalados nas terras retomadas.

Os blocos históricos, encabeçados sempre por um título, apresentam-se e se sucedem como capítulos de uma história oficial sobre a “conquista do Oeste”, uma história do poder que o filme de Carelli – como víamos no cinema de Adirley – revisita a fim de lê-la a contrapelo, expondo tudo aquilo que procura escamotear, ou distorcer, desvelando todo um processo secular de consequências funestas para as populações nativas. Assim, em seu primeiro capítulo, intitulado “Índole benigna e costumes pacíficos”, as imagens que o ilustram nos mostram antigos planos cinematográficos de homens brancos navegando por um rio ladeado por densa floresta, assinalando a chegada dos pioneiros com a qual, de ordinário, sempre principia uma história oficial, ignorando a história precedente dos povos subjugados. A voz sobreposta de Carelli que as lê, no entanto, busca a presença indígena justamente nesses documentos que a “esquecem”, ali onde “aparece” nas imagens e sob os discursos que a fazem desaparecer. O diretor começa pela história dos primeiros contatos entre os brancos e os Kaiowá, enaltecidos pelos primeiros sertanistas por seu espírito pacífico e colaborativo, uma presença percebida, evidentemente, mas cujo passado e seus direitos sobre as terras onde viviam foram sempre negados. Daí em diante, dos primeiros encontros pacíficos à galopante exacerbação da violência ao longo do tempo e sua culminância contemporânea, os capítulos históricos se seguem, entremeados na montagem com seus constantes retornos ao presente, relatando a progressiva espoliação das terras indígenas e a dizimação de suas aldeias.

Em linhas gerais, a revisão histórica realizada pelo filme o leva à segunda metade do século XIX, contexto de intensificação dos contatos com as populações indígenas da região<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Existem, no Brasil atual, três subgrupos guaranis: os Kaiowá, que se concentram na região sul de Mato Grosso do Sul; os Nandeva, localizados também no mesmo estado, assim como em aldeias espalhadas pelos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul; e os Mbya, que se encontram, principalmente, pelo

e das interferências econômicas que começam a modificar sua paisagem e a submeter os índios aos interesses de que os brancos pudessem se servir, como a sua disponibilidade para o trabalho. Após a Guerra do Paraguai (1864-1870), o governo imperial brasileiro, tendo anexado o território paraguaio ao sul de Mato Grosso, procurou ocupá-lo e explorá-lo, ignorando completamente a presença e os direitos dos povos nativos. Por seus serviços prestados durante e após a guerra, o comerciante Thomaz Larangeira foi beneficiado, em 1882, por um decreto imperial que lhe concedia o arrendamento das terras situadas no cone sul do Mato Grosso, povoadas já havia tempos pelos Guarani e Kaiowá, para a exploração da erva-mate nativa. É criada, então, a Companhia Matte Larangeira e, como não bastassem suas já imensas dimensões, a área de concessão foi progressivamente ampliada, chegando, ainda antes do final do século XIX, a ultrapassar os 5 milhões de hectares. Quanto aos índios, invisíveis ao Estado brasileiro, foram aproveitados pela Companhia, ao lado da mão de obra paraguaia, no trabalho extrativista e de preparo da erva-mate, numa relação de troca, com o pagamento em bens de consumo, que recorria ao escambo das velhas práticas coloniais portuguesas na América.

O índio só viria a aparecer, constata Carelli, com a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910, sob a direção do marechal Rondon, cujo propósito protetivo, conforme enunciado no nome, foi sucessivamente contradito por suas políticas adotadas. Numa diretriz positivista e militar, o SPI vestiu os índios e procurou integrá-los à sociedade nacional, “civilizando-os”; instalou escolas nos Postos Indígenas para que aprendessem a língua portuguesa e a disciplina para o trabalho; nomeava capitães, desprestigiando lideranças tradicionais, afinados com seu projeto de assimilação cultural; transferia populações aborígenes, enquanto responsável por sua “tutela”, de suas terras para liberá-las à colonização e atuava como agenciador de sua mão de obra, assumindo, assim, como conclui o diretor, o papel de seu “pai patrão”. Até 1928, o SPI demarcou 8 pequenas reservas aos Guarani e Kaiowá de Mato Grosso, exilando-os de suas terras e os amontoando em espaços insignificantes, medida que oficializava, por conseguinte, o assenhoreamento de quase todo o seu território original.

Cada vez mais expropriados e explorados, os índios viram suas condições de vida se degradarem progressivamente. Durante o Estado Novo (1937-1945), a campanha da “Marcha

---

interior e o litoral dos três estados do Sul e, próximos à Mata Atlântica, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, além de aldeias situadas no Pará e em Tocantins. Os Guarani, pertencentes à família linguística tupi-guarani, habitam, para além do Brasil, territórios no Paraguai, na Argentina e na Bolívia. No Paraguai, por exemplo, os Kaiowá são conhecidos por Pai Tavyterã, e os Ñandeva, por Ava-Xiripa. No território enfocado pelo filme de Carelli, onde vivem as duas etnias Ñandeva e Kaiowá, a primeira é conhecida por Guarani, termo com o qual – embora referente ao grupo a que ambas pertencem – distingue-se da segunda. Ver: INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil: Guarani Mbya*. Out. 2003. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_Mbya](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya)>. Acesso em: 12 dez. 2018.

para o Oeste” de Getúlio Vargas atraiu levas de colonos de várias regiões do país para ocuparem o Centro-Oeste. Foram anulados os direitos da Companhia Matte Larangeira e liberadas suas terras arrendadas para colonização, contexto de criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) e do uso perverso, como observa Carelli, da força de trabalho indígena para abrir os lotes dos quais depois seria expulsa. A partir da década de 1970, com a agricultura mecanizada e a expansão do plantio da soja e do gado de corte e, na década seguinte, com a chegada da cana-de-açúcar e das usinas de álcool, a expulsão das aldeias que ainda resistiam nos fundos das fazendas levou a uma crise de superpopulação nas reservas do SPI. No período da ditadura (1964-1985), como era de se esperar, os problemas só se agravaram: sob denúncias de corrupção, tortura e trabalho escravo, o SPI foi extinto em 1967 e substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), mantendo, porém, o mesmo quadro de funcionários e o seu caráter militar; formaram-se, em 1970, os primeiros soldados da Guarda Rural Indígena (GRIN), milícia armada de índios responsáveis pelo policiamento nas aldeias, treinada para reprimir, prender e torturar, como fizeram questão de exibir nas demonstrações de sua formatura – de cujas filmagens o filme insere alguns fragmentos –, entre as quais dois guardas indígenas aparecem carregando um homem no pau de arara; entrou em funcionamento, em 1969, o Reformatório Agrícola Indígena Krenak, no município de Resplendor, em Minas Gerais, um presídio para onde eram enviados índios de todo o Brasil, onde eram submetidos a trabalhos forçados e espancamentos; quanto aos direitos às suas terras, enfim, o mais duro golpe só foi evitado por conta da mobilização da sociedade civil, que conseguiu barrar o Decreto de Emancipação de Rangel Reis, Ministro do Interior durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1978), cujo propósito de “integração” dos índios encobertava, porém, o interesse de liberação de suas terras ao mercado.

Às violências e perdas que os vitimaram ao longo da história de suas relações com os brancos, a visibilidade dos povos indígenas oscilou quase sempre entre o invisível que simplesmente apagava sua existência e o “visível” de um olhar unilateral, vertical, da “civilização” sobre o “selvagem”. “Os índios são a imagem que falta”, afirma Carelli ao se referir à mão de obra empregada nos ervais de Mato Grosso, onde eles “apareciam” designados como paraguaios, – ausência essa que não se limitou a excluir, é claro, apenas a figura indígena do Centro-Oeste, como tampouco se circunscreve a um passado remoto, dada a desfaçatez com que ainda hoje fazendeiros e seus advogados persistem em alegar a inexistência histórica de populações nativas em suas propriedades. Assim, contra o apagamento que a condena a desaparecer, em meio à profusão das imagens de arquivo com as quais o filme compõe os blocos históricos, a preocupação norteadora de sua imersão no passado é a busca dessa imagem que

falta. E Carelli a encontra – com semelhante olhar crítico ao de Adirley que, em *A cidade é uma só?*, lia o monumento sob o documento – nos próprios registros realizados pelo branco no contexto de seus contatos com os índios, sob a perspectiva de seu olhar atrás de suas câmeras (fotográfica e cinematográfica), fazendo-os aparecer, para além do exotismo que aí mediava a visão da alteridade, nas imagens que eventualmente os flagravam no trabalho extrativista (figura 94), ou que os mostravam, no menos pior dos casos, “pacificados” pela marcha civilizadora, como nas relações travadas por Rondon com as tribos da região (figura 95), ou ainda, nos piores, corrompidos por ela, como na formação dos guardas indígenas (figura 96).

Figuras 94-96 – Imagens de arquivo das relações do branco com povos indígenas.



Historicamente fracassadas, as políticas de proteção aos índios, no balanço de seus prós e contras, parecem mais ter avançado nos contras, chegando a um contexto contemporâneo em que os ataques anti-indigenistas nas esferas do poder não têm o menor pudor de clamar publicamente por medidas violentas contra as populações nativas. Essa é a face do inimigo que, como Anita Leandro observa em entrevista com o cineasta<sup>59</sup>, superando um recalque histórico do documentário brasileiro, *Martírio* expõe em toda a sua violência. Evocando Eduardo Coutinho, que dizia ser difícil filmar o inimigo, Leandro chama a atenção para a contundência com que Carelli logra afrontá-lo em seu documentário, valendo-se, para além do conteúdo do que mostram suas imagens, de uma forma que explora a duração das seqüências, dilatando-as em blocos extensos, demoradamente cruciantes, interpostos na montagem.

Na mais longa delas, numa seqüência de 10 minutos, as imagens de arquivo de uma reunião da Comissão de Agricultura, Pecuária, Abastecimento e Desenvolvimento Rural da Câmara oferecem uma pequena amostra, não obstante seu tempo distendido dentro do filme, do espetáculo de disparates dos quais não se acanham os parlamentares e da agressividade com

<sup>59</sup> Entrevista realizada por Amaranta Cesar, André Brasil, Anita Leandro e Cláudia Mesquita, em 25 de maio de 2017, com Vincent Carelli. Texto publicado na Revista Eco Pós, v. 20, n. 2, 2017.

que facilmente perdem a compostura. Discutindo acerca dos processos de identificação e delimitação das terras indígenas no Brasil, com a participação da senadora Gleisi Helena Hoffmann, então ministra-chefe da Casa Civil, os deputados tomam a palavra e os fragmentos de suas falas sequenciados na montagem fílmica os fazem desfilar num *show* de contrassensos vexatórios em série. O deputado Paulo César Quartiero, por exemplo, garante que o conflito em questão seria fabricado pelo próprio governo, por sua “omissão”, sua “covardia”, consoante suas palavras, “que aceita que ONG’s mandem aqui no Brasil”, “que usa os índios como desculpa para interferir na nossa soberania, no interesse nacional”. O deputado Luiz Carlos Heinze, depois de alertar para as supostas ações do CIMI<sup>60</sup>, da FUNAI e de ONG’s antropológicas e internacionais que, “mancomunadas”, estariam “avançando em cima do Brasil”, conclui advertindo que “o Poder Executivo não pode se dobrar à pressão de índios que ameaçaram se suicidar”. De sua parte, o deputado Alceu Moreira, arremetendo contra um dos principais alvos dos ataques ruralistas, contesta os antropólogos, os quais fariam, segundo afirma, “uma narrativa em qualquer lugar, sem nenhum referencial histórico, e parte daí o laudo antropológico, em memorial, em memória oral, normalmente de uma falcatrua construída”, de maneira que, conforme a linha de seu raciocínio, o Estado brasileiro, que dá a propriedade, extingue-a, – um processo, assevera, que “nem na Inquisição tínhamos”. Por fim, fechando a sequência no auge de seu *nonsense* e descomedimento furioso, o deputado Vilson Covatti, tendo comentado sobre a “esperança” que o Brasil depositaria naquela audiência, exigindo a “suspensão de todas demarcações e invasão dos índios do Paraguai e os profissionais da invasão”, levanta-se e diz aos berros, possesso, olhando e apontando diretamente para a câmera, que no Rio Grande do Sul, no que depender dele para demarcar terras: “Só passando por cima do meu cadáver!”

A oratória do poder ganha espaço, sobretudo, nos discursos da senadora Kátia Abreu, a repisar a ladainha ruralista em defesa da produção do campo contra seus inimigos: o Código Florestal, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a Questão Indígena. Sua presença retorna mais de uma vez ao longo do filme, seja discursando no Senado como representante política do agronegócio, seja entre os próprios latifundiários, no caso, por ocasião da realização do chamado “Leilão da Resistência”, em 2013, em Mato Grosso do Sul, organizado com o objetivo de arrecadar fundos para financiar milícias armadas contra as retomadas indígenas. Ensejo para mais uma irrupção colérica da bancada ruralista, o leilão

---

<sup>60</sup> Conselho Indigenista Missionário, vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), criado em 1972 para atuar na defesa dos direitos dos povos indígenas.

reuniu produtores rurais e figuras políticas para falarem à claque de seus representados, oportunidade para o filme trazer de novo o lenga-lenga de Kátia Abreu contra os “adversários” do setor agropecuário, aquele que, segundo a senadora, é o “que mais ajuda a economia nacional”. O cúmulo dos disparates, nesse bloco, é enunciado pelo então deputado federal Ronaldo Caiado, que aplaude a escolha do termo “resistência” para o leilão, “palavra que se encaixa corretamente”, em sua opinião, e, por outro, o cúmulo do descaramento é pronunciado pelo deputado Abelardo Lupion, que condena, exaltado, a “profanação das instituições” e defende a propriedade como “a coisa mais sagrada que o ser humano tem”, “aquilo que motiva o cidadão a viver”.

Nas palavras de seus oradores, as elites rurais reconhecem – e o filme nos dá a ouvir – a expressão translúcida de sua ideologia: o inimigo é aquele que ameaça a economia agropecuária; a propriedade é seu valor mais alto, acima da vida humana, – como diz Aristides Junqueira, “cabeça de gado vale mais do que gente”<sup>61</sup> –; e resistência é o termo cooptado que justifica suas violências (consoante Ronaldo Caiado, trata-se de uma “reação a uma agressão”, o que significa, evidentemente, que o agressor seria o índio e a reação, a guerra desproporcional movida contra ele). Aliás, é aí também, na perversão das palavras, que o poder faz território de sua opressão, nos usos que faz da língua, nas torções, nas apropriações – para lembrar Didi-Huberman (2014) – com as quais corrompe sua significação. “Resistência” é só uma delas, embora talvez seja a mais perigosa mencionada no filme, uma vez que o opressor toma ao oprimido justamente a palavra que designa sua luta contra a opressão, servindo-se dela, com essa inversão, para oprimi-lo duplamente: na língua e sobre seus corpos. Outro exemplo é o termo “invasor”, qualificativo que aparecera em *A cidade é uma só?* no uso por parte do poder para designar a população pobre que vivia no entorno de Brasília e que reaparece em *Martírio* no uso que dele fazem os latifundiários, invasores de fato das terras indígenas, – não obstante “legalmente” feitos seus proprietários à revelia dos ocupantes originários –, para expulsá-los de suas aldeias, reagindo indignados a qualquer tentativa de retomada. No extremo de suas apropriações assombrosamente incongruentes, as elites político-econômicas parecem nem mesmo entender patavina do que dizem, a exemplo de André Puccinelli, ex-governador de Mato Grosso do Sul, de quem ouvimos, em vídeo de arquivo de uma sessão da Comissão de Agricultura e Reforma Agrária de 2013, a afirmação de que o CIMI seria um “braço fascista da Igreja Católica”, e que no seu estado três policiais teriam sido “chacinados pelos índios”. Dado

---

<sup>61</sup> Comentário de Aristides Junqueira, ex-procurador-geral da República, por ocasião de sua visita, em 1994, à comunidade de Sete Cerros, no município de Paranhos-MS.

o absurdo da contradição, o ex-governador, ou desconhece os significados de “fascismo” e de “chacina”, ou, se bem os conhece, o cinismo com que os deturpa só faz desvelar a máscara do fascista chacinador<sup>62</sup>.

Sob as violências do poder político do Estado e do poder econômico dos proprietários no campo; historicamente ignorados e, inclusive, capturados pela máquina capitalista, que primeiro aproveita sua mão de obra e depois os enxota das propriedades; perseguidos num massacre secular e por uma ideologia que procura rebaixá-los e vilanizá-los, acusando-os de inimigos do progresso e de responsáveis pelas violências nas disputas territoriais, os índios vivem um verdadeiro martírio. Eis um termo apropriado, este sim, para caracterizar a realidade dos Guarani e Kaiowá. Na verdade, esse é o nome que propriamente designa, para Anita Leandro (CESAR *et al*, 2017, p. 247), o genocídio indígena. Assim como *Shoah* (Claude Lanzman, 1985) deu um nome ao extermínio judeu – ao qual os rabinos, até então, se referiam como “a coisa” – e o livro de Rithy Panh, *Eliminação*, de 2011, fez o mesmo em relação à hecatombe do povo cambojano, – tema de sua obra cinematográfica desde fins da década de 1980, como em *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003) –, também *Martírio* nomeia um genocídio. Porém, mais ainda que isso, “martírio”, termo de denotação religiosa, especialmente cristã, é uma palavra que não só designa o genocídio dos povos indígenas, como também convida a população brasileira, conforme Leandro, “a um gesto de contrição diante dos crimes cometidos” (*ibid.*, p. 247).

No martírio dos Guarani e Kaiowá, a sucessão de expulsões, perseguições e mortes que o filme de Carelli acompanha em sua incursão histórica prolonga-se em suas imagens do presente. Pela persistência com que têm sido historicamente ignorados, despojados de seus *tekoha* e de direitos, os índios vivem numa condição radical de invisibilidade. Como diz Aristides Junqueira, “alguma terra eles tinham, mas não é em lugar nenhum”. A presença indígena, sabida de todos como precedente, é sempre denunciada como posterior e, portanto, invasora. Um intruso, porém, para retornarmos ao conceito de Nancy, que já estava dentro, ligado umbilicalmente ao lugar de onde é extirpado, lançado para fora como um fora que a ele não pertencesse. Assim, vindos sempre de lugar nenhum – a despeito das pesquisas

---

<sup>62</sup> Exemplo semelhante digno de nota, embora não conste no filme, vem da declaração do deputado estadual Zé Teixeira por ocasião das reações à decisão judicial que proibira a realização do Leilão da Resistência, sob a alegação de que o evento visava recolher fundos para formação de milícia. “Milícia foi o que os indígenas fizeram ao invadir armados a fazenda Buriti e enfrentar a polícia”, disse o deputado, que talvez ignore o significado do termo, considerando-se o despautério com que acusa os índios, com seus arcos e flechas, de formação de milícia, ao passo que os ruralistas se utilizam de empresas de segurança privada e de pistoleiros para os atacarem. Ver: MESMO com liminar da Justiça para suspensão, Leilão da Resistência acontecerá nesse sábado. *Notícias agrícolas*. 05 dez. 2013. Disponível em: <noticiasagricolas.com.br> Acesso em: 28 fev. 2018.

antropológicas que ousam inscrevê-los em um lugar de origem (isto é, aquelas “falcatruas construídas” criticadas por Alceu Moreira) –, os misteriosos índios são despejados das fazendas e jogados à margem, dirigindo-se às reservas indígenas, abarrotadas e paupérrimas, ou alojando-se precariamente em barracos de beira de estrada, geralmente próximos aos seus *tekoha*, – cenários que abundam no filme em imagens expressivas de sua invisibilidade (figura 97).

Figura 97 – Acampamento indígena à margem de uma rodovia.



As imagens literais da marginalidade indígena, profusas em *Martírio*, assinalam incisivamente sua condição social de invisibilidade. No movimento que o conduz à margem, porém, o deslocamento realizado pelo filme, tal como a luta dos índios por suas terras, é também o de uma retomada, no caso, de sua imagem, ou melhor, de uma visibilidade historicamente negada. O gesto que o traduz é sinalizado com a chegada do cineasta e de sua câmera diante de um desses acampamentos, rente à rodovia. Carelli dirige seu carro enquanto a câmera descreve, em *traveling*, uma paisagem rural, em breves planos que destacam duas grandes usinas e uma fazenda de gado de corte. Sobre as imagens, sua voz em *off*, em seguida à sequência histórica na qual denuncia a imagem faltante do índio, prossegue, no salto para o presente, a ressaltar essa “sua condição de invisibilidade [que] persiste ao longo da história”, flagrante naqueles espaços límbicos aos quais foram reduzidos os Guarani e Kaiowá, os quais, segundo Carelli, “parecem não caber mais no seu próprio território”. Ao final da sequência, contudo, quando o diretor e sua equipe chegam ao acampamento de Apyka’i, o cinegrafista, no assento de trás, baixa o vidro que embaçava a visão para que enxerguemos melhor os barracos improvisados e amontoados, a poucos passos da rodovia. A imagem da câmera ganha nitidez, e, com isso, a

imagem dos indígenas, historicamente “desfocada”, toldada pela invisibilidade, é recuperada pela luz da câmera e torna a aparecer.

Se os blocos do poder, demasiadamente longos, recorrentes, parecem imperar acachapantes, sem deixar saídas, “quando a experiência dessas imagens torna-se insuportável”, como aponta André Brasil (CESAR *et al*, 2017, p. 239), o filme toma então “as vias menores, alternativas, as estradas de terra que levam às retomadas, para reencontrar os índios”. Vemos o cineasta – e seus companheiros de jornada<sup>63</sup> – em seu carro a atravessar rodovias, a passar por campos de soja e usinas de álcool, a mergulhar em áreas já bastante urbanizadas onde outrora dominavam imperturbáveis as florestas dos Guarani e Kaiowá, a cruzar com o fluxo implacável de carros e sobretudo caminhões, a fim de encontrar, ali à margem dessa marcha do progresso, os índios sem aldeia, acampados na beira da estrada, ou então, embrenhando-se pelas estradas de terra que levam às retomadas, como observa André Brasil, para redescobri-los em suas terras reconquistadas. Carelli os alcança com sua câmera, em suas andanças, para recolher seus testemunhos, histórias de violências remotas, de despejos e mortes, mas também para vislumbrar lampejos de esperança na retomada de seus *tekoha*, no retorno e religamento à terra sagrada de seus ancestrais da qual foram desarraigados, num espírito com o qual o filme comunga, irmanado tanto à dor quanto à luta dos povos indígenas.

É pelas vias menores que o cineasta chega, portanto, ao encontro desses povos-vaga-lumes lá onde se retiram, seja aos olhos que os ignoram, seja aos que os ameaçam. Recolhidos no campo, é assim que os vemos, literalmente, na imagem com a qual o filme termina, escondidos no mato para se protegerem dos inimigos que os atacam. Tomados pelos próprios índios, os planos da última sequência de *Martírio* foram realizados com uma câmera cedida pelo cineasta na sede da fazenda construída sobre a antiga aldeia de Pyelito Kue, retomada por seus habitantes originários. Suas imagens mostram a ofensiva de pistoleiros que disparam contra os índios ali instalados e estouram fogos de artifício para intimidá-los. Não obstante a desproporção de forças, alguns índios são vistos imersos no mato, movendo-se furtivamente com suas armas rústicas, a poucos passos da cerca atrás da qual se encontram os agressores (figura 98). Atravessando assim o campo, os índios nos oferecem, aqui, uma forte imagem da metáfora didi-hubermaniana. Como o lampejar intermitente do vaga-lume, é nesse sentido que eles então des/aparecem, sempre na dialética entre as forças que os condenam a desaparecer e as com que reagem e voltam a aparecer, entre a opressão do poder que os

---

<sup>63</sup> Além de Ernesto de Carvalho e Tita, que trabalharam com Carelli como codiretores, participaram em parte de seu percurso os antropólogos Tónico Benites e Celso Aoki e também Myriam Medina Aoki.

abandona à margem e as centelhas de sua resistência pequena e cotidiana, entre o escuro de uma história que os ignora e a luz da câmera que busca seus lampejos.

Figura 98 – Índios escondidos no campo sob ataques inimigos.



No início do filme, as imagens dos rezadores que invocavam os espíritos para orientá-los nas discussões políticas traduziam a mesma busca de um norte que Carelli procurava. Ao final, com a sequência do ataque a Pyelito Kue, *Martírio* fecha com uma potente imagem-vaga-lume, imagem menor em que se vislumbram as pequenas aparições dos povos, na qual luzem discretamente, movendo-se sob os perigos que os cercam. No caminho, ao longo das quase três horas de filme, no vaivém entre as imagens de arquivo e as do presente, entre os discursos do poder e os testemunhos dos indígenas, Carelli revolve a história de um genocídio e de uma invisibilidade que se estende até os dias de hoje, contra a qual sai em busca e nos dá a ver as formas de resistência dos Guarani e Kaiowá na guerra por seus *tekoha*. Do começo ao fim, da procura por um rumo àquele sinalizado em seu termo, na câmera como arma de contrapoder, o percurso de *Martírio* revela a inspiração oracular que buscava e que afinal o guia: se o poder invisibiliza e oprime, Carelli – que faz questão de dizer que não é cineasta de formação – acaba por encontrar no cinema uma potência de redenção. Assim, uma das grandes forças do filme – para evocar o título de uma célebre obra de Rithy Pahn, *A imagem que falta* (2013), estimada pelo diretor brasileiro – é ter salvo uma imagem que falta dos índios e de seu martírio.

\*\*\*

“Ver o horizonte, o além é não ver as imagens menores que vêm nos tocar”, avisa-nos Didi-Huberman (2011, p. 115), “Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem”. Contra o horizonte que não divisamos senão como promessa de uma “grande e longínqua luz”, a imagem se nos desvela como a tenuíssima piscadela de um vaga-lume. “É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá logo) ou como *horizonte* (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de seu futuro *sempre*)” (*ibid.*, pp. 86-87, grifo do autor). Se o horizonte nos fascina com o seu clarão, a imagem, bem “pouca coisa”, nos oferece seu lampejo. Assim, se o horizonte para o qual sinalizava nosso cinema político do passado apontava para o futuro fulgurante da utopia revolucionária, nosso cinema contemporâneo persegue outras políticas, mirando bem aquém do horizonte, porém, ainda assim, talvez mais potente, porque em busca das pequenas aberturas, nômade, sensível e atento a essas fagulhas de contrapoder. Afinal, o horizonte nunca foi alcançado, mas as imagens-vagalumes continuam a nos tocar.

É em busca de suas pequenas cintilações que, nesse sentido, os filmes aqui analisados se movem, seguindo os sinais das aparições dos povos. As três obras se retiram da cidade para o campo, para a mata, ao encontro dos povos-vaga-lumes que ali vivem e em meio aos quais algo se acha sob risco de desaparecer: em *Terra deu, terra come*, os cantos fúnebres afrodescendentes do interior mineiro; em *As hipermulheres*, os cantos do ritual feminino do Alto Xingu; em *Martírio*, a própria existência dos Guarani e Kaiowá, despojados de suas terras e lançados às margens das rodovias. O cinema, porém, que sai a perseguir os lampejos de suas pequenas aparições, chega às suas comunidades para fazê-los (res)surgir na tela. Embora minúsculos ante o resplendor cegante do espetáculo, ou diante da grande e longínqua luz do horizonte, seus frágeis fulgores, ainda assim, cortam a escuridão emitindo seus bem modestos sinais, resistindo na noite e, mesmo, sinalizando para aberturas, embora diminutas, potencialmente transformadoras, como nos permitem vislumbrar os filmes com os quais fechamos este texto, em *Os povos que vêm*.

## 7 OS POVOS QUE VÊM

“Brasileiro, estrangeiro, somos todos refugiados.  
Refugiados da falta dos nossos direitos”.

*Carmen Silva*

No trajeto descrito por este estudo dedicado a pesquisar as formas de aparecimento dos povos no cinema brasileiro contemporâneo, o caminho que percorremos trifurcou-se em vias que procuraram assinalar três diferentes configurações de sua visibilidade. De um sentido de classe, em *Povos intrusos*, que os coloca na trilha – não obstante dela também se desvie por suas diferenças – do realismo crítico dos anos 1950 e 1960, os filmes que abordam a vida dos povos os seguem, em *O povo sem parte*, deslocando-se do centro – e do microcosmo da classe média cindido em mundos desiguais – para a margem da cidade dividida, indo encontrá-los, em *Povos-vaga-lumes*, mais além do centro e de suas periferias, nas comunidades quilombola e indígena. Da divisão em classes ao povo estilhaçado em minorias, o arranjo do texto, desse modo, descreve o movimento mesmo em direção a um sentido de povo que se afasta, hoje, da referência que o pensamento cinematográfico de meados do século XX construiu e traduziu em imagens. Os povos figuram nessa fragmentação, numa miríade de formas em meio às quais o recorte de nosso *corpus* analítico procurou definir algumas dentre elas que nos permitissem problematizar, à luz das observações de Didi-Huberman sobre a exposição dos povos, sua visibilidade na dialética entre o visível e o invisível nas imagens que nos dão a vê-los. Assim, se o *povo intruso*, no primeiro capítulo analítico, aparece como o elemento de fora que “invade” e circula dentro do universo da classe média, in/visível em suas bordas, nos seus limiares, o *povo sem parte* é a parcela alijada da *polis*, apartado nos territórios de exclusão da cidade, em suas margens invisíveis que o plano cinematográfico, porém, desloca para o centro, ao passo que os *povos-vaga-lumes*, no extremo da invisibilidade em que vivem as minorias indígena e quilombola, vidas nuas desabrigadas pelo Estado, aparecem nos lampejos que cruzam os campos e as matas para onde se retiram.

À multiplicidade de outras tantas formas de visibilidade dos povos no cinema brasileiro contemporâneo corresponde a pluralidade de outros tantos modos de enxergá-las. O breve mapeamento realizado no subcapítulo 3.4 apenas sinaliza e compõe, de acordo com critérios particulares, um pequeno conjunto de constelações em meio ao universo mais vasto da

produção cinematográfica na Pós-Retomada. Os recortes e as abordagens possíveis são tão plurais quanto os olhares dispostos a esquadriharem as imagens dos povos. Em um vislumbre dos lampejos de um cinema-vaga-lume no qual os povos fulguram sob formas políticas de potência transformadora, gostaríamos de evocar, à guisa de conclusão, duas obras mais recentes que não só rematam nosso percurso teórico-analítico, bem como assinalam a perspectiva de um cinema dos povos que vêm.

Primeiramente, em *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), o cinema mais uma vez volta aos operários da fábrica. Em mais de cem anos de história, a classe operária, desde as primeiras projeções dos irmãos Lumière, tem atraído o interesse do cinema. Mas não só a fábrica, é claro, com suas tecnologias e novas configurações, mudou, como também a sua classe de trabalhadores, de lá para cá, transformou-se radicalmente. A indústria, no filme de Caetano, é a da moda, e o operariado é uma classe média baixa heterogênea: homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, casado/as e solteiro/as, imigrantes internos e estrangeiros formam uma pequena multidão de singularidades entre as quais sobressaem suas diferenças, suas histórias, desejos e interesses distintos. Não há grandes conflitos, como a guerra entre Capital e Trabalho, a não ser, mais propriamente, pequenos conflitos internos, sobretudo os de Elias (Kelner Macêdo), o personagem protagonista, embora o interesse do filme não se atenha exclusivamente sobre o estilista da confecção. Ao deixarem a fábrica, os operários não se reúnem em sindicato, muito menos em partido, sequer discutem sobre as condições de trabalho. A preocupação do filme, mais do que ao ambiente e às relações de trabalho, é voltada à vida social fora dali, aos encontros entre amantes e às festas entre colegas e amigos.

Mais uma vez, ao voltar aos operários da fábrica, o cinema igualmente retorna a uma de suas imagens originárias, a saída dos operários da fábrica, motivo recorrente ao longo de sua história, desde a brevíssima película de 1895, dos Lumière, como demonstrou Harun Farocki no filme com o mesmo título de 1995, por ocasião do centenário da sétima arte. Duas décadas depois do média-metragem de Farocki, uma outra variação do mesmo tema ressurge, em *Corpo elétrico*, em um primoroso plano-sequência de cerca de três minutos e meio. Ao deixar o espaço da porta da fábrica, onde vemos, numa tomada de dentro, a revista às bolsas e mochilas dos funcionários, numa prática ilegal embora bastante arraigada e ainda corrente no Brasil, a câmera salta para o centro de uma rua, vazia às horas mortas, e enquadra Elias e o guineense Fernando (Welket Bungué) caminhando em sua direção. Em seguida, o celular de Fernando toca e ele pede licença para atendê-lo, enquanto Elias continua em seu passo em sentido à câmera, que o acompanha em movimento de *tracking* para trás. Em poucas passadas, ele logo alcança duas colegas de trabalho, que então assomam ao quadro pela direita, pouco

antes que um terceiro de repente entre pelo mesmo lado e o atravesse ao encontro de Elias. Trata-se de Wellington (Lucas Andrade), que sem demora os deixa, depois de breve conversa, e avança rumo a outros colegas que acabam de aparecer, de modo que vão surgindo assim, aos poucos, diante da câmera – a qual prossegue no mesmo deslocamento para trás – outros operários a encorpar o pequeno grupo que vem em direção ao espectador (figura 99).

Figura 99 – A saída dos operários da fábrica em *Corpo elétrico*.



No movimento da câmera que o puxa para dentro – como se, ao contrário da câmera estática dos Lumière, que observa a dispersão dos operários, se movesse para buscá-los e reuni-los –, o cinema traz novamente, ou melhor, continua a levar aquele povo da fábrica à tela. Há mais de cem anos o cinema repete a mesma cena. Isso porque, embora tanto tenha mudado desde então, nem tudo mudou. O operariado, no filme de Caetano, sai da fábrica alegre, liberto, “como se soubesse onde é o lugar das coisas felizes”, nas palavras de Farocki, porque aquém do limiar dos portões, o lugar do trabalho é ainda um lugar de opressão. Enclausurada em um espaço barulhento e hostil, sugada em horas extras, exausta e lesionada pelo trabalho repetitivo, a classe operária, em *Corpo elétrico*, delineia um retrato contemporâneo correlato ao daquele magistralmente descrito por Charles Chaplin em *Tempos modernos* (1936). Um retrato do corpo elétrico dos tempos atuais, tão explorado quanto aquele corpo mecânico de outrora, que deixa a fábrica, como antes, aliviado e anseia por uma mudança, mas cujas formas de resistência apontam para outros caminhos, como a libertação, em primeiro lugar, do próprio corpo.

Esse é um novo povo que vem. Literalmente, no plano, ele vem. Não porque seja o futuro do povo, embora possa sê-lo, mas porque é a imagem de um povo em devir, um povo que se faz, sob as novas configurações sócio históricas do Capital, com novas condições de vida

e de luta. Longe, mas não tanto, do encaminhamento teleológico que leva Manuel, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a matar o patrão e rumar para o mar utópico, *Corpo elétrico* é um filme sem desfecho, no sentido de uma estrutura narrativa clássica, interessado em nada mais do que pelo cotidiano de um proletariado com os seus múltiplos dramas singulares. Ainda assim, é com a imagem de Elias mergulhado no mar, no segundo dia após a virada do ano, depois da resolução de não mais voltar ao trabalho, que o filme se encerra. Aquém do grande horizonte da revolução, é nos possíveis dos pequenos lampejos que o filme encontra sinais potenciais de mudança política. Invisíveis, à noite, na cidade recolhida, esses operários que saem da fábrica tomam o centro da rua e atravessam o escuro, em sua vinda, dirigindo suas centelhas diretamente ao espectador.

Invisíveis, de sua parte, sob plena luz do dia, no coração de São Paulo, refugiados e sem-teto são os personagens de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). O edifício do título é o tradicional hotel paulistano que, depois de ter falido em 2002, acabou sendo abandonado e, em meio a dívidas e após processo judicial, foi desapropriado pela Prefeitura em 2010. Os personagens são os novos moradores do prédio do antigo hotel, pessoas sem ter onde morar que o invadiram e o ocuparam em 2012. Transitando entre o documentário e a ficção, o filme de Eliane Caffé, que é apresentado como uma criação coletiva entre o Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC), o Grupo Refugiados e Imigrantes Sem Teto (GRIST) e a Faculdade de Arquitetura da Escola da Cidade, intervém numa situação concreta de invasão, interessado pelo seu cotidiano de organização e resistência. Em meio aos ocupantes do hotel arregimentados à realização do filme, entre os quais se encontram, além de imigrantes de dentro do país, como nordestinos, refugiados de outros países, como palestinos, sírios, colombianos e congoleses, figuram também a atriz Suely Franco e o ator José Dumont, parceiro que retorna de outros filmes com a cineasta (*Kenoma*, 1998, e *Narradores de Javé*, 2003).

Depois de entrar no edifício ocupado e percorrê-lo oferecendo-nos um relance do banal de suas dificuldades diárias, como o abastecimento de água e energia elétrica, e das diferenças étnicas e culturais que compõem o conjunto das pessoas que ali convivem, a câmera as acompanha, ao chamado da organização dos moradores, liderada por Carmen Silva, na assembleia em que todos tomam parte. No espaço do prédio transformado em ágora, onde se encontram para discutir seu destino aquela pluralidade de povos que partilham o comum no estranho território onde era o Hotel Cambridge, a assembleia que os reúne é o momento que assinala, no início do filme, não só a crise que norteará a narrativa, mas antes a natureza mesma da condição política daquelas pessoas e das forças em conflito que aí estão em jogo (figura 100). Primeiramente, um advogado explica que a Justiça determinara a reintegração de posse

do imóvel e, dentro de 15 dias, os ocupantes seriam despejados. A comunidade confronta-se, então, com o seu inimigo: o Estado. Pouco depois, durante as discussões e diante de uma demonstração de hostilidade em relação aos refugiados, Isam Ahmad Issa lembra que ele é “refugiado palestino no Brasil”, mas que todos os outros ali presentes estão reduzidos também à mesma condição, a de “refugiados brasileiros do Brasil”. Carmen Silva, seguindo-o, a enuncia categoricamente ao afirmar que todos, brasileiros e estrangeiros, são de fato refugiados, isto é, em suas palavras, refugiados da falta de seus direitos. A comunidade defronta-se, assim, com a sua condição política: a do refugiado.

Figura 100 – A assembleia dos povos em *Era o Hotel Cambridge*.



O refugiado, como destaca Agamben (2005), é uma figura inquietante dentro do ordenamento do Estado-nação. A partir da crítica de Hannah Arendt no capítulo dedicado aos refugiados – intitulado *O declínio do Estado-nação e o fim dos direitos do homem* – em sua obra sobre o *Imperialismo*, Agamben volta a essa constatação da filósofa alemã para desdobrá-la sob uma leitura biopolítica. Quando a existência de refugiados e apátridas se torna um fenômeno de massa entre as duas guerras mundiais, Arendt faz notar um paradoxo que a sua presença traz à tona: justamente a figura que deveria encarnar por excelência os direitos do homem encontra-se totalmente desprovida deles na medida em que não se configura como cidadão de um Estado. Ora, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, que deveria assegurar a todo e qualquer ser humano seus supostos direitos inalienáveis e eternos, é o documento que marca a mudança na fundamentação da soberania na passagem do *Ancien Régime* para o Estado-nação moderno ao inscrever, segundo Agamben, a vida nua natural na sua ordem jurídico-política. “Estado-nação significa: Estado que faz da natividade, do

nascimento (isto é, da vida nua humana) o fundamento da própria soberania” (AGAMBEN, 2005, p. 24)<sup>64</sup>. Desse modo, não tendo nascido no território do Estado-nação onde busca abrigo e sem gozar dos direitos que se reservam exclusivamente aos seus cidadãos, o refugiado é uma presença inquietante porque, “ao estilhaçar a identidade entre homem e cidadão, entre natividade e nacionalidade, coloca em crise a ficção originária da soberania” (*ibid.*, p. 25)<sup>65</sup>.

Figura incômoda com a qual o Estado não sabe como lidar, o refugiado desvela a vida nua que está em seu fundamento. Fora do abrigo do ordenamento jurídico-político do Estado, o homem, em sua exclusiva condição humana, não possui direito algum. Nesse sentido, não poderia ser mais certo o termo de que se utilizam Isam e Carmen Silva para definir o *status* político de todas aquelas pessoas, brasileiras e estrangeiras, sem teto, sob ameaça de despejo de um edifício que, aliás, é propriedade pública: são todos refugiados, humanidade sem direitos. Mas essa mesma figura marginal, por outro lado, assume papel central, aos olhos de Agamben, em nossa história política:

[...] no declínio já irrefreável do Estado-nação e na corrosão geral das categorias jurídico-políticas tradicionais, o refugiado é, talvez, a única figura pensável do povo em nosso tempo e, ao menos até não chegar ao fim o processo de dissolução do Estado-nação e de sua soberania, a única categoria na qual, hoje, nos é possível entrever as formas e os limites de uma comunidade política que vem. [...] devemos nos decidir por abandonar sem reservas os conceitos fundamentais com os quais até agora representamos os sujeitos do político (o homem e o cidadão com seus direitos, mas também o povo soberano, os trabalhadores, etc.) e reconstruir a nossa filosofia política a partir dessa única figura (*ibid.*, p. 21)<sup>66</sup>.

No prédio abandonado onde se reúne aquela humanidade sem direitos, é justamente o refugiado, no sentido proposto por Agamben, o sujeito político da comunidade que ali se configura. Dentro dos limites de seu território, na verdade uma brecha dentro do território do Estado brasileiro, o direito não é – nem poderia, afinal, sê-lo – o *ius* do cidadão, senão mais propriamente o *refugium* do indivíduo. Em sua comunidade política, toda sorte de refugiados se encontra numa babel dos povos – exibida, por dentro, num impressionante plano contra-

<sup>64</sup> No original: “Stato-nazione significa: Stato che fa della natività, della nascita (cioè della nuda vita umana) il fondamento della propria sovranità”.

<sup>65</sup> No original: “Se il rifugiato rappresenta, nell’ordinamento dello Stato-nazione, un elemento così inquietante, è innanzitutto perché, spezzando l’identità fra uomo e cittadino, fra natività e nazionalità, esso mette in crisi la finzione originaria della sovranità”.

<sup>66</sup> No original: “[...] nel declino ormai inarrestabile dello Stato-nazione e nella generale corrosione delle categorie giuridico-politiche tradizionali, il rifugiato è, forse, la sola pensabile figura del popolo nel nostro tempo e, almeno finché non sarà giunto a compimento il processo di dissoluzione dello Stato-nazione e della sua sovranità, la sola categoria nella quale ci sia oggi consentito intravedere le forme e i limiti di una comunità politica a venire. È possibile, anzi, che, se vorremo essere all’altezza dei compiti assolutamente nuovi che ci stanno davanti, dovremo deciderci ad abbandonare senza riserve i concetti fondamentali in cui abbiamo finora rappresentato i soggetti del politico (l’uomo e il cittadino coi loro diritti, ma anche il popolo sovrano, il lavoratore ecc.) e a ricostruire la nostra filosofia politica a partire da quest’unica figura”.

zenital tomado do térreo em meio à espiral da escadaria (figura 101) – e aí devem conviver nas suas profundas diferenças. É a sua diversidade de mundos, nas palavras de Nancy (2007, p. 111), que forma um mundo, é “o ‘com’, proximidade e seu espaçamento, a estranha familiaridade de todos os mundos no mundo”, que constitui sua unidade. Para além das fronteiras e das capturas do Estado, naquele pequeno mundo à parte onde o comum é feito na coexistência singular plural dos vários mundos que o compõem, uma estranha forma de comunidade confronta, de dentro, o poder estatal, que inevitavelmente cairá sobre ela, como nos é mostrado ao final do filme, por meio da repressão policial.

Figura 101 – A babel dos povos em *Era o Hotel Cambridge*.



Invisíveis na sua marginalidade político-social, refugiados e sem teto tornam-se presença incômoda quando ocupam o prédio, esquecido e abandonado, do antigo hotel. No centro de São Paulo, em meio à vastidão de prédios da cidade imensa, ali retirados aos olhos de quem passa em frente ao edifício, oferecem-nos, porém, o vislumbre de uma possibilidade de outra forma de sociabilidade. E Eliane Caffé, diretora de uma apaixonada cinematografia devotada à busca dos povos, é a cineasta não só capaz de enxergar esses lampejos e empenhada em segui-los ao seu encontro. Seu filme, que se apresenta como obra de uma realização coletiva, mais do que filmar os povos, filma com eles. O filme e os povos se encontram, aí, como lampejos de vaga-lumes que se atraem, e o cinema, dessa forma, não só realiza sua vocação, anunciada desde suas primeiras imagens, de conferir visibilidade aos povos, como também, mais do que isso, contribui para sua invenção mesma. Portanto, um cinema dos povos (ambos) que vêm.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Traduzido por António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Traduzido por Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

\_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Traduzido por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009, pp. 55-73.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Traduzido por Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Traduzido por Itoby Alves Correa Júnior. São Paulo: Summus, 1984.

BADIOU, Alain. Venticuatro notas sobre los usos de la palabra pueblo. In: BADIOU, Alain *et al. ¿Qué es un pueblo?* Traducido por Cecilia González y Fermín Rodríguez. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014, pp. 09-19.

BALLERINI, Frantiesco. *Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

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

\_\_\_\_\_; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (org.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça: Editora Unisul, 2012, pp. 231-248.

BROWN, Dee Alexander. *Enterrem meu coração na curva do rio*. Traduzido por Geraldo Galvão Ferraz e Lola Xavier. Porto Alegre: L&PM, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012, pp. 17-52.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. Traduzido por Sousa Dias. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo: cinema 2*. Traduzido por Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *O ato de criação*. Traduzido por José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. Ano zero – rostidade. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Traduzido por Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2007, pp. 28-57.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. O liso e o estriado. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. Traduzido por Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 157-189.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Traducido por Horacio Pons. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Traduzido por Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ESTEVAM, Martins. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1963.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, pp. 180-197.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Traduzido por Berilo Vargas. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Traduzido por Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Traduzido por Sueli Tomazzini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

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

\_\_\_\_\_. The horizontal spread of a vertical malady: cosmopolitanism and History in Pernambuco's recent cinematic sensation. In: DELGADO, Maria M.; HART, Stephen M.; JOHNSON, Randal. *A Companion to Latin American cinema*. Chichester, West Sussex; Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2017, pp. 343-356.

NANCY, Jean-Luc. *L'intrus*. Translated by Susan Hanson. Michigan: Michigan State University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Traducido por Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

\_\_\_\_\_. *The creation of the world or globalization*. Translated by François Raffoul and David Pettigrew. Albany: State University of New York Press, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Traduzido por Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. Traduzido por Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Lo inolvidable. In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Traducido por María del Carmen Rodríguez y Gustavo Zappa. Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 157-184.

\_\_\_\_\_. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, pp. 367-382.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Traduzido por Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

\_\_\_\_\_. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. 3. ed. São Paulo: Contracorrente, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Traduzido por Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. Cabral and the Indians: filmic representations of Brazil's 500 years. In: NAGIB, Lúcia. *The New Brazilian Cinema*. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2003, pp. 205-228.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

### Referências eletrônicas

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*. Apresentação da Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda da Superintendência de Análise de Mercado da Ancine. 25 jan. 2017. Disponível em: <ancine.gov.br>. Acesso em: 09 jun. 2018.

BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As hipermulheres*. *Galáxia*, n. 32, pp. 65-79, ago. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galáxia>>. Acesso em: 26 dez. 2017.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, pp. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: <[revistaalceu.com.puc-rio.br](http://revistaalceu.com.puc-rio.br)>. Acesso em: 22 jun. 2018.

BRANDÃO, Alessandra Soares. Re-imagining migration: (im)mobility and the return to the sertão in *Suely in the sky*. *Crítica Cultural*, v. 5, n.2, pp. 485-491, jul./dez. 2010. Disponível em: <[www.portaldeperiodicos.unisul.br](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br)>. Acesso em: 05 jun. 2018.

\_\_\_\_\_; LUZ, Júlio César Alves da. O povo ao redor ou o povo intruso de O som ao redor. *Significação*, v. 43, n. 46, pp. 145-156, 2016. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/significacao](http://www.revistas.usp.br/significacao)>. Acesso em: 08 jul. 2018.

\_\_\_\_\_; SOUSA, Ramayana Lira de; LUZ, Júlio César Alves da. O povo é um só? – A cisão da cidade política e do povo em A cidade é uma só? *C-legenda*, n. 35, pp. 25-43, 2017. Disponível em: <[www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista](http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista)>. Acesso em: 18 dez. 2018.

CANÇADO, Wellington. Contra-Plano Piloto. In: Festival do Filme Documentário e Etnográfico, 18, Fórum de Antropologia e Cinema, 2014, Belo Horizonte. *Catálogo do forumdoc.bh*, pp. 209-213. Disponível em: <[www.forumdoc.org.br/catalogos/catalogo\\_forumdoc\\_2014.pdf](http://www.forumdoc.org.br/catalogos/catalogo_forumdoc_2014.pdf)>. Acesso em: 28 set. 2017.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. Perspectivas ameríndias na estética contemporânea. *Crítica Cultural*, v. 10, n. 2, pp. 257-268, jul./dez. 2015. Disponível em: <[www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural)>. Acesso em: 18 maio 2018.

CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. *Devires*, v. 9, n. 1, pp. 86-97, 2012. Disponível em: <[www.fafich.ufmg.br/devires](http://www.fafich.ufmg.br/devires)>. Acesso em: 30 nov. 2017.

\_\_\_\_\_; BRASIL, André; LEANDRO, Anita; MESQUITA, Cláudia. Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli. *Eco Pós*, v. 20, n. 2, pp. 232-257, 2017. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos)>. Acesso em: 15 jan. 2018.

FIGUEIREDO, Isabel Mansur. O som ao redor e o lugar de sua ausência. *Marx e o marxismo*, v. 1, n. 1, pp. 144-147, jul/dez 2013. Disponível em: <[www.niepmarx.blog.br/revistadoniep/index.php/MM](http://www.niepmarx.blog.br/revistadoniep/index.php/MM)>. Acesso em: 01 jun. 2017.

FRANCHETTO, Bruna. Mulheres entre os Kuikuro. *Revista de estudos feministas*, v. 4, n. 1, pp. 35-54, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra; LIMA, Érico de Araújo. Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica. In: Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), 24, 2015, Brasília. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <[www.compos.org.br/biblioteca/compos2015\\_2838.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2015_2838.pdf)>. Acesso em: 30 set. 2017.

GIORGI, Artur de Vargas. Pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade. *Ars*, v. 14, n. 27, pp. 106-121, 2016. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/ars/index](http://www.revistas.usp.br/ars/index)>. Acesso em: 27 jun. 2018.

GUIMARÃES, César. Noite na Ceilândia. In: Festival do Filme Documentário e Etnográfico, 18, Fórum de Antropologia e Cinema, 2014, Belo Horizonte. *Catálogo do forumdoc.bh*, pp. 195-208. Disponível em: <[www.forumdoc.org.br/catalogos/catalogo\\_forumdoc\\_2014.pdf](http://www.forumdoc.org.br/catalogos/catalogo_forumdoc_2014.pdf)>. Acesso em: 28 set. 2017.

\_\_\_\_\_. O Retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea*. v. 3, n. 2, pp. 71-88, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/>>. Acesso em: 26 abr. 2012.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. *Novos Estudos*, n. 78, v. 2, pp. 113-128, jul. 2007. Disponível em: <[novosestudos.uol.com.br](http://novosestudos.uol.com.br)>. Acesso em: 18 maio 2018.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil: Guarani Kaiowá*. Out. 2003. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_Kaiowá](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiowá)>. Acesso em: 12 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *Povos indígenas no Brasil: Guarani Mbya*. Out. 2003. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_Mbya](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya)>. Acesso em: 12 dez. 2018.

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*. *Rebeca*, ano 2, n. 3, pp. 185-209, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

LINS, Paula Diniz. *O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo*. Dissertação. (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, 2009. Disponível em: <[repositorio.unb.br](http://repositorio.unb.br)>. Acesso em: 22 jun. 2018.

LIRA, Ramayana. Violent transfusions: strategies of and against immunity in contemporary Brazilian cinema. *Crítica Cultural*, v. 5, n. 2, pp. 471-483, jul./dez. 2010. Disponível em: <[www.portaldeperiodicos.unisul.br](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br)>. Acesso em: 05 jun. 2018.

LUZ, Júlio César Alves da. *Rostos severinos: figuras do homem ordinário na ficção audiovisual brasileira*. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2013. Disponível em: <[linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/dissertacoes/index.htm](http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/dissertacoes/index.htm)>. Acesso em: 08 jul. 2018.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. Que horas ela volta? – Uma crônica cinematográfica. *Comunicação & educação*, ano 21, n. 1, pp. 163-169, jan./jun. 2016. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/comueduc/](http://www.revistas.usp.br/comueduc/)>. Acesso em: 17 fev. 2018.

MARTINI, Renato Ramos. Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta. *Aurora*, v. 3, n. 1, pp. 59-67, dez. 2009. Disponível em: <[www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/issue/archive](http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/issue/archive)>. Acesso em: 02 maio 2017.

MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014). In: Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), 24, 2015, Brasília. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <[www.compos.org.br/anais\\_encontros.php](http://www.compos.org.br/anais_encontros.php)>. Acesso em: 30 set. 2017.

MIGLIORIN, Cezar. Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna no cinema. *Famecos*, v. 20, n. 2, pp. 275-295, maio/ago. 2013. Disponível em: <[revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/index](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/index)>. Acesso em: 26 dez. 2017.

MIRANDA, Marcelo. Casa grande, de Fellipe Barbosa (Brasil, 2014). *Cinética: cinema e crítica*, 01 ago. 2014. Disponível em: <[revistacinetica.com.br](http://revistacinetica.com.br)>. Acesso em: 24 jun. 2017.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica e biopotência no coração do império. *Multitudes*, n. 09, maio/jun. 2002. Disponível em: <[www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/](http://www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/)>. Acesso em: 12 mar. 2012.

PICHONELLI, Matheus. O retrato incompleto de “Que horas ela volta?” *Carta Capital*, 17 out. 2015. Disponível em: <[www.cartacapital.com.br/sociedade/o-retrato-incompleto-de-que-horas-ela-volta-6859.html](http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-retrato-incompleto-de-que-horas-ela-volta-6859.html)>. Acesso em: 19 abr. 2018.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Rio, 40 graus: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados. *Acervo*, v. 28, n. 1, pp. 120-131, jan./jun. 2015. Disponível em: <[revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/594/592](http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/594/592)>. Acesso em: 27 jan. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. In: São Paulo S.A.: práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Situação Estética e Política, abr. 2005, São Paulo. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/138422007/Jacques-Ranciere-conferencia-Politica-da-arte-pdf>>. Acesso em: 24 set. 2018.

ROCHA, Adriano Medeiros da. A busca de sons ao redor: uma análise fílmica auditiva. *Revista de Audiovisual Sala 206*, n. 3, dez. 2013. Disponível em: <[periodicos.ufes.br/sala206](http://periodicos.ufes.br/sala206)>. Acesso em: 01 jun. 2017.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. *Hambre: espacio cine experimental*, set. 2013a. Disponível em: <<https://hambrecine.com>>. Acesso em: 18 maio 2018.

\_\_\_\_\_. Eztetyka do sonho. *Hambre: espacio cine experimental*, set. 2013b. Disponível em: <<https://hambrecine.com>>. Acesso em: 18 maio 2018.

RODRIGUES, Eduardo. Casa grande. *Giramundo*, v. 1, n. 2, pp. 138-139, jul./dez. 2014. Disponível em: <[www.cp2.g12.br/ojs/index.php/GIRAMUNDO/index](http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/GIRAMUNDO/index)>. Acesso em: 24 jun. 2017.

SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. *Lumina*, n. 5, n. 1, jun. 2011. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina>>. Acesso em: 10 out. 2017.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo*, n. 25, pp. 44-60, dez. 2012. Disponível em: <[www.contracampo.uff.br/index.php/revista](http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista)>. Acesso em: 18 jul. 2017.

SOUZA, Rita de Cássia Alves de. A Subalternidade impingida e a r(existência) dos serviços no filme O som ao redor de Kleber Mendonça Filho: reflexões sobre a poética da cotidianidade no cinema brasileiro contemporâneo. *Temática*, v. 9, n.10, out. 2013. Disponível em: <[www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica](http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica)>. Acesso em: 01 jun. 2017.

SUPPIA, Alfredo; GOMES, Paula. Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco sai, preto fica (2014). *Doc on-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.18, pp. 389-413, set. 2015. Disponível em: <[ojs.labcom.ifp.ubi.pt/index.php/doc](http://ojs.labcom.ifp.ubi.pt/index.php/doc)>. Acesso em: 25 set. 2017.

**FILMOGRAFIA**

*A cidade é uma só?* Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós, André Carvalheira. 2011.

*As hipermulheres.* Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro. Produção: Carlos Fausto, Vincent Carelli. 2011.

*Avenida Brasília Formosa.* Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Gabriel Mascaro, Mannuela Costa. 2010.

*Branco sai, preto fica.* Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós. 2014.

*Casa grande.* Direção: Fellipe Barbosa. Produção: Iafa Britz. 2014.

*Corpo elétrico.* Direção: Marcelo Caetano. Produção: Marcelo Caetano, Roberto Tibiriçá. 2017.

*Era o Hotel Cambridge.* Direção: Eliane Caffé. Produção: André Montenegro, Rui Pires, Edgard Tenenbaum, Amiel Tenenbaum. 2016.

*Martírio.* Direção: Vincent Carelli. Produção: Olivia Sabino. 2016.

*O som ao redor.* Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. 2012.

*Que horas ela volta?* Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Débora Ivanov, Fabiano Gullane, Gabriel Lacerda. 2015.

*Terra deu, terra come.* Direção: Rodrigo Siqueira. Produção: Rodrigo Siqueira. 2010.

*Trabalhar cansa.* Direção: Juliana Rojas, Marco Dutra. Produção: Maria Ionescu, Sara Silveira. 2010.