

# INFILTRADOS E INVASORES

Uma perspectiva comparada  
sobre as relações de classe no  
cinema brasileiro contemporâneo

*Amaranta Cesar*

*Cezar Migliorin*

*Cláudia Mesquita*

*Ismail Xavier*

*Mariana Souto*

*Roberta Veiga*



PPGCOM • UFMG

Amaranta Cesar  
Cezar Migliorin  
Cláudia Mesquita

Ismail Xavier  
Mariana Souto  
Roberta Veiga

# INFILTRADOS E INVASORES

Uma perspectiva comparada  
sobre as relações de classe no  
cinema brasileiro contemporâneo

1ª edição  
2016



PPGCOM • UFMG

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Reitor: Jaime Ramirez  
Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Diretor: Orestes Diniz Neto  
Vice-Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Coordenador: Carlos Magno Camargos Mendonça  
Sub-Coordenadora: Geane Alzamora

**SELO EDITORIAL PPGCOM**

Ângela Cristina Salgueiro Marques  
Bruno Guimarães Martins

**CONSELHO CIENTÍFICO**

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Elisabeth Duarte (UFSM)	Mariana Baltar (UFF)
Eneus Trindade (USP)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fátima Regis (UERJ)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Ítania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Jorge Cardoso (UFRB   UFBA)	

---

[www.seloppgcom.fafich.ufmg.br](http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br)

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar  
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901  
Telefone: (31) 3409-5072

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C421i	<p>Cesar, Amaranta. Infiltrados e invasores [recurso eletrônico] : uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo / Amaranta Cesar...[et al.]- Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. 79p.</p> <p>Ebook formato pdf. Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. &lt;<a href="http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br">www.seloppgcom.fafich.ufmg.br</a>&gt; Inclui Bibliografia. ISBN: 978-85-62707-89-6</p> <p>1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Filmes. I. Universidade Federal de Minas Gerais. II. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD - 791.43 CDU - 791</p>
-------	--

Elaborada pela Biblioteca Professor Manoel Lopes de Siqueira da UFMG.

### CRÉDITOS DO EBOOK

© PPGCOM UFMG, 2016.

#### **PROJETO GRÁFICO**

Bruno Menezes A. Guimarães  
Bruno Guimarães Martins

#### **DIAGRAMAÇÃO**

Bruno Menezes A. Guimarães

#### **CAPA**

Olívia Binotto  
Ana Cláudia Maiolini

[Defesa de Tese]

25|05|2016

14h

PPGCOM, Fafich|UFMG

## AGRADECIMENTOS DA TESE

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

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

A Julia Fagioli, Pri Dionízio, Ana Carol, Carla Italiano e Vitor Zan, pela presença. À minha família.

Aos professores, secretárias (Elaine e Tatiane) e colegas do PPG-COM; ao grupo de pesquisa Poéticas da experiência (em especial a Glaura Cardoso, Luís Fernando Moura, Maria Inês, Cris Lima e Victor Guimarães).

Aos professores André Brasil e César Guimarães, pelos ensinamentos permanentes e pela interlocução generosa. À CAPES, pela bolsa que viabilizou esta pesquisa.

A Gonzalo de Lucas, coorientador no sanduíche, e a Universitat Pompeu Fabra. A Barcelona.

A Roberta Veiga e Mateus Araújo, pelas valiosas contribuições na qualificação.

Além da Roberta, aos professores Ismail Xavier, Amaranta Cesar e Cezar Migliorin, por aceitarem participar de minha banca.

Ao seminário “Cinema, estética e política” da Socine.

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

Aos alunos e orientandos, que tanto me ensinam.

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

# SUMÁRIO

## BANCA DE DEFESA

Palavra da orientadora CLÁUDIA MESQUITA	9
Texto de MARIANA SOUTO para apresentação do trabalho na sessão pública de defesa	11
Arguição do professor ISMAIL XAVIER	22
Arguição do professor CEZAR MIGLIORIN	36
Arguição da professora AMARANTA CESAR	42
Arguição da professora ROBERTA VEIGA	52

## ANEXO

Apresentação da tese [texto de abertura do trabalho escrito]	64
--	----

**BANCA DE DEFESA**

## PALAVRA DA ORIENTADORA CLÁUDIA MESQUITA

BOA TARDE. Começo dizendo que a composição dessa banca nos honra muito, estamos muito satisfeitas, Mariana, Ângela e eu, por reunirmos professores cujo trabalho intelectual acompanhamos de perto e admiramos demais. Agradecemos então aos professores Ismail Xavier (ECA-USP), César Migliorin (UFF), Amaranta Cesar (UFRB) e Roberta Veiga (UFMG). Gostaria de ressaltar, e aqui falo em meu nome e em nome da professora Ângela Marques, co-orientadora desse trabalho, esse momento especial que vivemos na tarde de hoje, pois para nós essa banca é muito mais do que um encontro protocolar ou um ritual acadêmico necessário, previsto num processo como esse, mas se configura num momento de aprendizado, de trocas e de diálogos.

Mariana foi a minha primeira orientação de doutorado e tive a sorte de ter ao meu lado uma pessoa muito autônoma, independente, inventiva. Aqui, nessa orientação, o meu papel foi muito mais de uma leitora, de alguém com quem ela compartilhava suas indagações

e textos, uma vez que as reflexões chegavam até minhas mãos muito avançadas e bem compostas. A primeira escrita de Mariana é muito próxima da articulação exigida em artigos, configurando um texto claro, organizado. O desenho da tese, com capítulos relativamente autônomos, tem muito a ver com a maneira como ela trabalha. Então, Mariana, foi um contentamento para mim ver seu trabalho ganhando corpo, provocando questões e interlocuções com toda uma tradição de estudos do cinema brasileiro, demonstrando atualidade, força e vigor.

Além disso, como espectadora privilegiada que fui de seu percurso, gostaria de notar como esses quatro anos foram, pelo que pude perceber, um período de grande amadurecimento. Ele se configurou pouco a pouco, na medida em que você apresentava parte da tese em desenvolvimento em congressos, publicava artigos, e nos momentos em que atuou nas atividades de docência, emergindo como professora muito talentosa e querida. Mariana nos oferece uma combinação rara: por um lado, é uma pessoa muito séria, dedicada, organizada intelectualmente e, por outro, é muito sensível aos temas e às formas, muito inventiva, criativa e confiante na própria inventividade, misturando a timidez com uma personalidade resoluta. À medida que a tese crescia, você crescia junto. Estou muito orgulhosa do resultado que o trabalho alcançou, e ansiosa por ouvir as contribuições e questionamentos da banca. Te agradeço pela oportunidade, pelo aprendizado e pelo diálogo. Parabéns!

## TEXTO DE MARIANA SOUTO PARA APRESENTAÇÃO DO TRABALHO NA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA

BOA TARDE. Queria agradecer muito a presença de todos, dos amigos, dos colegas e da banca, especialmente dos que vieram de longe, Ismail, Amaranta e Cezar. A Roberta, interlocutora mais próxima. A Claudinha e Ângela, orientadora e coorientadora excepcionais. Fico muito feliz com a composição dessa banca, todos profissionais da minha grande admiração.

Optei por fazer uma apresentação que fosse como um retrospecto da trajetória da minha pesquisa, um resumo do desenho da tese, tomando assim esse momento como oportunidade para participar os presentes e compartilhar o que fiz, afinal, nesses quatro anos. É também um (difícil) exercício de elaboração e síntese para mim e para a banca.

Nessa pesquisa, parto da observação de que há um certo retorno das questões de classe, tão frequentes no cinema brasileiro de outras

épocas, no cinema contemporâneo do pós-retomada. Depois de uma virada subjetiva, da particularização do enfoque, de momentos em que esse assunto demandava menor atenção surge, nos anos 2000, uma nova geração de filmes que recolocam fortemente a problemática das classes sociais – ainda que em outros termos e sob outras formas em relação ao tempo do Cinema Novo, por exemplo. O interesse maior da tese se situa na contemporaneidade das formas do cinema brasileiro, mas volta e meia busca atar com seus antepassados.

Diante da percepção, ainda intuitiva, da progressiva cristalização dessa tendência no cinema brasileiro, foi necessário reunir filmes em que esse movimento se apresentava. O próximo passo foi *inventariar* os filmes em que tal desenho se fizesse ver. Uma das premissas que pautou o inventário foi a busca pelas *relações*, pelas interações entre personagens de classes distintas (distanciando-me do gesto de buscar “representações” de classe), já que minha aposta é a de que as classes se definem reciprocamente. Almejava ver a dinâmica, o movimento, as conexões, as trocas, os enlacs, os confrontos, e isso poderia se dar tanto entre personagens ficcionais movidos por uma dramaturgia como entre documentaristas e sujeitos filmados.

Desenvolvi um inventário composto por treze obras.

Para me guiar nesse gesto de coleta de maneira produtiva, mas com alguma maleabilidade, graça e afetividade também, me inspirei na realização das *coleções* conforme Walter Benjamin. A partir de uma busca ativa, percebe-se também um movimento que é dos próprios objetos que ora parecem magnetizar uns aos outros. Enquanto a uns se busca, outros nos acenam e se convidam, tornando sua inclusão incontornável.

Pensei no caminho até o *corpus* como a conformação de uma coleção, o que poderia injetar na dinâmica metodológica alguma vivacidade ao ver os objetos como interagentes entre si, tecendo relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança, diferença – ora estimulados pela pesquisadora, mas ora de maneira independente de sua ação.

Com uma coleção de treze obras, não seria só inviável como indesejável realizar análises individualizadas, até mesmo porque a questão que guia esta pesquisa – uma certa tendência ao retorno das relações de classe – é transversal e dificilmente seria apanhada dessa forma. Constelado um conjunto de filmes, mais pertinente seria relacioná-los

entre si e desenvolver cotejos, colocando-os em movimento e definindo subgrupos nas coleções. Neste exercício, é possível perceber que certas questões são compartilhadas por alguns deles, formando subgrupos que se redesenham conforme se escolhe este ou aquele critério.

Os agrupamentos se deram por vieses temáticos, estéticos, éticos, entre outros. Ora era uma estratégia de filmagem provocativa e a elaboração de armadilhas para a elite, ora era a presença da figura do operário em diferentes contextos capitalistas, por exemplo.

Buscando apreender esses movimentos transversais, cheguei ao *cinema comparado*, fiz uma breve incursão pela literatura comparada e de lá abracei uma ideia: *a comparação busca as alteridades de um texto* – com que outros textos dialoga? Assim, a comparação almejava colocar objetos em relação. Num gesto imaginativo ou de fabulação do crítico, um filme pode ser o fora de campo do outro, sua continuidade ou mesmo seu futuro hipotético.

Não entendi a comparação apenas como um método, mas como premissa sobre a qual se assenta o estudo: o entendimento de que as obras estão sempre em relações de alteridade com outras e que interessa ao pesquisador não apenas seu exame profundo, mas observar de que maneira um texto está situado no mundo, que companheiros encontra, como conversa com seus contemporâneos, com seus antecedentes, como prefigura um porvir.

Ao trabalhar mais de perto com os filmes inventariados a partir desse pensamento relacional, as coleções se transformaram em constelações. A metáfora, também usada por Benjamin, nos ajuda a pensar os conjuntos em termos de imagem. Benjamin opõe as constelações a um pensamento que visa à concatenação e à progressão linear; elas se dão na forma de uma rede. Apropriamo-nos do termo constelação, também conforme a astronomia, para pensar na coleção espacializada, formando desenhos e diagramas entre as obras. À maneira do observador de estrelas, cabe ao colecionador contemplar elementos que se destacam e ver que ligações poderiam ser estabelecidas entre os pontos. “As constelações não são formações naturais, mas ‘imagens culturais’”. A linha que une os astros é traçada por quem os estuda.

Desse modo, colocamos em prática uma perspectiva de investigação que se permitiu ser guiada pela força da empiria e que teve como prin-

cípico a observação e a escuta atentas dos objetos. Foram os filmes – e a coleção que constituem – que despertaram inquietações, engendraram perguntas e provocaram caminhos. Assim, evitamos uma abordagem de pesquisa que se utilizaria do cinema meramente como ilustração de uma revisão conceitual determinada *a priori*.

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

Ou seja, não fiz capítulo teórico de revisão conceitual – saltei da introdução para o capítulo metodológico e daí segui para as teorias-análises. Trata-se de metodologia incomum, arriscada, mas atraente pelas possibilidades de invenção e experimentação de formatos de escrita, pela crença na força dos filmes, pela aposta numa relação menos díspar entre teoria e empiria. E, afinal, era uma forma de organização mais apropriada, no meu caso, para captar mais do que as particularidades de cada filme, as conexões e relações entre eles. A análise é operada diferentemente a cada capítulo, a depender do que cada relação sublinha e destaca como aspectos comuns às obras consteladas.

Comecei, no capítulo 1, com uma série histórica que se constelou na forma de uma bifurcação, estendendo do passado caminhos distintos no presente. É possível ver, de maneira literal, a formação de um desenho a partir do encadeamento das obras. A partir da perspectiva do cinema comparado, pode-se tecer uma narrativa, quase uma história ficcional que o cinema documentário conta a partir da montagem desses filmes: com *Viramundo* conhecemos o panorama da migração do trabalhador do campo e a formação do operariado urbano, com *Chapeleiros*, experimentamos a rotina de trabalho pesado de determinada categoria industrial, com *ABC da greve*, fomos ao auge da organização de classe do operariado urbano no cinema que documentou as grandes greves, com *Peões* passamos pela decadência e nostalgia da figura do operário, confirmando o abismo que separa o cineasta dessas classes, para então passar ao exame íntimo da implicação do diretor, que revê seu papel,

reflete sobre sua participação e sua própria postura como empregador diante do outro de classe em *Babás*, *Santiago* e *Doméstica*. Não mais relações de trabalho no contexto da fábrica, mas no universo doméstico. Não mais diretores mirando operários com algum distanciamento (mesmo que buscando a empatia, o “falar em nome de...”), mas unidos aos trabalhadores por vínculos empregatícios e pessoais, por relações de classe tematizadas em cena ou na montagem do filme.

Na outra parte da bifurcação, demos destaque à relação homem-máquina particularmente cifrada na figura do *carro*. O carro era figura recorrente nos filmes de décadas passadas, nos numerosos curtas e longas sobre as grandes greves no ABC paulista, coração da indústria automobilística. A comparação entre *ABC da greve* e *Em trânsito* foi despertada por algumas imagens recorrentes: planos aéreos de um parque industrial lotado de carrinhos iguais e das carcaças dentro da indústria. Essa dupla mobilizou distintos contextos capitalistas, fomos da produção ao consumo, dos coletivos aos indivíduos.

No capítulo 3, “Relações de poder em casa e em cena”, analisei *Santiago* e *Babás*, com visitas pontuais de *Doméstica*. São filmes marcados por uma grande contradição. De um lado, parecem ter a própria existência motivada pela culpa, pela tentativa de compensação de uma falha histórica, pela má consciência de classe – e os diretores, sensíveis ao tema, pretendem alçar os empregados à condição de homenageados. De outro, a despeito das primeiras intenções, são obras em que se prolonga uma situação de dominação, que repetem no cinema uma *mise-en-scène* social pautada pela relação de obediência, a designação de um corpo a um determinado espaço, um pedido de imobilidade, de uma pose, de um figurino. Trata-se de um “outro de classe” muito específico, este que lava a louça e a roupa do cineasta. Alguns traços culturais, de tão arraigados, acabam se repetindo talvez de maneira inconsciente, mantendo hierarquias e distâncias ao invés de quebrá-las.

É interessante que mesmo com a câmera em mãos do polo que detém mais poder, os filmes possibilitam que se inscrevam assimetrias e hierarquias, às vezes até mesmo a despeito de sua tematização e de seu reconhecimento pelos participantes.

Animados por sentimentos de justiça, gratidão e reconhecimento mesclados a um pouco de narcisismo, são filmes que têm o mérito de

abordar questões ainda muito veladas, mas que aqui são alvo de nossa desconfiança – suspeitos no que tange à real interlocução, à situação de paridade e à construção da verdadeira escuta.

No Capítulo 4, trabalho com *Doméstica* e *Pacific*, filmes que erigem “dispositivos de infiltração”, seguem determinado protocolo, planejam um experimento, traçam uma estratégia de aproximação a um universo de intimidade ao qual não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença de uma equipe externa àquele ambiente). Se antes os cineastas frequentemente filmavam operários em documentários de linguagem expositiva, depois vimos documentários reflexivos em que cineastas-patrões filmam seus empregados domésticos, nos deparamos com filmes-dispositivo em que personagens filmam outros personagens. Trata-se de uma nova forma de lidar com a alteridade social que reconfigura alguns pressupostos a respeito da relação entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados.

*Mise-en-scène* do amador, *auto-mise-en-scène*, negociação na construção das cenas, construção de retratos dialogados – a triangulação entre diretores, filmadores e filmados, que ocorre em *Pacific* e *Doméstica*, impulsiona um giro nas relações com a alteridade social no cinema brasileiro. O dispositivo de infiltração, aqui armado com vistas à captura da intimidade, permite também o registro das relações, ao mesmo tempo em que as reconfigura.

No Capítulo 5, “Documentários terroristas”, *Um lugar ao sol*, *Vista mar* e *Câmara escura* erigem uma espécie de dispositivo de infiltração, assim como *Pacific* e *Doméstica*. Mas ao contrário do que acontece nestes dois últimos, em que a infiltração tem por objetivo observar uma intimidade protegida, os três filmes aqui abordados possuem um desejo de infiltrar que parece quase um fim em si mesmo, pois equivale à vitória de transpassar território inimigo, parte de um movimento de guerrilha. A elite aqui é vista como um inimigo de classe, a quem os filmes visam combater. São filmes que lançam mão da armadilha, da falsa identidade ou do anonimato, da quebra de convencionais regras éticas do fazer fílmico. Seu desejo é amedrontar, acuar ou ridicularizar os ricos, estratégias de ataque e crítica que às vezes têm o efeito de diminuir um inimigo que, para ser devidamente enfrentado, deveria ser reconhecido em toda sua potência, força e complexidade.

Questiono se esses filmes não seriam uma forma de terrorismo comedido, que diante da face do inimigo se aplaca e se acovarda, para retomar a crítica na proteção da ilha de edição. Há, ali, um tipo de comodismo ao alvejar o inimigo de forma segura, atrás do escudo da montagem. Ou seria a convivência presencial parte de uma estratégia necessária, já que sem ela, corre-se o risco de não haver filme?

São filmes controversos, irregulares, mas inquietos, que estão se debatendo com a questão de como filmar os ricos no Brasil, pensando em formas de acessá-los. Para isso, bolam estratégias para adentrar territórios protegidos, com paredes fortificadas, cercas elétricas e sistemas de segurança. Com métodos questionáveis e subversivos, os diretores se valem de armas e fraquezas do próprio inimigo: a vigilância, no caso de *Câmara escura*, a vaidade, em *Um lugar ao sol*, e a ganância, em *Vista mar*. Olho por olho, dente por dente.

No capítulo 6, “Os invasores”, cinco ficções foram agrupadas a partir de um ponto comum: notamos que o encontro entre as classes – e o próprio acionamento da questão – parecia se propiciar a partir da penetração de um elemento de determinada classe no seio de outra, gerando conflitos e uma desestabilização da intriga. Brotou, aos nossos olhos, a figura da invasão – ou, mais especificamente, do *invasor*. O invasor atua, portanto, como *dispositivo* que promove, narrativamente, o encontro de classes e a manifestação da diferença. Jéssica de *Que horas ela volta?*, os vigias de *O som ao redor*, os empregados e funcionários de *Trabalhar cansa* e de *Casa grande* são personagens das classes baixas que funcionam, na trama, como invasores dos espaços das classes média e alta. Já no fluxo oposto, Cris de *Eles voltam* e Jean, novamente de *Casa Grande*, são personagens das classes média e alta que adentram o universo das classes populares.

A figura do invasor, por ser um elemento externo, um corpo estranho com um olhar desconhecedor do universo que adentra, por vezes tem a capacidade de desnaturalizar costumes de uma classe, enfim, de colocar todo um modo de vida em perspectiva.

Examinar a invasão implica olhar para os espaços de sua ocorrência e, mais precisamente, para a questão do território, definido como o espaço apropriado por atores ou grupos. Um território é o espaço definido e atravessado por relações de poder. Um invasor, portanto, é

aquele que evidencia a emergência de territórios e limites. Nos filmes que aqui estão em jogo, a classe tem sua construção imbricada à territorialidade. A apropriação de um lugar como território (lugar político) e as consequentes disputas que se travam no ambiente doméstico nos levaram a pensar na territorialização do lar.

Configura-se, assim, uma relação de convivência forjada no medo que parece exprimir a dificuldade de compartilhamento de um espaço entre diferentes e de se lidar com o outro, enfim, um temor da alteridade. Se mesmo quando os invasores são das classes mais favorecidas o medo se mantém do lado deles, isso é em parte explicado pelo fato de que a perspectiva que organiza o filme é frequentemente a das classes média/alta. É junto delas que o espectador tem acesso aos acontecimentos do filme. Mudam os invasores, não muda a perspectiva. Quando Cris, a menina rica, invade o espaço dos trabalhadores sem-terra ou o da empregada doméstica, o filme não se organiza para obter as repercussões do que essa invasão provoca nos invadidos, como ocorrera nas outras obras.

O foco nas relações atravessadas pelo trabalho doméstico, que foi mote em outros capítulos através de *Santiago, Doméstica* e *Babás*, se repete aqui também. Em todos se acaba gerando uma espécie de politização do espaço íntimo – as relações de trabalho doméstico parecem se constituir mesmo como o reduto das relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. No panorama de filmes que não se afastam por muito tempo do ponto de vista da classe dominante, exceção é *Que horas ela volta?*, que tenta organizar sua perspectiva mais colada à personagem de Val, empregada doméstica. Mas a questão é que, em alguma medida, a perspectiva de Val está colada à dos patrões. O mesmo não ocorre com sua filha, a invasora Jéssica, mas é das sensações e angústias de Val que o filme compartilha.

*Que horas ela volta?* busca a perspectiva de Val ao fincar sua câmera da cozinha para a sala, fitando os donos da casa de maneira parcialmente oculta, distante, entrecortada pelo vão da porta e por outros objetos. Enquadramento semelhante é visto rapidamente em *Casa grande*, mas da sala para a cozinha, reforçando a perspectiva patronal. A visão do empregado ao longe, com objetos postos entre a câmera e o personagem, acentuando-se assim a distância, é algo predominante

também em *Santiago*. Assim acontece também em *O invasor*, de Beto Brant, em dois momentos em que os personagens de classe média miram representantes de outra classe – uma babá e um mestre de obras. *Que horas ela volta?* tenta nadar nessa contracorrente.

No tópico “Os falecidos”, chamei atenção para o fato de que certos personagens desses filmes são dotados de um tipo de expressividade que se poderia caracterizar como letárgica. José Carlos e Fabinho (*Que horas ela volta?*), Helena e Otávio (*Trabalhar cansa*), Cris e Pri (*Eles voltam*), João e Sofia (*O som ao redor*) padecem de algum tipo de apatia, pacatez ou postura *blasé*, um espectro de modos expressivos que adquirem tonalidades diferentes a cada filme. Lidando com relações de classe, não podemos deixar de associar essa observação à alienação das classes médias, algo marcante em filmes do passado como *A falecida* (Leon Hirszman, 1965).

A comparação com o filme de Hirszman, para além do marasmo, do tédio e do definhamento, interessa pela própria contradição do título “A falecida”, atribuído a uma personagem ainda em vida, o que adiciona uma dimensão fantasmagórica à trama – e que nos remete também à figura do zumbi, um morto-vivo. *Trabalhar cansa* e *O som ao redor* flertam de maneira mais próxima com o gênero do horror; são filmes que conjugam realismo e estratégias fantásticas, suspense e humor, produzindo uma figuração multifacetada dos medos contemporâneos que atravessam as relações de classe no Brasil.

*O som ao redor* recebe uma presença pontual do horror nas cenas de pesadelo (uma multidão de meninos negros que saltam o muro da casa de Bia – uma invasão – e o banho de sangue de João na cachoeira) e na visita do casal às ruínas no engenho. Estes são momentos mais claros de alguma intervenção que fuja ao realismo. Contudo, soma-se a isso o modo como Kleber Mendonça Filho filma a presença de alguns personagens que, em tese, não deveriam ser ameaçadores. Pessoas pobres (negras e pardas) frequentemente surgem e desaparecem como vultos que deixam rastros ligeiros pelas imagens. Isso acontece com as crianças netas de Mariá, com Luciene (a empregada de Dinho), com o porteiro Agenor e com o menino da árvore. São figuras que traçam rotas mais fugazes do que o olho pode captar, apreendidas parcialmente pela câmera entre as frestas das portas ou atrás das paredes, à distância.

Não são eles em si, mas a maneira como se posicionam e se movem no quadro combinada com a forma como a câmera os registra (e ainda pontuadas por efeitos sonoros graves) que lhes confere um caráter amedrontador: eis um medo produzido cinematograficamente, pela ativação das convenções do filme de horror. Estratégia semelhante de trabalho com o motivo visual dos vultos comentamos sobre o filme *Vista mar*.

Em *Que horas ela volta?* José Carlos mostra a Jéssica “uma foto de sua mãe”. Em *Doméstica*, vemos as fotos dos primeiros dias da bebê Fernandinha, com a patroa ocupando o primeiro plano e Lena, recém-mãe, totalmente alijada ao fundo. A ideia do vulto é sintomática de certa relação com a alteridade que se constrói nos filmes. Ela não se relaciona somente ao sobrenatural, mas à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser. O outro é reduzido a um vestígio, um rastro, uma sombra.

Em *O som ao redor*, não só os personagens são assombrados como os espaços parecem também conter seus fantasmas.

Depois de deslindado um inventário que permitiu a composição de coleções, das análises focadas na relação entre os objetos da coleção e nas teias que se teciam entre eles, nas considerações finais desenvolvi algumas comparações *entre* coleções ou entre capítulos. A comparação, portanto, não guiou apenas a lida com os filmes, mas participou da própria escrita e orientou a estruturação da pesquisa como um todo. Esse raciocínio em rede, ilustrado pelas constelações, atuou transversalmente na própria formulação das questões da pesquisa e sua busca pelas relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Buscamos, nas imagens, as relações de alteridade forjadas entre camadas sociais distintas, mas, inspiradas pela literatura comparada, buscamos também as relações de alteridade entre os textos, isto é, as relações de alteridade entre os filmes. Para nosso objeto relacional, faria sentido uma metodologia relacional.

Alguns espelhamentos se fizeram notar. Se no campo do documentário observamos a infiltração, nas ficções vimos a invasão. Por toda parte, relações de classe que notamos fortemente territorializadas. Algumas coincidências atribuíram um toque de graça ao caminho: a infiltração se manifesta literalmente, mofando a parede do mercado em *Trabalhar cansa*.

De um lado, documentários terroristas, de outro ficções do horror. O medo se expressa de maneiras distintas em cada filme, mas aparece em muitos deles, imprimindo nas relações de alteridade os efeitos do pavor, da ameaça, da tensão. Nas ficções, a intertextualidade com o cinema de gênero deu origem a um diálogo com o fantasmagórico, uma interseção com a presença pontual de monstros, zumbis, figuras animalescas, vazamentos e alegorias. Muito sintomática é a figuração cinematográfica do outro de classe pela presença de vultos e sombras, dos personagens que escapam ao olhar, que amedrontam e assustam pelas bordas do quadro, das fotos que lhes reservam o último plano e cristalizam uma obscuridade – recorrências tanto em ficções como, surpreendentemente, também nos documentários.

Problemas históricos pendentes que retornam na atualidade também alinhavam as coleções ficcionais e documentais, que ora tomam a forma de um prolongamento ancestral (das amas de leite às babás, dos engenhos às metrópoles, das amigas de mãos dadas na fazenda à condição de patroa e empregada na cidade) ou de diferentes tipos de acertos de contas do passado (as vinganças planejadas e as tentativas de conciliação com os empregados domésticos outrora menosprezados). Os filmes, focados no presente, apresentam uma dimensão de historicidade, fazendo conexões entre tempos e revelando prolongamentos de eras longínquas, ressaltando permanências. Por outra parte, historicizamos nós, ao compor uma coleção no formato de uma série histórica, investigando a relação entre filme, classe e tempo. Acompanhamos o caminhar das formas, o desenrolar das estratégias. Pudemos ver um processo em curso: despedimo-nos da figura do operário, vimos surgir os trabalhadores domésticos, testemunhamos a passagem dos coletivos e das multidões aos pares e indivíduos, da terceira para a primeira pessoa. Em outros momentos, acionamos contrapontos históricos (*O invasor*, *A falecida*, *A opinião pública*) de maneira mais pontual para iluminar a análise do presente.

MARIANA SOUTO

# ARGUIÇÃO DO PROFESSOR

## ISMAIL XAVIER

### **Apreciação geral**

Agradeço muito o convite, não com um agradecimento formal, porque foi uma experiência muito gratificante. Teria sido ainda mais se as condições políticas tivessem nos dado mais tranquilidade.

Gostei muito do trabalho de Mariana, por várias razões. Eu acho que você teve uma escolha muito consistente do seu eixo, no momento de focar o objeto – as relações de classe. Assim como você disse em sua apresentação, você teve uma atitude muito interessante que foi a flexibilidade de, no caminho da pesquisa, ir percebendo que o assunto era mais amplo do que se configurava no início. A própria filmografia que você reuniu na tese mostra claramente uma complexificação crescente dos filmes à medida que vamos nos aproximando do tempo presente, ao longo já dos anos 2000.

Acho o critério que você adotou, das coleções, muito bom e a justificativa que você oferece está perfeitamente coerente e define claramen-

te uma estratégia de trabalho comparativo. Você sabe que eu valorizo esse tipo de trabalho, então houve uma identificação e é muito bom perceber, por vários motivos, que tem pessoas que caminham em direções afinadas com as nossas. No seu trabalho é bem nítida essa escolha. A partir desse aspecto, gostaria de fazer, por enquanto, uma descrição rápida da minha reação. Acho que a maneira como você constitui os capítulos e a maneira como você conduz as análises é muito bem composta, compõe bem o seu texto. Você escreve bem, no sentido de clareza e de uma atitude que você explicitou em sua apresentação, que é a definição de que o ensaio é algo que se afirma pela sintaxe, não pelas autoridades que ele cita. Então você apresenta uma economia conceitual, eu acho que o trabalho se equilibra bem na construção dessa relação entre aquilo que vem como desafio trazido pelos filmes para sua primeira reação e, em seguida, para uma reflexão e análise com auxílio dos referenciais teóricos que você buscou para realizar o seu projeto. Nesse sentido, essa questão do ensaio como um caminho que se impõe pela sintaxe vem do Adorno; naquele texto sobre o ensaio ele trabalha muito bem isso, ou seja, não é a composição formal de um conjunto, de um leque de citações e de referências que define o texto, mas a sintaxe, o texto se afirma pelos laços que ele mesmo cria. É isso que você procurou, inclusive você reivindica a escolha de coleções, dentro daquela metáfora das constelações do Walter Benjamin. E, ao fazer essa referência ao Benjamin, você afirma que não está trabalhando com o pressuposto de organicidade desse projeto. A coleção é justamente aquilo que está junto não porque pertence a um organismo e tem uma dinâmica própria como organismo. É um conjunto de elementos que são discretos, no sentido matemático: elementos separados, claramente separados e que são postos em relação por uma operação que é sua. Embora essa operação te permita afirmar que é a comparação que te leva a determinar o foco e as escolhas, é o paradigma que vai comandar. Acho que, às vezes, ocorre um pouco o contrário também, ou seja, à medida que você entra nessa dinâmica, a comparação será muitas vezes resultado de escolhas que vêm dos objetos. Não é ela sozinha que vai erigir os eixos de análise.

Nesse sentido os capítulos estão bem amarrados e você parte daquela carta do Graciliano Ramos na apresentação, que tem todo o problema

de como trabalhar a alteridade. E você mesma faz um comentário que acho importante, quer dizer, como é que o Graciliano diz isso para sua irmã (sobre escrever com base na própria experiência) e ele mesmo se pautou por um trajeto de escritor em que optou por trabalhar com situações que não fazem parte de suas vivências, como no caso de *Vidas secas*, por exemplo. E aí vem uma questão que ele nos aponta: tudo depende de como e depende de com que repertório a gente trabalha a alteridade. E a questão que ele coloca para a irmã é de repertório.

Tem outro aspecto que considero importante e que você soube muito bem dosar a coerência. Quando a comparação se dá a partir de um traço formal ou de uma estratégia, ou de um dispositivo no sentido do protocolo das regras que o cineasta se impõe para montar um esquema, como no caso do dispositivo que articula a situação de filmagem; ou quando você tem um critério temático. E quando você tem o critério temático, há um movimento em seu texto que é ir em direção à forma. Você explica os seus posicionamentos, as suas formas de analisar e de chegar a determinadas observações sobre os filmes e de fazer as conexões, os cotejos, trabalhando o plano formal. Ou seja, que diferença faz um certo tipo de enquadramento de um grupo em uma coleção com relação a outro filme dentro da mesma coleção? Como é que você vai estabelecendo, no caso dos documentários, por exemplo, a questão do efeito-câmera, quando essa câmera é terceirizada, e por que tem uma coleção formada por esses dois filmes acerca das empregadas e babás.

Acho que está bem dosada essa questão das séries históricas e as séries que estão mais centradas nos filmes contemporâneos. Quando há um centramento nos contemporâneos, você não deixa de fazer menção a referências do passado, como ocorreu no capítulo 5, em que você fala dos falecidos, e todos os seus filmes são contemporâneos mas você faz um breve mergulho em um dos filmes em função daquilo que se relaciona à letargia de Zulmira (personagem de *A falecida*).

Enfim, acho que você faz um trabalho que é convincente, no sentido de que você argumenta e revela que houve um percurso coerente e os objetivos que você definiu desde o início foram alcançados. Na verdade esse é aquele tipo de tese que você vai lendo as análises e se envolvendo com o modo como você as faz e comenta. Mas surgem questões quando você invoca discussões relacionadas com o período do Cinema

Novo... por exemplo, quando você faz aquela citação do Bernardet (*Cineastas e imagens do povo*), que tem um livro inspirador para todos nós, mas você mesma sabe que há um certo reducionismo na maneira como ele afirma, de forma muito peremptória, determinado diagnóstico, que eu chamaria de psicossocial, no sentido de bater muito duro na questão de quais seriam os elementos subjacentes ao impulso do cineasta e aos caminhos que ele assume, como a questão da culpa, da má consciência, etc.

### **Relações de classe, relações de poder**

Gostaria apenas de destacar aqui duas coisas. Primeiro: você mesma, em vários momentos, lembra ao seu leitor, com toda razão, que a questão de classe é uma das determinações centrais no processo social – e você fala muito das alterações ocorridas no capitalismo no Brasil e que têm a ver com um quadro dentro do qual os filmes se encaixam, digamos assim, como essa passagem do operário para a empregada doméstica, por exemplo. Tem uma série de coisas que estão presentes no seu movimento que têm a ver com uma noção muito clara de que a questão de classe é fundamental, mas as relações são complexas. Quer dizer, as relações de classe, ao mesmo tempo em que contaminam tudo o mais, elas também são contaminadas por tudo o mais. E há outros aspectos das relações entre as pessoas que têm a ver com poder e que não passam pela relação de classe. Inclusive o saber é poder e, só para lembrar Foucault, que trabalha essa articulação do saber com o poder, é preciso considerar como os intelectuais, e os cineastas em específico, lidam com relações de poder. De um lado, a questão de classe é definida através da propriedade dos meios de produção (tem aqueles que são proprietários e aqueles que têm que vender sua força de trabalho, porque não têm outra forma de se colocar na vida material). Mas, ao mesmo tempo, não é só o problema de deter o controle dos meios de produção que gera dominação. Embora seja uma das dominações mais fundamentais. E você trabalha várias vezes com esse cuidado. Mas nas citações referentes ao Cinema Novo é quase como se você reiterasse continuamente a questão da culpa e da má consciência de classe do realizador. E quando você fala dos filmes dos anos 1960-1970, você

não entra em nuances, você afirma “é assim e ponto”. Quando você fala, por exemplo, dos filmes que são o seu objeto mais central, você faz um trabalho extraordinário de ponderação e de equilíbrio, como no caso do trabalho do João Moreira Salles (*Santiago*). Você aponta todos esses problemas e contradições no gesto de dar visibilidade à figura do mordomo e até homenageá-la, se for o caso, de demonstrar um reconhecimento pelo papel que ele teve na vida do cineasta. E você mostra claramente que há uma reprodução do processo de dominação, como é feito também na análise do filme *Babás*. Mas, ao mesmo tempo, na análise do filme de João Salles, você chega a um ponto em que você o aponta como um dos maiores filmes desse período e talvez um dos grandes filmes que o cinema brasileiro jamais fez. O valor da obra, afirma você, não está nessa origem subjacente de motivações que até podem ser inconscientes. O que nem sempre você consegue evitar quando trata do Cinema Novo. E você não faz isso quando analisa, mas quando cita rapidamente e assume que “tudo bem, é assim”. Várias vezes você fala da consciência de culpa do cineasta no Cinema Novo e esse cinema vira uma entidade. E isso vai se repetindo, e na última citação de Bernardet, você define uma caricatura dos ricos que, se eu te der uma lista de vinte filmes dos melhores cineastas, nenhum deles se encaixa naquele esquema. Essa inspiração em Bernardet é extremamente legítima e produtiva, porque eu, por exemplo, que tive uma formação influenciada por essa geração crítica do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, convivi muito com o processo e acho importante pensar em como o cineasta enfrenta esses dilemas.

Vou dar um exemplo pessoal aqui de quando escrevi *Sertão Mar*, que é uma análise formal bastante detalhada dos filmes do Glauber, para discutir o que está ali implicado. *Brasil em tempo de cinema*, escrito em 1967, era uma grande referência, mas o objetivo de Bernardet era fazer um livro provocador, que tem uma tendência a ser muito breve em suas análises, só fala dos personagens e da trama, não tem capítulos específicos sobre o problema das imagens. Não é um livro que é produto de um movimento de análise mais característico de um período posterior de teses acadêmicas e ensaios mais rigorosos. E lá aparece, por outro lado, todo um processo de polêmica e de cobrança que remete a uma culpabilização do cineasta que é quase condenado

a fazer determinadas escolhas – e a maneira como se fala sobre elas, por seu tom, pode desvalorizar o trabalho. Caso típico é a interpretação do personagem Antônio das Mortes, que está dentro de um esquema de temporalidade muito complexo e, de repente, é reduzido como expressão de um sentimento de culpa do cineasta. É uma psicanálise, não no sentido freudiano, pois o eixo é de classe, mas de qualquer maneira é uma discussão centrada nas motivações dos autores. Assim, acho que você poderia revisar melhor essas afirmações sobre a má consciência de classe.

Ligado à culpa, por exemplo, está o comentário de Merleau Ponty, que diz que não é a situação que explica tudo, mas o que a pessoa faz com a situação na qual ela está, ou dentro da condição social na qual ela está. Então, interessa o que o João Salles fez com essa situação de alguém que, sendo da classe dominante, está fazendo um trabalho de diálogo e de tematização da vida de seu mordomo. O que ele faz com isso? Você mostra e chega à conclusão de que é um grande filme. Eu não acho que se deve excluir valor nas análises que a gente faz, como se fosse uma coisa subjetiva. Acho que a valorização faz parte, para mostrar a potência da obra. E porque o que é fundamental não é só a forma, mas a potência que a obra tem de, efetivamente, estabelecer um certo tipo de efeito, inclusive sobre nós. E você comenta com muito equilíbrio e ponderação a relação de Consuelo Lins com as babás. Você revela várias constrictões e contradições nas cenas, mas contradições que são produtivas. E tem muitos filmes do Cinema Novo que são contraditórios, claro. Glauber é o cineasta da contradição. Mas são contradições no sentido de fazer avançar a reflexão e a apreensão sensível sobre determinadas experiências sociais e históricas do país. Não é uma coisa que aparece somente para demarcar fronteiras. Você não faz isso sempre, mas em alguns casos é preciso tomar cuidado. Veja o caso de *A falecida*, por exemplo. Eu acho um dos grandes momentos da sua tese aquela trinca: os falecidos, os assombrados e os regressos. É extraordinário porque é uma conexão transversal que confirma a ideia das coleções e é também muito sensível, porque você focaliza na questão do corpo, da postura, nessa ideia da letargia dos personagens, etc.

Sobre o conceito de invasores, acho que seria preciso trabalhar melhor o motivo da diferença entre quando o invasor é alguém das classes ditas

subalternas e que está num espaço, num território de elite, configurando uma invasão incômoda e que causa medo. E quando se dá o contrário, quando a gente tem, como no caso do *Eles voltam*, ricos que transitam nos espaços ditos “dos pobres”, mas você continua usando o conceito de invasão. E fala que o importante, na verdade, é o efeito que essa experiência tem sobre a figura invasora. Você trabalha casos em que a figura invasora afeta os invadidos. E aqui é contrário: como os invadidos afetam a figura que chega. Por exemplo, no caso do *Eles voltam*, a menina é tão passiva que nem invadir ela invadiu. Ela ficou sentadinha lá, e o menino passou duas ou três vezes e teve uma paciência danada para levá-la. Quer dizer, não é que ela apareça, ela é levada por ele. Então essa atitude radicaliza, no caso do filme do Marcelo Lordello, a ideia da passividade, que é tão grande que, nessa situação limite, a invasão pode ser questionada. Faltou relacionar, por exemplo, essa perambulação com as tensões criadas pelos aparelhos tecnológicos e como eles pautam os vínculos entre as pessoas, ou a sua inexistência. Outra coisa: a invasora no filme *Casa grande* é a menina que o personagem namora. Você fala pouco, mas tem cenas muito elaboradas em torno dela. O menino é que nem a moça de *Eles voltam*, que é a figura que busca, nessa figura da alteridade, uma re-humanização. Você pode achar que é ingênua a forma como aparecem todas aquelas pessoas que moram ali nos arredores de Recife, em torno da estrada, o pessoal sem terra e outros. Você pode achar que ele idealiza aquele mundo, e eu não gosto de avançar discussões sobre verossimilhança ou inverossimilhança, mas achei que ficou um pouco carregada aquela composição entre o absurdo da configuração daquela vida familiar e o lado tremendamente afetuoso e caloroso de todos aqueles com quem ela circulava fora da cidade, fora do ambiente ultramoderno, no ambiente que traz de volta o passado. Ela vai ao passado, não só temporalmente, mas espacialmente.

### **O terror e o estranho em “Trabalhar cansa”**

Uma outra questão que eu queria te colocar se refere ao filme *Trabalhar cansa*. Você tem uma caracterização muito consistente com relação ao mundo familiar na casa do casal e você dá toda ênfase, com razão, ao supermercado, que é o lugar onde se dá o sinistro, no sentido

do estranho-familiar. Você não usou esse vocabulário freudiano, mas ele pode ser muito produtivo, sobretudo quando se trata do retorno do reprimido. Há um passado que assombra aquele mundo, aqueles inquilinos, e que retorna. O que corresponde a um tipo de relação em que as pessoas têm a experiência de se deparar com um estranho que é familiar. Está muito bem trabalhada a caracterização desses ambientes e esse sentimento de algo que não se configura com toda a força, mas que acaba se configurando naquele corpo estranho na parede. Quando o filme deu materialidade àquela figura na parede, saiu da esfera do estranho-familiar, saiu da esfera do enigma, daquilo que você projeta na coisa e não daquilo que a coisa é, do medo que você projeta, para alcançar uma materialidade. Por mais que seja esquisita aquela coisa, os personagens pegam a figura para queimar. É quase como se o filme precisasse encaminhar assim, porque ele tem outro objetivo, que é mostrar o sofrimento. Seu objetivo maior, em termos de desumanização, de animalização, é a experiência do marido. Essa experiência começa com um mundo de um sadismo brutal, o mundo corporativo com aquelas entrevistas, aqueles rituais no mundo do emprego; é horrível. Ali você tem o terror, e sem que ele tenha nenhuma figura estranha, nenhuma figura que escape a qualquer normalidade visível. E essa rotina de terror vai levando o marido, Otávio, para uma situação que termina numa aula de como saber se comportar na selva. Ali, sim, ele começa a urrar e você tem uma caricatura de um certo tipo de terapia, com muita ironia, que nos revela que o filme está mais interessado nesse caminho do que na dimensão familiar. Mas *Trabalhar cansa* trabalha também um casal em que ela é a patroa e ele é o empregado, essa contradição dentro do casal pode ser melhor trabalhada, e você tem todos os elementos para fazer isso.

### **Arqueologia de “O som ao redor”**

O outro caso se refere ao filme *O som ao redor*, que é uma arqueologia, pois você tem camadas de tempo que estão ali acumuladas num mesmo espaço. Um território que tem várias camadas geológicas correspondentes aos tempos diferentes da sociedade brasileira. Não é um filme que remete ao passado, não é isso. Ele tem o passado no presente.

O engenho está em Boa Viagem, no bairro em que se passa o filme. Não é uma evocação do engenho: está lá, porque as relações que o Sr. Francisco estabelece são típicas daquele mundo pré-cidadania, daquele mundo pré-republicano, que é o tema de um autor, Sérgio Buarque de Holanda, que trabalha muito bem essas questões de passado e presente. É dele a ideia do brasileiro cordial. E não é cordial no sentido de “gentil”, mas no sentido do afeto. São os afetos que mandam e não existe regra de cidadania ou leis que se sobreponham a eles. Então, o patriarcalismo brasileiro, a Casa Grande, é uma história colonial de séculos a partir do poder que estabelece, da figura do patriarca e dos seus caprichos e dos seus afetos. Ele manda: não há lei, não há cidadania, não há direitos. De certa maneira, é o que o Sr. Francisco ainda tenta fazer valer naquele mundo de um bairro chique de Recife, todo verticalizado e ultramoderno.

Essa arqueologia tem esse nível, dos afetos, e tem outro, que é o da vingança. A vingança também é o passado, porque a maneira como aqueles dois irmãos fazem a infiltração (e você caracterizou isso muito bem) e chegam à cena final é a reprodução das regras de um mandonismo, das regras dos feudos familiares, da briga em família típica do meio rural brasileiro, seja do período colonial seja do século XX. O que domina é o poder fora da esfera do Estado, o que domina é o poder das famílias e das suas guerrinhas. E ali, eles, embora mais pobres, conseguem, de uma maneira astuta, essa vingança. Mas, na verdade, eles estão repondo o passado também. Nada avança a partir daquela vingança. Enquanto você poderia ter um tipo de violência que se põe como tentativa de avanço, de instaurar novas relações, de modernizar, de promover a ideia republicana de cidadania ou de igualdade; ali eles são infiltrados que conseguem fazer o que desejam, mas sem que isso signifique avanço nenhum. Pelo contrário, é a posição do passado que está aí em jogo, com a contingência de que eles é que conseguem pegar o Sr. Francisco.

O que estou querendo trazer para você é o seguinte: de que maneira o paradigma que você escolhe pode ser, ou não, abrangente o suficiente para realizar essa exploração mais detalhada de aspectos das tensões de classe nos filmes?

## Medo e culpa na classe média

O outro problema que eu queria te colocar é o seguinte: dois sentimentos têm muita força na sua análise: o medo e a culpa. Você faz uma observação sobre ambos que vai ao longo do texto sendo reiterada, variando nas suas formulações. Acredito que o seu trabalho com os filmes contemporâneos é mais ponderado e equilibrado, além de produtivo, do que as suas rápidas lembranças do passado. A questão do medo você lembrou bem através do filme *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, um filme muito marcado pela questão da teoria, da tese. Ele é um filme de tese, e explicitamente porque cita quem é o dono da tese, Wright Mills. É uma espécie de enunciado, assim: “Jabor lê Wright Mills e resolve se vingar (se quisermos ser redutores) da classe média que apoiou o golpe”. Muitos dos filmes feitos pelo Cinema Novo depois de 1964 eram um pouco uma reflexão sobre “por que apoiaram o golpe? Por que o golpe não teve resistência? Qual era a situação e quem é que, por medo, apoiou?” Bom, podemos fazer as mesmas perguntas hoje: quem é que, por medo, está apoiando muita coisa?

E voltamos a uma questão que tem a ver com certa configuração de uma classe, que a gente chama de média, e esse é um conceito difícil, porque muito vago. O que é a classe média na cadeia produtiva e como mudou de lá para cá. Você fala muito bem, mas sem pretender fazer uma definição de classe média, tem a ver com aquilo que a gente usa quando se quer referir a uma camada que inclusive agora é chamada de “nova”. Contudo, o professor Jessé de Souza argumenta que não há nova camada da classe média, o que há é um novo tipo de trabalhador com maior capacidade de consumo. Mas isso não significa uma alteração estrutural de classe. Há toda uma discussão sobre esse “período Lula”, em que houve um processo de apostar em melhorias a partir do aumento da capacidade de consumo, mas alega-se que, por outro lado, isso teria despolitizado a população. Isso é uma discussão longa, mas o que eu acho interessante é que Jabor traz o tema do medo ligado à classe média e, você tem toda razão, em um filme de tese, com citações, com um narrador dogmático, mas, por outro lado, existe uma astúcia da imagem em todos esses filmes. Em *Viramundo* isso é muito claro, e vai no sentido do texto que Cláudia Mesquita produziu, argumentando

que há no filme muita coisa da qual não se falava, sobretudo essa astúcia do processo de construção de imagem. Embora atrapalhado pelo texto, o personagem ganha ainda uma cidadania no processo. Enfim, a astúcia da imagem é um fator de potência do cineasta, independente da intenção, da tese que o filme sustenta. É pela própria forma, pela própria estratégia que essa astúcia ganha lugar.

Você aborda muito bem essas questões quando fala do plano longo, que pode ser uma outra forma de a imagem se impor e sobrepujar um outro tipo de elemento trazido pela montagem, mas também não podemos achar que essa astúcia é todo-poderosa e que ela vai ser o único fator para compor o jogo e invertê-lo. Você tem razão ao fazer esse trabalho de ponderação que se dirige mais ao seu objeto, aos filmes contemporâneos.

### **A singularidade das personagens**

Com relação à ideia de individualidade e singularidade, queria fazer um comentário. De novo, no passado, embora houvesse até uma perspectiva que tendia a totalizar uma análise da sociedade, isso não significava necessariamente uma perda total da individualidade das personagens. Ou seja, a ideia de se falar em tipo não se confunde com estereótipo, que é uma coisa mais redutora que esmaga a personagem. Vou te dar um exemplo que se junta com a observação feita aos falecidos. A Zulmira, do filme de Leon Hirszman e interpretada pela Fernanda Montenegro, é uma figura extremamente potente. Ela não é letárgica. Ela tem um projeto, ela realiza aquele projeto e faz todo mundo colaborar com ele. O projeto da morte define o papel de cada um, e há mesmo uma vingança brutal contra o marido Toninho que é de torná-lo um dos instrumentos do seu projeto. Ou seja, ela não é uma figura impotente, apática, mas uma figura cujo projeto de morte é extremamente bem sucedido. Ela é alguém que exerce um poder nítido no mundo dentro do qual se situa. E é claro que você pode fazer toda uma descrição do filme a partir da questão de classe, você tem toda razão, mas há outros aspectos fundamentais que estão presentes e que merecem ser considerados. Essa é uma maneira do diretor fazer uma leitura mais à esquerda da dramaturgia do Nelson Rodrigues,

que já tinha, com toda clareza, durante décadas, textos que faziam um tipo de dissecação da decadência da figura paterna. Todo o trajeto é marcado por uma dramaturgia na qual é sempre a figura paterna que não consegue ser o patriarca do passado. É uma figura paterna mais impotente e que se desestrutura diante do mundo contemporâneo. Caso típico é *Toda nudez será castigada*: o Herculano é completamente sobrepulado pela realidade que o cerca. E, naquele filme, é a figura que comete suicídio, a Geni, que é uma figura potente.

Veja bem, estou comentando as nuances porque estou partindo do pressuposto de que o que é central no seu movimento, e que está bem exposto na tese, você alcança e merece todos os elogios.

### **Domésticas e peões**

Com relação à passagem para *Doméstica*, acho que você poderia lembrar que foi nos últimos anos que se estabeleceu a ideia da regularização do trabalho doméstico dentro da CLT, que é uma herança varguista que a elite odeia e que agora está em perigo. Uma das questões centrais do atual processo político é uma vontade enorme de, pela terceirização e por outras medidas, desregular o trabalho. E justamente foi no espaço das domésticas que se estabeleceu a grande discussão que chamou atenção e que incomoda muito toda uma classe. A lei está posta e criou uma mudança, além de tudo aquilo que você abordou historicamente: como da ama de leite passa-se para a babá e todo o abuso que cercou esse processo. E tem outra coisa: a empregada não produz mais-valia. Então, no capitalismo, se você quer trabalhar com a ideia da exploração como produtora de mais-valia, a empregada tem uma situação que está excêntrica dentro dessa relação entre operário e fábrica. E você marca bem quais são os pontos em que a empregada é uma figura dominada, mas não é por mais-valia, como princípio básico do capitalismo. O que significa que não é só esse ponto central, da mais-valia e dos meios de produção, que revela a importância das questões de classe. A existência das leis aprofundou a questão do medo, porque não é mais o medo de uma coisa potencial: já aconteceu e sabemos as consequências que isso tem.

Perfeita a sua análise de *Peões* (a melancolia, o problema da tecnologia, a alteridade) deixando clara a distância nas relações de classe.

*Peões* é um exemplo típico do seguinte: até alguém como Eduardo Coutinho, entre 2002 (quando ele fez o filme, num momento de eleições) e 2004 (momento do lançamento), com todas as novas metodologias e tecnologias introduzidas na produção do documentário, não abole essa distância. Não abole essa diferença. Então por que cobrar isso dos cineastas do passado, indagando por que não conseguiram abolir, se ninguém conseguiu abolir até hoje? Não se trata de uma questão que afeta apenas o mundo da arte, o universo do cineasta e o simbólico. É uma questão muito concreta. O que o Coutinho fez foi trazer para o seu filme a reflexividade que escancara a questão, tendo a felicidade de ter um peão, na entrevista final, que lhe ofereceu a condição para tanto.

### **Teatralização do olhar**

Tenho, por fim, uma pergunta: quando você fala da terceirização, em *Pacific* e *Doméstica*, você fala em “direto de dentro”. Por que o direto e não uma outra alternativa terminológica para interação total, sujeito filmado em interação?

Vamos supor, se você está usando o “direto” no sentido americano, que se trate da história do observacional de Frederick Wiseman, que vai nos remeter a um tipo de configuração relacional. Tem um momento em que a discussão ficou muito polarizada entre cinema verdade (interação, entrevista, Jean Rouch) e uma tendência que, num primeiro momento, se afirmou mais nos EUA (com o Robert Drew e seu filme sobre as eleições de Kennedy, e outros filmes observacionais). Claro que um filme observacional não elimina o efeito câmera. Câmera presente, não tem jeito, tem um quê de teatralidade. E o conceito de teatralidade de Josette Féral é fantástico, porque não se trata de confundir com o teatro: a teatralidade é uma forma de construção de relações para um olhar, e a câmera materializa e dá uma conformação a esse olhar que é fundamental. Se eu estou em uma rua e estou vendo as pessoas passarem, eu sentado tomando meu café tenho um tipo de olhar que teatraliza tudo o que eu vejo. Eu formo uma moldura e transformo todo mundo em personagem (à sua revelia, pois trata-se de um gesto do observador). E a câmera, enquanto tal, além de produzir essa teatralidade do olhar ela publica esse olhar, porque toda câmera implica

sinalização de um olhar público. Uma câmera olhando marca o aspecto público desse olhar, porque registra e isso circula, tem uma força enorme para criar esse efeito de alterar as relações.

Então, seja no cinema observacional, seja no interativo existe essa questão do efeito câmera. Mas a diferença é a seguinte: esses filmes trabalham com pessoas que estão interagindo com os sujeitos filmados. Por que você disse direto de dentro, e não interativo de dentro? Talvez fosse interessante falar da diferença de um efeito câmera produzido por um Wiseman e um efeito câmera produzido por um Jean Rouch, que não só reivindica a presença, como faz com que a câmera catalize mesmo, e entra nos rituais, participa e defende essa maneira da câmera participar. O meu ponto é que há uma interação, uma conversa entre o cara que está com a câmera e o sujeito filmado, coisa que no cinema de Wiseman não se dá, isso que coloca a diferença.

Por fim, volto a repetir: excelente tese, parabéns, super consistente, trabalho extraordinário de produção de caminhos dos filmes à análise, nos fazendo ver que o que vale num texto é a sintaxe.

# ARGUIÇÃO DO PROFESSOR

## CEZAR MIGLIORIN

### **Apreciação geral**

Ler uma tese e participar de uma banca é estar com um texto em que a passagem rápida não cabe. Não é como ler um livro diletantemente, em que se inventa um ritmo, se pula páginas ou simplesmente permitimos uma desatenção criativa. A leitura de uma tese tem prazo, tem expectativa de intervenção, tem relação obrigatória com outros, tem a crença em um processo de formação de um pesquisador e, por que não, crença na própria universidade.

O texto que hoje discutimos parece especialmente necessário a essa crença na universidade, no cinema e no processo de formação de uma pesquisadora – processo esse sempre inacabado, desviante, impreciso.

*Infiltrados e Invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*, de Mariana Souto, se constitui, antes de tudo, como texto necessário; materializa uma inquietação e uma urgência tanto da academia como do cinema em discutir e inter-

vir nas formas de organizar, domesticar, controlar e disciplinar corpos e comunidades. Ou seja, trata-se de um texto sobre o problema do poder.

Nesse sentido, uma tese necessária e atual. Uma tese sobre filmes feitos nos últimos 10 ou 15 anos, mas que parece ganhar hoje, nesse momento, seu ponto de maior premência.

Mariana atua como cineasta: monta. Aproxima filmes, cenas e dispositivos. Coloca em relação obras de diferentes épocas para torná-las mais fortes, para que, na montagem, as obras se expressem ainda com mais contundência. Monta os filmes, escolhidos com precisão, com a crítica, com a teoria, com ensaios de muitos de nossos contemporâneos, alguns deles nessa mesa, outros dessa instituição.

Um primeiro e evidente mérito desse trabalho em torno do poder é o mapeamento, feito com tantas horas de leitura, do que se produziu na crítica e na academia sobre o cinema brasileiro contemporâneo. Cinematografia viva, inquieta e conseqüente. Há um país que se revela nas páginas desta tese.

A urgência e a inquietação dos filmes atravessam o trabalho que convoca a crítica e a teoria nessa mesma urgência. A montagem da tese constrói assim um campo de experimentação em que o cinema inventa formas de tensionar o que somos e os poderes que nos atravessam, mas não o faz sozinho, pelo contrário, o faz nesses intensos diálogos com o texto. Essas duas formas de pensamento – com blocos de imagens e sons, como diria Deleuze, – e com palavras no papel –, mais do que se apresentarem uns sobre os outros, parecem, na tese de Mariana, constituir um corpo em movimento. Texto e filmes mergulhados no problema específico que a tese mapeia e monta, ou seja: as relações de classe no cinema brasileiro.

Quem lê tal problema como questão central da tese poderia facilmente acreditar que se trata de apontar e discutir dois aspectos dos quais a autora se esquivava com elegância, atenção e criatividade.

### **Representações apesar de tudo**

O primeiro distanciamento que a tese faz é de não centrar os problemas de classe no cinema brasileiro nas representações discursivas que os filmes fazem. Nesse sentido, a constante atenção às

opções estéticas, à linguagem cinematográfica, ao gesto de realizadores e personagens permite que as relações de poder – pautadas pela classe social – apareçam onde menos se espera: em uma opção de imobilidade dos personagens em um filme, na opção pela escolha de um espaço de filmagem, na profundidade de campo de um plano, na análise do fora de quadro em alguns filmes, no devir animal, ou zumbi, que atravessa alguns dos personagens. Tudo isso é escrito com formulações que devem reter como operadores de análise: como a ideia de uma “*mise-en-scène* obediente” (p. 81), o “cinema da área de serviço” (p.89), o “cinema de sinhozinho” (p. 90), a ideia de um “fora de campo como reserva de experiência” (p. 112), ou ainda a noção de um “cinema da suspeita”, onde a dúvida sobre a representação do outro é uma constante. O que a tese comprova, parafraseando Didi-Huberman, é que sim: as imagens e as representações do outro de classe importam, apesar de tudo.

### **Modos de vida atravessados por questões de classe**

O segundo distanciamento é em relação à noção de classe como operador exclusivamente molar. Ou seja, como fronteira dura entre dentro e fora, entre pertencimento ou não, entre opressor e oprimido. Sem se deixar levar por relativismos que mascarem as opressões, é toda uma dimensão molecular das operações de poder que atravessa a tese. Algo absolutamente fundamental para que a noção de classe não venha a sobrecodificar a leitura dos filmes, operando como aquilo mesmo que a autora rejeita, ou seja: a suspensão das singularidades em prol da unidade sociológica, expressa na rejeição do documentário sociológico, tal como definido por Bernadet, mas, de alguma forma, ele mesmo vítima de uma leitura unificadora e homogeneizante em alguns casos. Assim, são os modos de vida que atravessam e são atravessados por questões de classe que se destacam no texto. Para que isso aconteça estão ali as relações afetivas entre personagens e entre personagens e realizadores, como diz Mariana, em uma *mise-en-scène* “que se constrói temperada por afetos e por relações de poder”; está a presença dos micropoderes de classe sendo compartilhados por aqueles que não compartilham a mesma classe; está a descontinuidade entre discursos – dos

realizadores e de personagens - e a *mise-en-scène* por eles construída (p. 112); está também a questão dos amadores e os processos subjetivos mediados por imagens, corroborando e tensionando relações de classe. Aparecem ainda as questões de gênero – a força feminina e a falência masculina – e as continuidades do patronato fundado na escravidão – e também, os atravessamentos geracionais. Todos esses atravessamentos vão tensionar a matriz reflexiva da tese que é a questão da existência das classes como relação.

Tais elementos constituem atenção fundamental no recorte da tese, uma vez que nos apresentam, nos filmes, o problema da classe transcendendo postulados econômicos, de exploração e subordinação, ou mesmo ideológicos. Nesse sentido, diria que há um encontro feliz que aparece nas entrelinhas entre dois franceses: Comolli e Foucault. Um encontro que, pelas “grades da escritura” fílmica, como diz Comolli, produz e dá a ver formas de poder de classe que não pertencem a um ou outro indivíduo, mas atravessam espaços, comunidades, relações e estéticas – tudo isso nas imagens que, como bem diz Mariana, “carregam fantasmas e acidentes.”

### **Politização da cena narrada**

As opções de montagem entre filmes e épocas funcionam ainda de maneira reflexiva. São também os filmes escolhidos que constroem narrativas e conflitos nos contrastes entre personagens, classes, vitalidade ou mortos-vivos, ou nas recorrentes desnaturalizações de espaços e modos de vida produzidos pelo encontro, invasão ou conflito com o *outro de classe*. Um outro que em vários casos guarda mais proximidade e encanto do que propriamente um corte e uma distância. Nesse sentido, as páginas em que a tese trabalha a questão da perspectiva e o ponto de vista dão a ver as construções cinematográficas que demarcam posições de aproximação e distanciamento, relação e corte. Uma politização da cena narrada – doméstica ou não, que ganha no cinema uma dobra, uma ênfase, um ponto de vista afetado pelo estado das coisas e inventor, interventor de formas de ver e organizar.

Em alguns momentos o texto, talvez fruto de entusiasmos e urgências do presente, escapa da complexidade das questões de classe

entre as forças molares e as lutas e micro fascismos moleculares. Talvez o mais evidente seja a insistência na relação de causa e efeito que aparece quando os anos PT são mencionados. Esses, em alguns momentos, mais do que um protagonismo, assumem uma centralidade explicativa que coloca em segundo plano processos sociais e subjetivos mais amplos e globais.

A tese tece ainda um inventário de formas da política se fazer presente no cinema contemporâneo, para isso produz páginas sobre diferentes estratégias, tanto no documentário como na ficção, como nas ótimas páginas sobre os invasores e terroristas. Destacam-se ainda os comentários precisos sobre a organização espacial e a construção do ponto de vista como operadores políticos – “da porta da cozinha pra cá, ou pra lá”, eis a questão.

Nesses casos, estamos de volta aos problemas de como enfrentar o inimigo, nos perguntando até que ponto a violência faz sentido. Nos perguntando o momento em que algo se torna insuportável nas relações de classe e a escuta e o diálogo não fazem sentido algum, restando a violência, o escracho, a destruição do inimigo. A opção de Mariana em não se deixar levar por um paradigma comunicacional, onde o diálogo é sempre possível, é das mais importantes opções políticas da tese. Independente do que filmes como *Vista mar* ou *Câmara escura* fazem, está ali colocada a possibilidade de o inimigo ser enfrentado sem apaziguamento, sem culpa ou consenso possível.

Esse inventário das formas da política no cinema é marcado ainda por intensidades que se modulam no tempo – do operário à doméstica, das narrativas certeiras sobre o outro de classe às tentativas de retirada do cineasta como centralidade discursiva. É no próprio texto que eventuais recortes duros entre o passado e o presente se desfazem. Nenhum corte estanque entre o que foi e o que somos parece se sustentar. Algo nos ronda: vultos, sombras, medos, monstros. Algo deve cair. O medo é presente em tantos personagens, como aponta Mariana. No mapeamento da tese, nas suas coleções, fica claro que, de diversas maneiras, o cinema contemporâneo expressou uma sociedade em seu limite, uma sociedade em que certas coisas – opressões de gênero, de classe, de formas de vida – se tornaram insuportáveis. Invasões que se não vêm a romper a ordem, nos espreitam como fantasmas.

## O que pode o cinema diante do apagamento do outro?

Nas operações que aparecem nos dispositivos, na montagem e na *mise en scène* que atravessam o cinema e nos fazem perguntar, como inventar uma horizontalidade, como inventar espaços entre falantes – cineastas e filmados de classes distintas?

Diante deste belo trabalho em que as questões ligadas aos micro e macro poderes se fazem presentes nas relações e tensões de classe, uma pergunta insiste, o que pode o cinema, o que pode o pensamento e a arte diante das marcas de violência, exploração e negação do outro? De outra forma, o que podem as imagens na complexificação dos modos de ser e na destruição do que impede formas mais livres e democráticas de ser? Perguntaria ainda, que processos subjetivos tão múltiplos, singulares e excêntricos o cinema dá a ver e constrói, com as questões de classe, mas tão fortemente marcado por outros atravessamentos? Poderíamos ainda nos perguntar sobre operações de poder que os filmes apresentam e problematizam, atuando nos desejos – como aparece quando Mariana fala dos jovens em *O som ao redor* e *Que horas ela volta?* Ou seja, estamos no centro da política, interpelando que corpos individuais e coletivos caracterizam o atual estágio do capitalismo, que forças e eventuais resistências?

Por trazer essas perguntas fundamentais à tona, com competência, densidade e intimidade com filmes e textos, parabênizo o trabalho feito nesta tese.

# ARGUIÇÃO DA PROFESSORA AMARANTA CESAR

## **Apreciação geral**

Começo agradecendo muitíssimo o convite, não de modo protocolar, mas efetivamente, porque é muito bom estar aqui com vocês hoje. Eu conhecia o trabalho de Mariana de longe, mas a maneira como a tese constitui um objeto em si já me deu vontade de lê-la e de estar aqui com meus colegas, pelos quais tenho grande admiração. Estar aqui na UFMG é sempre motivo de alegria e entusiasmo e tem sido muito importante para mim vir aqui de quando em quando.

Um outro motivo que me fez ficar agradecida à Cláudia e à Mariana foi me desvencilhar de outras coisas complicadas sob o pretexto de ler a tese. Como disse Cesar, uma tese é uma leitura que você se vê obrigada a enfrentar com atenção e dedicação num prazo determinado. O que me fez me poupar um pouco das outras leituras compulsórias a respeito desse momento que estamos vivendo, que se transformaram em leituras-armadilha um tanto masoquistas. O que acontece é que a

tese foi se revelando, num atravessamento tal com esse tecido sociocultural e político que efetivamente foi impossível não lê-la à luz do que está acontecendo agora ou mesmo como um sintoma do Brasil.

Aí vou contar uma pequena anedota para escapar da armadilha que a mesa me colocou, porque falar depois de Ismail e Cezar não é tarefa fácil: ambos em tons diferentes, me colocam um desafio grande. Então vou tentar achar um outro tom, pela anedota. Quando fechei a tese no domingo, imediatamente depois fui para uma manifestação contra o golpe e lá testemunhei uma cena que me fez pensar na tese, e de um jeito que elaborei naquele momento. Essa passeata saiu dos rumos que normalmente as passeatas tomam, que são os percursos tradicionais da classe operária, das avenidas de comércio da cidade, e ela desceu uma rua, que é a mais tradicional e rica de Salvador, onde eu moro e, de repente, das varandas dos prédios altos e ricos as pessoas começaram a jogar ovos e pedras de gelo nas pessoas que estavam embaixo. E naquele momento, diferente do que vinha acontecendo, não se tinha nenhum grupo de sindicato ou dos movimentos sociais tradicionais. O primeiro agrupamento da passeata era um grupo de jovens, todos de gênero não binário, negros em sua maioria, sem nenhuma entidade colada a eles. E tinha um caminhão de som que me pareceu ter servido um dia a algum sindicato. Em cima desse caminhão de som tinha uma menina negra, que resolveu parar o carro e se endereçar às pessoas dos prédios ricos, do alto das varandas. E ela disse assim para dois homens que tinham acabado de jogar ovos e ficaram gesticulando injuriosamente contra os manifestantes: “Eu sou a filha da sua empregada e você tem medo de mim. Pois tenha medo! Tenha medo!” E naquele momento, em toda aquela situação, me pareceu impossível não pensar na tese. E na força da conclusão da tese: eram invasores, adentrando em território protegido; essa menina podia ser uma Jéssica, aqueles homens os donos dos apartamentos de cobertura de Gabriel Mascaro e ali os fantasmas que assombravam eram os fantasmas d’ *O som ao redor*, de *Trabalhar cansa* e os *Peões* já não estavam mais lá, nem os sindicatos.

Acho que são essas tramas que a tese tece, de relações de poder entre a casa e a cena, passando por estratégias terroristas, invasões e uma montagem da reconfiguração desses espaços de disputa de classe, espaços políticos. Essas tramas pareciam se encarnar ali, na rua, naqueles corpos,

em um conflito cuja frontalidade foi evitada pelo cinema brasileiro. Aí você pergunta, de modo frontal e firme: por dificuldade ou opção? Por covardia ou escolha estética? Me pareceu que isso que o cinema brasileiro evitou ou de que se esquivou estava ali encarnado como um sintoma ou uma fantasmagoria à procura de corpos. E aí penso especificamente em um texto de Maurício Lissovsky, na maneira como ele vem pensando a imagem como performance, ou seja, como uma presença fantasmática do desejo, essa fantasmagoria à espera de corpos nos quais encarnar. “Imagens querem corpos”, diz Lissovsky e é impressionante como me pareceu, naquele momento, evidente que sua tese trace, de modo arguto e instigante, através dessa coleção, uma espécie de astronomia física e fílmica, uma narrativa de relações de classe que culmina, justamente, nesses fantasmas que agora parecem encontrar corpos. Nesse sentido, a tese parece um presságio, tem uma força de sintomatologia dessa busca dos fantasmas por corpos nos quais podem se atualizar.

Diante disso, ficou muito claro o entranhamento entre a tese e o tecido social, e esse entranhamento é sugerido pelos filmes, pelos dispositivos, mas ele é antes de tudo derivado do modo como você construiu seu objeto, ou seja, do seu exercício metodológico, que é admirável. Acho que, de modo muito potente, essa abordagem, esse empenho metodológico de construção das coleções, essa astronomia fílmica, revela a dimensão de historicidade dos filmes, essa sintomatologia, sem recorrer a categorias fixas e gastas da História. E isso tudo se faz pela montagem, claro. Você realmente produz um dispositivo metodológico, que é um dispositivo de montagem, que é um gesto político inventivo, não é à toa que Cezar confunde tese com filme. Realmente é um caminho muito interessante de relações tecidas através dos filmes, cotejando-os muito de perto, com muita intimidade, com notável criatividade, que gera inclusive categorias não só perspicazes, mas divertidas e bem humoradas, porque tem um gesto criativo e inventivo de fazer essa montagem. Nisso há um entranhamento notável entre os filmes e o tecido sociopolítico e cultural brasileiro, de uma maneira que não é dura, esperada, mas que resulta em uma engenharia perspicaz de operadores de análise muito novos, frescos, potentes e que estão diretamente relacionados com os próprios filmes.

Essa é uma outra dimensão importante da tese, uma diferença claríssima entre *corpus* e objeto. Você selecionou um *corpus*, mas cons-

tituindo-os como objeto, ou seja, definindo um problema e uma metodologia. Isso, para mim, é um dado notável: os filmes não estão ali reunidos numa perspectiva histórica, cronológica, panorâmica, mas eles estão ali reunidos por um gesto criativo, inventivo e que é derivado de uma perspectiva metodológica e você fez bem em deixar um capítulo inteiro da tese para a descrição da metodologia, da sua aposta metodológica, e não para uma revisão conceitual, por exemplo. O que parece funcionar muito bem não é só pensar a relação, mas pela relação, através da relação.

Aí acho que três dados aparecem muito claramente quando você mostra as imagens: a fabulação, a potência filmica e a historicidade. Os desdobramentos dessas decisões metodológicas estão não apenas na maneira como você analisa a obra, mas no resultado da própria análise e a maneira como você vai montando os fotogramas de cada filme deixa isso muito claro. E tem três coisas às quais você remete na sua fala: ali aparece a fabulação do gesto crítico, ou seja, a inventividade do gesto crítico, que acho notável na análise de *ABC da greve* e de *Em trânsito* que, para mim, é o momento que você vai mais a fundo nessa possibilidade inventiva, apostando na força dos filmes e nessa dimensão de historicidade que se depreende da relação e não aparece como dado anterior, mesmo que você tenha uma coleção que chama de histórica em um dado momento.

Tudo isso me leva a reconhecer e queria te parabenizar pela maneira como, no seu trabalho, os filmes ganham uma densidade teórica. Então eles não são acessados pela teoria, mas eles são tratados em si como uma rede, uma trama de pensamento especulativo. Há um grande mérito nisso e diz respeito a uma decisão metodológica que é muito clara, firme, que dificilmente pode ser contraposta e criticada.

Acho também acertado o modo como os aparatos teóricos emprestados de outros campos não aparecem aqui em relação de subjugamento com os filmes. Muito pelo contrário: há uma crença nos filmes e a afirmação dessa crença.

Fiquei pensando se nessa firmeza, nesse gesto estético tão rigoroso da montagem metodológica, um gesto de montagem estética do seu trabalho, talvez alguns dos desdobramentos teórico-analíticos não tenham sido convocados com a densidade que poderiam ter sido. Mas,

como Ismail afirmou, isso ocorre porque a tese convoca, demanda, me constitui como sujeito desejante de algo mais, porque ela nos mostra que tem fôlego de ir muito além. Você institui um fora de campo que naturalmente vai ser convocado. E você sabe disso, mostra isso na maneira como o texto se constrói. No que se segue, vou tentar dizer onde acredito que está a força da possibilidade de desdobramento teórico.

### **Performances da alteridade**

Você diz que há um esgotamento de determinados conceitos atrelados à classe (identidade, representação, ideologia) e comenta que novos arranjos teóricos surgirão aqui. Confesso que fiquei esperando bastante esses novos arranjos e talvez justamente por isso criei expectativas para além do que a tese deveria oferecer. Talvez aí esteja um problema meu, de sujeito desejante e não propriamente da tese mas, uma vez que ela convoca, vou compartilhar com vocês minhas observações.

Você começa a apresentar seu problema de uma maneira muito marcante ao trazer a carta de Graciliano à sua irmã. Ali tem um interdito: não se pode falar em nome do outro. É assim que Spivak inicia seu texto “Pode o subalterno falar?”, utilizando o interdito de Foucault, que é justamente dessa mesma natureza: não se pode falar em nome do outro, pelo outro. E aí me lembrei, durante e depois da leitura da tese, desse outro conto de Clarice Lispector, cujo título, “Mineirinho”, é também o nome de um outro de classe. Mineirinho era, nos termos de Clarice, um facínora, um morador de periferia que tinha cometido um crime; ele era um desses famosos bandidos que de vez em quando aparecem, e foi caçado durante muito tempo por um grupo de extermínio de São Paulo e, finalmente, foi morto com treze tiros. Essa morte de Mineirinho foi noticiada em muitos jornais como um grande feito: “finalmente se exterminou um bandido que colecionava mortes, assaltos, etc.”. E Clarice escreveu esse texto que começa assim: “É, suponho que é em mim, como um representante do nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. [...] Porque

*sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo-terceiro tiro o que eu dormia?”*

Fiquei pensando que o que está aqui neste texto de Clarice é uma operação que está na sua tese. Esse sujeito, que é um sujeito de classe, tentando, pela literatura, por uma operação simbólica, operar deslocamentos, rearticulando, desarticulando diferenças, cindindo e tensionando posições de classe. Ao mesmo tempo, ela não consegue se livrar dessa posição de classe, todo o texto é atravessado por uma posição de classe que, finalmente, aparece em sua dimensão invariavelmente empírica, ou seja, ancorada em uma estrutura sociocultural, mas que só é apreensível simbolicamente. Isso está dito: essa dinâmica atravessa toda a sua tese. Todos os diretores parecem fazer esses movimentos de deslocamentos, de articulação, e estão o tempo todo tentando reorganizar, reconfigurar, deslocar relações de classe, que só se constituem por essas operações simbólicas, ao mesmo tempo em que não conseguem superar um arraigamento em estruturas socioeconômicas.

O que me parece muito importante e que vejo nessa dinâmica toda da tese é: em que medida as relações de classe determinam perspectivas ou são as perspectivas (expressas em operações simbólicas) que constituem relações de classe? É exatamente a tensão entre subjetividade e posicionamento empírico; entre posições de sujeito, posições de discurso e processos de subjetivação. E pensar: em que medida a alteridade, as relações de alteridade são performativas, elas são produções dos discursos, das práticas discursivas e operações simbólicas ou elas, ao contrário, se inscrevem e marcam essas operações simbólicas? Não acredito que seja uma coisa nem outra, e acho que sua tese mostra muito bem: elas estão o tempo inteiro tensionadas e imbricadas.

Assim, o que me pareceu importante é como a noção de alteridade poderia dar a ver essa dinâmica de modo conceitual. Não estou te cobrando que fale disso, mas essa questão está em Foucault, Fannon e está aqui como referência tácita na sua tese. Você fala da sua dissertação de

mestrado, e sei que fez uma revisão bibliográfica grande, provavelmente está ali. Suas análises têm esse fora-de-campo de fundo, têm clareza conceitual de fundo, mas fiquei me perguntando, porque é o meu desejo, e porque aparece muito a ideia da alteridade no seu texto, se era uma ocasião justamente de fazer com que esse conceito, que é tão importante para você e para tantos trabalhos sobre cinema brasileiro, especialmente o documentário, e aí não só o brasileiro, adquirisse uma densidade conceitual em relação a isso que já está escrito na tese.

Essas dinâmicas entre as posições determinadas por macroestruturas ou por estruturas socioculturais e, ao mesmo tempo, a maneira como essas posições são só possíveis de serem dadas, ditas e elaboradas simbolicamente. Ou seja, elas só existem também simbolicamente. E, aí, vou achar os trechos no seu próprio texto, quando você fala do outro de classe.

Tem uma dinâmica entre posicionamento, perspectiva, entre operação simbólica, entre estrutura socioeconômica e estrutura empírica, pertencimento a um lugar de fala e, ao mesmo tempo, construção desse lugar de fala. Tem um momento que você diz assim: “a alteridade não está no mundo, mas se erige por meio de uma operação semântica”. Você fala várias vezes: “o cinema brasileiro buscava uma alteridade”, e depois: “não porque tenha alcançado essa alteridade”, “os filmes não resolvem o problema da alteridade”; “A emersão da alteridade não resolve o problema porque não afeta os meios de produção”.

Então me parece que, na maneira como você organiza o texto, e vai cercando a questão da alteridade, tem um momento em que você diz, de modo muito acertado e bem-vindo também, que há “uma romantização generalizada no modo de ver a alteridade, frequentemente como algo edificante e positivado.” Acho que você está certa e me parece que tem todo um campo de estudos, e me remeto a Foucault e Fannon por exemplo, que parecem entender a alteridade que é dada numa operação simbólica e não fora dela, mas, ao mesmo tempo, quando você convoca a ideia de outro de classe, parece alguma coisa que já está lá, antes do filme. Para Fannon, por exemplo, a alteridade – e aí pontuo através dos estudos pós-coloniais porque estão no seu trabalho, quando você menciona o texto de Spivak – é uma sobredeterminação, é alguma coisa que me nomeiam de fora. E é uma operação simbólica violenta sobre

os corpos. E é essa a distinção entre alteridade e diferença: a alteridade é uma operação de controle, de poder sobre os corpos, enquanto a diferença é uma possibilidade de ruptura, de não adesão a uma posição de sujeito, produzida por um processo de subjetivação.

Então fiquei pensando que toda essa violência que ronda o texto, os filmes, também está na própria ideia de alteridade se a gente já pensa a alteridade como uma sobredeterminação, como uma coisa que vem de fora. E tudo isso que estou falando, como Ismail já pontuou, não é para cobrar da tese o que ela não se propõe, mas porque ela enseja um debate que teria fôlego de fazer, que está lá nos filmes, mas não aparece como “novo” arranjo teórico-conceitual que você fala, de modo robusto e explícito. Mas ela está lá, toda a dinâmica está lá. Acredito que a alteridade é um conceito *passé-partout*, de uma maneira geral, e no seu trabalho, muitas vezes ele aparece com a perspectiva de ser iluminado pelas próprias relações que você faz e encontra nos filmes. Por esses movimentos de deslocamento, por essa dinâmica dos próprios realizadores entre estarem marcados por uma posição determinada e determinante, que é uma posição de classe e, ao mesmo tempo, engendrarem deslocamentos dessa própria produção: em que medida eu sou eu, enquanto representante do outro, como menciona Clarice? E aí, no final do texto, ela fala: “Eu não sou mais eu, eu sou Mineirinho. Mineirinho é meu erro e meu erro é meu espelho”.

Então, esses movimentos estão nos filmes, estão em todos os textos, especialmente nesses dispositivos de infiltração, e só fiquei tentando ver de que maneira eles poderiam colocar conceitualmente o lugar da alteridade de modo mais robusto, que é o que a análise já faz. A análise já nos mostra questões complexas de alteridade e você dá várias pistas no seu trabalho de que você concebe a alteridade como figuração e não como coleção de figuras. Assim, podemos entender a perspectiva produtiva da alteridade, a perspectiva performativa da alteridade, mas fiquei sentindo falta de um momento em que, naquele capítulo sobre o outro de classe, você trouxesse uma discussão mais demorada sobre o conceito, sem ser um gesto de sobredeterminação sobre a sua metodologia e a organicidade do seu trabalho, porque ele já é muito orgânico.

## Interseccionalidades

Algo que me ocorreu e que aparece não como exposição teórico-conceitual, mas como um dado que se depreende da análise dos filmes e das relações (o que é muito bom) é justamente a heterogeneidade das estratificações sociais e a impossibilidade de falar de classe sozinha e isso é, talvez, uma das perspectivas mais contemporâneas de pensar classe sempre na interseção: classe/gênero, classe/raça. E o que me pareceu muito notável, e aí o trabalho fala pela ausência, e não só no trabalho, mas no próprio cinema brasileiro, a ausência da problematização da raça, que talvez seja nosso grande fantasma. Essa ausência presente que não está lá: nenhum filme é de diretores negros; o outro é o “outro de classe”, nunca o “outro racial”, o sujeito racializado parece fora, tanto dos filmes quanto das análises. Você tangencia essa questão, mas ela não se apresenta. Aparece a classe na sua interseção com o gênero – há duas cineastas mulheres, inclusive – mas aparece muito pouco a classe na sua interseção com a raça. E me parece que raça e branquitude são dificilmente desconectadas no Brasil. Na tese, o *corpus* faz saltar aos olhos como que o outro de raça no cinema brasileiro é talvez o trauma que a gente pouco enfrentou, a escravidão e os traumas da escravidão.

Finalmente, fiquei pensando na centralidade de Bernardet para essa reflexão: tem um momento em que o modelo sociológico se impregnou nas suas análises e, justamente, porque é um modelo muito importante para todos nós, que pautou o debate e precisamos reconhecer a força fundante dos livros de Bernardet. Mas, em alguns momentos fiquei me perguntando: é realmente inevitável essa referência central? No sentido de que a perspectiva histórica não é capaz de fazer também um pensamento em retrospecto, de repensar um pouco... e muitas vezes você analisa um filme e diz assim: ele superou o modelo sociológico. Mas e o inverso? Será que essas novas análises não nos fazem repensar um pouco o modo como os conceitos e modelos são acionados?

Por fim, quero destacar seu gesto analítico, que evitou o problema de subjugar os filmes pela primazia conceitual, por aparatos teóricos vindos de outro lugar, mas ao mesmo tempo a tese me fez desejar que esses conceitos voltassem, pelos filmes, e se isso aconteceu é porque na sua astronomia fílmica o gesto de colocar os filmes em relação é muito

entusiasmante e engendra possibilidades reflexivas também em constelação. Sob esse aspecto, a construção do objeto, sobretudo, corresponde a um gesto metodológico preciso e que geram análises deliciosas, absolutamente finas e numa trama que captura, cativa, sem abrir mão de uma dimensão de historicidade e projeção teórica. E foi muito bom ler a conclusão, tão assertiva, clara, que faz com que a gente imagine que esses fantasmas inevitavelmente vão encontrar seus corpos e *corpus*. Parabéns! Obrigada, Mariana.

# ARGUIÇÃO DA PROFESSORA ROBERTA VEIGA

## **Apreciação geral**

Venho acompanhando o trabalho da Mariana e ler a tese é uma felicidade muito grande. Lembrei-me de várias de nossas conversas, das apresentações que ela fez nos congressos da Socine, com as quais fiquei encantada, porque, a cada vez, ela trazia uma outra questão, uma forma outra de indagar os filmes, sem abrir mão do termo comparativo: a discussão sobre classe no cinema. Como apontou Cezar Migliorin, a tese constrói as relações entre os filmes a partir de vários aspectos diferentes, por isso a cada apresentação nos congressos, ela trazia um outro aspecto para discutir a questão de classe. Foi um trabalho que me conquistou desde o início e gostei muito de ter acompanhado no âmbito do grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência” e na banca de qualificação. Inclusive as questões que foram feitas aqui hoje ressoam contribuições da qualificação. Recordo que Mateus Araújo Silva pontuou algo sobre o modelo sociológico ao questionar a forma como

o Bernardet vê o cinema e você, Mariana, incorporou as críticas. Enfim, um gesto cuidadoso de acolhimento das observações que foram feitas. Como tive esse acompanhamento de longo prazo do trabalho, resolvi fazer poucas questões mais específicas, mas antes vou tecer algumas observações gerais.

Esse trabalho é, sem dúvida, um marco na história do cinema brasileiro, porque parte de uma observação muito arguta de que a luta de classes tão arraigada na sociedade e tão fundante do cinema brasileiro retorna na contemporaneidade de alguma forma. Apostando nesse misto ainda inicial de observação e intuição, a tese leva a cabo um trabalho histórico que, em seu movimento, concebe a história como uma tessitura fina que se faz de uma forma não necessariamente sincrônica, linear, mas de encontro de pontas, alinhavos de imagens, detalhes de títulos e falas, que se abre para a memória involuntária, permitindo uma relação bem benjaminiana, hubermmaniana e, às vezes até warburgiana com questões muito específicas dos detalhes, dos vultos, que aparecem nas imagens, e constituem algo maior, de um estar junto fílmico que conforma o olhar para as relações de classe e sua reconstituição nos dias de hoje. Acho que essa foi minha grande surpresa com o resultado final. De repente, você estava discutindo dispositivo num encontro da Socine e, no outro, você estava analisando os enquadramentos dos filmes, recortando e mostrando questões específicas dentro do plano. Então esse gesto analítico, estilístico, estético, e também histórico, que você alcança na tese, é fundante de um olhar que, entendo, como uma perspectiva por um lado, tributária do trabalho de nossa linha de pesquisa e do *Poéticas*, e, por outro, inaugural entre nós. Essa abertura na concepção histórica que cultivamos, essa grande admiração pelo pensamento benjaminiano (pensar em constelações), essa possibilidade de trabalhar mais com a memória involuntária, que eu, particularmente, vejo em alguns filmes que analiso, aparece em seu trabalho. Tem momentos que os filmes vêm e você parece não estar esperando, parece não saber qual outro filme ele vai convocar, e, de repente, aparece uma relação belíssima. Acho que é louvável esse gesto de mostrar que os filmes todos juntos constituem algo maior, é como se fosse um estar-junto fílmico. Falamos do estar-junto com e, no seu caso, você fez uma tese que é um estar-junto fílmico: os filmes estão

juntos uns com os outros. Falamos que fulano vai fazer uma “tese com” (um autor) ou uma “tese sobre” (um tema), falamos em fazer “um filme com” ou fazer “um filme sobre”, então eu acho que essa é uma tese *dos* filmes *com* os filmes, algo que é interessante e bem potente.

Então, saúdo esse trabalho pelo mérito de perceber os filmes como engendrando em suas formas e mecanismos (e aí lembrando que você vai da forma ao dispositivo, das relações entre quem filma e é filmado às questões internas às imagens) as permanências e variações das diferenças de classe em vários matizes próprios ao Brasil. Lendo seu trabalho, fico feliz de perceber rastros de algo maior que ele mesmo: de um processo, de uma trajetória que acompanhei, construída entre tantos lugares e vozes, e com muita persistência e com uma personalidade resoluta que te faz levar adiante certos achados, *insights* e intuições. Essas, que você tinha desde o início e que você resolutamente leva à frente para alcançar conceitos tão inventivos. A ideia de invasão e a de infiltração, por exemplo, mostram como você cria conceitos ou categorias de análise. Como contraponto à sua timidez, seu trabalho mostra essa personalidade resoluta, ele aceita correr riscos, ao mesmo tempo em que você leva adiante uma proposta que indica uma trajetória rica e consistente, para além do ótimo resultado alcançado com o trabalho.

Inicialmente me gerou um certo incômodo o fato de você se justificar muito por apresentar um trabalho com um formato fora do “convencional”: um texto teórico seguido de análise. Mas ao prosseguir na leitura, fez sentido essa preocupação, porque trata-se mesmo de um trabalho aberto e que, às vezes inclusive me assustou. Eu cá com meus pressupostos metodológicos, ia criando certas resistências pela forma aberta como cada capítulo convida outros filmes que vão se somando e se abrindo a outras discussões. Porém, aos poucos, me senti desafiada a me entregar àquilo que você mesma chama de “memória da pesquisadora”, seu gosto e seu desejo. Então, eu vivi um conflito: por um lado estava interessada nessa forma benjaminiana da memória involuntária e, por outro lado, ao encarar um trabalho acadêmico e perceber que ele pode simplesmente se esquecer de mencionar um filme no meio de um capítulo, me assustava. Isso acontece, por exemplo, com o filme *Babás*, que fica esquecido para dar lugar ao *Doméstica* e, nesse sentido, eu me senti dividida. Mas achei que foi importante, porque na

verdade, ao final eu senti que essa travessia do leitor acadêmico é um grande ganho para a tese, pois com o auxílio de sua bela conclusão, os fios se juntam e uma constelação de filmes, imagens e relações se formará para o leitor conformando o espírito de um tempo no país, um espírito político e afetivo, fundado e refundado sobre a luta de classes.

Começamos com Graciliano Ramos e com ele fechamos, fazendo minhas as suas palavras: “pensamos que seria bom se tivéssemos mais oportunidades de ler Mariana”.

Minha primeira reação é, portanto, de saudar esse trabalho, porque falamos sempre sobre o que seria esse trabalho de montagem mais solto nas teorias, nas amarras e mais próximo aos filmes, e sua tese de certo modo concretiza essa proposta. Nosso desafio é ver como isso funciona e conhecer essa travessia que me fez conversar com a tese o tempo todo. Algumas conversas foram iniciadas e esperam ser retomadas, e outras eu trouxe para esse momento.

### **Relações de vizinhança entre os filmes**

Farei então algumas observações no intuito de ajudar e alimentar nossas trocas. A primeira questão se refere ao método. Faço esse elogio ao método, mas tem uma questão que me coloco que se refere a como fundamentar melhor a relação entre o corpus, as coleções e o que funda as classes na dinâmica de cada filme. A metodologia em sua concepção é muito boa, mas o modo como você faz os agrupamentos ainda deixa dúvidas. Vejo a coleção como instituinte de seu problema de pesquisa, a ideia de coleção define a comparação quando propõe olhar em conjunto, mas sem perder as especificidades. E, ao mesmo tempo, saber por que um filme pertence a um conjunto, a uma sub-coleção e faz vizinhança com outro, tendo em vista uma coleção mais ampla. A coleção garante a pesquisa, o trabalho fino de tecer as relações vem daí, ou seja, a coleção com suas sub-coleções que convidam outros filmes, como você bem observa, atua diferentemente de um método que só iria operacionalizar uma pesquisa. Por exemplo, quando eu tenho um problema de pesquisa e uso o método como um instrumento, uma ferramenta, para poder chegar ao resultado daquele problema. Você fala que na comparação não se trata desse caminho, mas um método

fundante do trabalho desde seu início. O método aqui não é um instrumental para chegar a um resultado. Pelo contrário, como esse método funda o seu trabalho, ele recoloca o problema a cada coleção. É como se o problema fosse se afinando: a ideia de classe que vira relação de classe, que vira o outro de classe, que vira alteridade, que vira gênero, porque a coleção vai refundando esse problema. Isso poderia ter sido mais marcado no trabalho, porque você faz uma discussão da metodologia da coleção de uma forma um tanto quanto abstrata.

Na hora da passagem entre o que é a coleção e o seu trabalho, no momento em que você fala do seu *corpus*, acho que essa ideia de que o problema vai sendo remodelado a cada grupo poderia ter sido melhor evidenciada, de modo a deixar mais claro inclusive o que articula cada grupo, porque um filme pertence a uma coleção, ou sub-coleção e não a outra, mas também como ele pertence: fazendo que tipo de relação, instituída por qual termo comparativo – estilístico, narrativo, estrutural? Essa apresentação dos argumentos, das coleções e junções poderia ser melhor evidenciada do ponto de vista daquilo que funda cada grupo, na operação que cada um faz com a questão de classe, para que a relação com a coleção maior, o *corpus*, apareça mais. Por exemplo, onde *Santiago*, *Babás* e *Doméstica* acionam um olhar histórico parece estar justamente nessa passagem de um lugar do diretor que é próprio de classe (em relação à sua classe) a um outro lugar no qual a direção é central: João Moreira, o patrão, tenta sair do lugar de classe para pensar o de diretor do filme; Gabriel Mascaro delega o lugar do patrão a outros; Consuelo Lins vai oscilar entre investir ou desinvestir-se do lugar de patroa para que a direção aconteça.

Contudo, *Doméstica* também puxa um outro fio, que o separa de *Santiago* e *Babás*, mas que o une a *Pacific*, no qual a relação de classe vai emergir por outra via, a via do mecanismo mesmo do filme (do dispositivo). Em alguns momentos é estranho, porque você afirma que *Pacific* não deveria estar ali porque faz um desvio nesse conjunto, ele é um filme desviante. Mas não acho que seja: na forma como você está fazendo a sua coleção, na relação com a vizinhança ele se articula, porque, como mencionei, o que chamou *Pacific* foi *Doméstica*, e assim ele trouxe um outro elemento. Aí já não é mais a questão do diretor, mas a questão do dispositivo que cria e faz a emergência desse lugar de classe.

O dispositivo, por sua vez, por vizinhança, aciona *Um lugar ao sol* e *Câmara escura*, que são filmes de intervenção, de criar uma situação real para que algo aconteça, portanto filmes-dispositivos que, por sua vez, se unem pela relação da classe média, média-alta, onde os diretores trocam de lugar, se tornam personagens. Gabriel Mascaro finge ser um sujeito famoso e o Marcelo Pedroso vai lá se apresenta e participa do filme, para se infiltrarem nessas classes. Esses, então, chamam outros filmes, agora de ficção, que encenam essa infiltração de uma forma não violenta mas assombrosa com a figura dos invasores.

Então, é esse desenho dos agrupamentos que poderia ter sido apresentado de modo a evidenciar o que é relação de vizinhança e o que não é, bem como a ideia de coleção operando nas formas específicas de relação entre os filmes. Assim, trazer esse movimento com mais consciência na metodologia seria bom, pois permitiria que essas relações tão finas aparecessem mais e, ao mesmo tempo, explicaria melhor alguns movimentos na tese que parecem por vezes bruscos ou muito aleatórios.

Na verdade, eu queria dizer que é um desenho da constelação que as coleções fizeram e que você faz nos capítulos, mas que achei pouco demonstrado do ponto de vista do método. Essa relação importantíssima, de vizinhança, que é a forma como a coleção pode agrupar: por afinidade, fundando outras coleções. Que afinidades são essas que fundam e refundam essas coleções?

### **Os vínculos com o outro de classe**

No capítulo do *Santiago e Babás* aconteceu esse estranhamento, do qual falei, por *Babás* ter saído de cena e ter dado lugar ao *Doméstica*. O capítulo era sobre *Santiago e Babás* e aí, *Doméstica* entra e rouba o lugar de *Babás* e me parece que você ainda assim tentou levar a cabo a discussão do filho-patrão (que está em *Doméstica* e também em *Santiago*) e, portanto, *Babás* não cabe mais. Aí *Santiago e Doméstica* têm essa figura, mas em *Babás* ela é escorregadia e não é enfrentada. Se as relações de vizinhança ficam claras, você pode fazer isso com mais conforto e, pela diferença, perguntar: “o que *Babás* tem que não é exatamente isso?”; o que esse filme faz que é diferente dos outros? Então, teríamos uma comparação que poderia fazer os filmes se iluminarem

também pela diferença. Vou dar exemplos ainda com o filme *Babás*. Por exemplo, a variedade de posturas do sujeito filmado - o não querer ser filmado, o silêncio, a acomodação - que você vê em *Doméstica* e *Santiago*, não acontece em *Babás*. Porque nos primeiros surge alguma resistência de classe em relação ao seu lugar e sua vida, enquanto em *Babás* não há variação, talvez porque o filme celebre essas babás com excesso de entusiasmo. Ou seja, em muitos momentos, a comparação deveria operar por aquilo que não faz semelhança, mas diferença. Um filme não ilumina o outro só no que se assemelham, mas no que não se assemelham, e esse problema aparece novamente na relação entre *Pacífic* e *Doméstica* em que os dois se igualam como filmes dispositivos (voltarei nesse ponto depois de completar essa discussão entorno do *Babás* que recebe inclusive uma análise muito comedida na tese).

Num determinado momento, a discussão parece passar da questão da emergência da relação de classe que o filme, em seu método, mecanismo e abordagem, dá a ver, para a questão de dar voz ao outro de classe. Dar voz ao outro, o que em certa medida *Babás* tenta fazer (não só pela entrevista, mas pelos retratos), ou mostrar o dano, a diferença intransponível de classe (o que me parece que faz *Santiago* e *Doméstica*), são dois movimentos bem diferentes e importantes. Mas você faz uma crítica de que os filmes falhariam ao dar voz ao outro. Fico a me perguntar senão é sua leitura da falha de *Babás*, que se estende, “de tabela”, à *Doméstica* e *Santiago*. Quando você está falando de *Doméstica* e *Santiago*, essa questão da passagem para o “dar voz ao outro”, tem a ver com o fato do diretor querer mostrar a relação de patronato: com os jovens patrõeszinhos ou do diretor como patrão. Em *Babás*, não se trata disso. Me parece que *Doméstica* e *Santiago* não querem necessariamente dar visibilidade ao outro de classe, mas dar a ver, no primeiro, a relação de classe e, no segundo, uma certa relação que é, inclusive, refletida em ato. A questão deles é, na contraposição das classes, mostrar o dano, a diferença. Porém, como em *Babás* não há essa exposição do dano, mas a informação sobre ele, o filme só pode ensejar a visibilidade das *Babás* como forma de restituição com o passado, ou seja, a crítica que serviria a *Babás* me parece ter se estendido aos outros. Há uma autocrítica em relação ao mesmo de classe em *Santiago* e *Doméstica* que não acontece em *Babás*, porque a

diretora, apesar de também ser patroa, não alcança a mesma distância e reflexividade que os outros dois filmes.

A discussão de *Babás* me incomodou porque você fala do filme com receio do que está falando. E, novamente, me pareceu que a crítica que você faz a *Santiago* e ao *Doméstica* é muito mais refém de *Babás*. Mesmo em *Santiago*, o diretor fazendo a *mea culpa*, e o diretor sendo o patrão e o sujeito filmado o empregado, fica forte um dano de classe, num momento em que a diferença é explícita. E no caso do *Doméstica*, fica explícita de várias formas, porque você tem várias relações entre patrão e empregado, e as nuances compõem o quadro da diferença. No caso do *Babás* não tem isso, essa diferença parece ser mais informada. O filme não tem uma escritura forte, um dispositivo que mostre que está constituída uma diferença na relação. Parece que a diretora quer restituir, dar a ver, dar visibilidade a essas babás e, ao querer fazer isso, esse gesto ganha o estatuto de uma restituição com o passado. Enfim, era preciso tratar as questões como diferentes. Há essa *mea culpa*, no caso do João Moreira Salles, mas acredito que é menos essa questão de dar voz ao outro, dar lugar ao outro, do que mostrar que há realmente a cisão entre o um e o outro.

Reafirmo, portanto, que a crítica feita a *Santiago* e *Doméstica* é mais herança de tabela do que *Babás* não faz. Por isso, fiquei querendo te ouvir a respeito dessa dinâmica de *Santiago* e *Doméstica*, porque acredito que você ficou muito interessada em mostrar como eles vão fazer para dar voz ao outro, e fiquei pensando num tipo de mecanismo no qual a estratégia é menos essa, do que mostrar a relação tensa de diferença e alteridade.

Gostaria de fazer mais uma observação de um aspecto importante nessa constituição das coleções em relação à forma de se problematizar, perspectivar, a questão de classe, que é o lugar do espectador. *Viramundo*, por exemplo, é um filme que coloca o espectador numa relação de classe. Quem é esse espectador que vai assistir ao filme? De que modo, em relação ao filme, ele se constitui como pertencente a uma classe? Em *Pacific*, o espectador de classe média, ao assistir ao filme, fica impactado, alguma coisa se produz ali num misto de identificação e estranhamento. O que quero dizer é que acho que a tensão de classe pode se dar no terceiro, no que vem ainda, no espectador. O que noto no *Viramundo*

é essa possibilidade do olhar do espectador ser construído e ser levado pela experiência junto com o filme. Então a tensão de classe se constitui com o outro que vai ver e não só entre personagens ou entre diretor e filmados.

### **Ir ao encontro dos filmes e desvendar seus dispositivos**

Uma outra questão que considero importante, e aí concordo com a Amaranta, é que a tese faz um movimento muito interessante de ir ao encontro dos filmes e trazer os filmes, mas eu também tive desejos conceituais. Tem muitas coisas que vão surgindo na discussão dos filmes que ficamos esperando ver uma reflexão mais elaborada. Por exemplo, a participação do Foucault na tese, quando você vai discutir dispositivo, ficou muito rápida, dando a ver, aí de modo geral, uma relação ilustrativa com os teóricos, como que legitimando uma fala. E, nesse momento, quando você trata do dispositivo, você está falando de *Pacific*, e acredito que é menos a questão de discutir o que é o dispositivo em si, e mais a forma como a questão do poder em *Pacific* modifica as relações. Quando você fala desse filme, parece que ele está de fora, é um desvio. Quando, na verdade, esse olhar para dentro da mesma classe, dessas microrrelações de poder dentro de uma mesma classe, seria muito esclarecedor se você tivesse explorado mais o Foucault, na forma como ele leu Marx, para tirar essa oposição da estrutura e da superestrutura, das forças produtivas determinando as relações de poder.

Não sei, talvez você tenha lido, mas não tenha tido espaço ou não encontrou espaço, mas senti falta do Foucault aparecer nesse momento, de análise do *Pacific*, para poder te ajudar inclusive a pensar que tipo de relação de classe é essa que o filme está mostrando e não tentar de alguma maneira justificar porque o filme não está tão afinado com os outros ali naquele momento. Ele podia figurar de modo mais adequado na passagem e na mistura de uma relação de classe já dada, em função da cisão entre o operariado e os donos de poder, os donos dos modos de produção, a outra mais imiscuída no cotidiano e na sociedade do consumo. Tal relação poderia ter reaparecido, no cotejo entre *Em trânsito* – quando você sugere que o ato do personagem de cortar a cabeça do governador reproduza cisão entre governantes e governados –,

e esse retorno de *Pacific* para as microrrelações, as pequenas questões. Senti falta de uma análise mais aprofundada do *Pacific*, não do ponto de vista do dispositivo, mas do ponto de vista das coisas que aparecem no filme, das próprias relações de classe no filme. O dispositivo dele é se apropriar dessas imagens e usá-las, mas o que essas imagens trazem? Por exemplo, você fala da relação com a visibilidade, trata-se de uma questão fundamental para pensar esse convívio entre formas diferentes de se conceber o estatuto de classe hoje e que se modificou ao longo do tempo, tomando um lugar fundamental de afirmação, como mostra *Pacific*.

E com relação a *Pacific* e *Doméstica*, acho que tem uma outra questão aí, que me chamou atenção, que é a noção mesma de dispositivo. Tem uma diferença muito grande entre porque *Pacific* é um filme-dispositivo e, em que medida, *Doméstica* também é. Em *Doméstica*, Gabriel Mascaro cria uma situação, ele planeja e arquiteta todo um jogo, cria um estado de coisas para que haja filme. Sob esse ponto de vista acho que *Doméstica* faz bem esse papel de filme-dispositivo, e *Pacific* é muito diferente, porque trabalha, monta, imagens que já foram feitas pelos turistas no navio, ou seja, ele não cria ou planeja uma situação. Então, o filme-dispositivo, tal qual o Migliorin trabalha, por exemplo, tem uma maneira de se fazer presente. Consuelo Lins, por sua vez, fala mais do dispositivo centrado nessa questão dos espaços fechados. Mas com relação à ideia de filme-dispositivo, senti falta dessa nuance, porque tem várias noções de dispositivo no trabalho, mas nesse momento seria importante fazer essa distinção. Por exemplo, o que você está chamando de filme-dispositivo não é a mesma coisa que dispositivo de infiltração. No filme-dispositivo, o dispositivo qualifica o filme, no dispositivo de infiltração, a infiltração qualifica o dispositivo. O dispositivo de infiltração é a estratégia de infiltração, é o mecanismo de infiltração. Mas quando você fala filme-dispositivo, você quer destacar o fato de os cineastas forjarem uma situação para que algo aconteça. No caso de *Pacific*, é outra coisa, é feito um contrato com as pessoas que entregam as imagens.

No caso de *Doméstica*, trata-se de algo que acontece no pré-filmico que dá essa dimensão de filme-dispositivo, mas que se desdobra no pós-filmico. A gênese da imagem no Gabriel Mascaro já é pautada por um planejamento prévio que ele arquiteta para criar uma situação. Já

no caso de *Pacific*, a situação surge na montagem. E no mesmo capítulo que você está discutindo o dispositivo dessa maneira, como sendo o filme que arquiteta, planeja e cria uma situação, você menciona o dispositivo de infiltração. Como disse, é preciso tematizar as diferenças de uso dessa noção, até porque você vai falar também de dispositivo de vigilância, de dispositivo de limitação, usando mais o sentido de estratégia ou mecanismo.

No dispositivo de limitação você tematiza o espaço como constrangimento de forças e, nesse sentido sim, ele é dispositivo. Então é preciso destacar essas distinções, porque cada filme traz um desenho diferente sobre as relações de classe: um coloca a tensão na montagem e o outro antecipa situações que impulsionam a ação.

Gosto especialmente do capítulo das ficções. Junto com o capítulo sobre o terrorismo, são talvez os mais inventivos da tese. Quando você fala da ideia do que seria um cinema terrorista, caracterizando bem que os filmes não possuem uma violência no ato, e você compara com a questão da ética, ou seja, em que medida os filmes colocam a questão de uma violência ética e não uma violência em ato. E no capítulo das ficções você parece estar mais confortável, porque aparecem vários filmes, inclusive de outras nacionalidades. Fiquei me perguntando: por que na parte do trabalho destinada ao documentário não aparecem documentários de outras nacionalidades? Talvez seja porque o documentário está ali no risco do real, falando mais pontualmente da questão de classe no Brasil. Já quando você entra no terreno da ficção você parece aproveitar da liberdade do ficcional e vai acionar filmes de horror e terror de várias épocas e o trabalho ganha uma discussão de gênero cinematográfico muito instigante. E sua paixão pelo filme *Trabalhar cansa* faz com que o capítulo se desdobre em mil descobertas e termos, como o assombro, por exemplo. É um capítulo de destaque.

Parabênizo pelo trabalho e quero mencionar que a conclusão é muito boa, pois finalmente você mostra as ressonâncias entre documentário e ficção, dando a ver as passagens entre ambos. E foi inusitado você trazer as metáforas de como Marx fala da luta de classes usando as figuras do vampiro, do lobisomen, enfim, só reforçando a maneira brilhante como você vai elaborando as conexões e entrelaces que definem as múltiplas comparações de sua tese. Parabéns!

# **ANEXO**

# APRESENTAÇÃO DA TESE

[TEXTO DE ABERTURA DO TRABALHO ESCRITO]

## **Carta de Graciliano Ramos para a irmã Marili**

Rio, 23 de novembro de 1949.

Marili: mando-lhe alguns números do jornal que publicou o seu conto. Retardei a publicação: andei muito ocupado estive alguns dias de cama, a cabeça rebentada, sem poder ler. Quando me levantei, pedi a Ricardo que datilografasse a *Mariana* e dei-a ao Álvaro Lins. Não quis metê-la numa revista: essas revistinhas vagabundas inutilizam um principiante.

*Mariana* saiu num suplemento que a recomenda. Veja a companhia. Há uns cretinos, mas há sujeitos importantes. Adiante. Aqui em casa gostaram muito do conto, foram excessivos. Não vou tão longe. Achei-o apresentável, mas, em vez de elogiá-lo, acho melhor exhibir os defeitos dele. Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de

menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupas. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne.

Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em *Mariana* você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. Adeus, querida Marili. Muitos abraços para você.

GRACILIANO.

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

\* \* \*

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

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

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

Além do tom normativo e pouco transigente, a correspondência de Graciliano Ramos deixa ver profundas contradições – ele próprio, pertencente à classe média, escreveu *Vidas secas* (1938), cruzando as fronteiras de classe das quais orientou Marili a se afastar. Não seguiu seu próprio conselho, que era mesmo tão proibitivo e categórico. De todo modo, a carta nos permite atentar para as armadilhas e dificuldades envolvidas na tentativa de assumir a perspectiva do outro; ela expõe aspectos e sintomas desse desafio literário, que pode ser também cinematográfico. O árduo exercício de ir em direção a esse outro e de dar vida a suas experiências, sem eliminar as distâncias definidoras da relação, se ora proporciona um rico deslocamento de ponto de vista, a

desidentificação de um lugar já cativo, a abertura de novos horizontes, o conhecimento de outras realidades, muitas vezes gera injustiças, equívocos e a perpetuação de enganos.

Marcas desse deslocamento de olhar para o desconhecido por vezes decantam nas obras: condescendência, culpa, paternalismo, ódio, rancor, desprezo, preconceito (a respeito de Mariana, Graciliano disse “*as caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens*”, mas a irmã, da mesma classe média, não está imune aos seus juízos: “*Em Mariana você mostrou umas coisinhas suas*”). São eles ingredientes das relações de classe que podem se impregnar e se traduzir na linguagem, ainda que à revelia das intenções do artista. Como pontuou Bernardet na “Advertência ao leitor” de *Cineastas e imagens do povo* (2003, p. 9), o esforço por colocar em cena a experiência do outro, mesmo quando tomada de maneira mais substantiva, historicamente tem manifestado a “relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo”, relação esta que não atua apenas na temática, mas também na linguagem. Ou seja, mesmo quando não figuram relações, os filmes manifestam relações tácitas, constituintes, fora de quadro.

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

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

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

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

O interesse maior da tese se situa na contemporaneidade das formas do cinema brasileiro, mas volta e meia busca atar com seus antepassados. A questão das relações de classe hoje se desdobra em diversas frentes, manifesta-se junto a dispositivos, deslizamentos da perspec-

---

1. Ver: <[http://www.jcom.com.br/noticia/142261/Mais\\_da\\_metade\\_dos\\_brasileiros\\_estao\\_na\\_classe\\_media.](http://www.jcom.com.br/noticia/142261/Mais_da_metade_dos_brasileiros_estao_na_classe_media.)>, acesso em 19/03/2016.

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

tiva, em alguns casos com participação dos cineastas no interior da cena, em outros com sua ausência do *set*. Com abordagens relacionais, alguns cineastas inventam novas maneiras de se encontrar com a alteridade, seja delegando a câmera aos atores sociais, revisitando a própria memória e tematizando um exame de consciência, armando jogos e ciladas, ou ainda criando alegorias monstruosas para dizer dessas relações.

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

### **Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro**

#### Uma pequena reviravolta coletiva?

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

Tanto em *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* (2007) como em *Cineastas e imagens do povo* (2003), Jean-Claude Bernardet analisa as produções do Cinema Novo observando, entre outros aspectos, as relações de alteridade que aí se estabeleciam. Em sua leitura, diferenças de classe se impunham entre cineastas e seus temas, o que repercutia, mais ou menos sutilmente, em marcas observáveis nos filmes. Há uma forte tradição no cinema

brasileiro, tanto na ficção quanto no documentário, voltada para o *outro de classe* (BERNARDET, 2003) ou *outro popular* (RAMOS, 2008), enquanto filmes sobre as classes médias e altas são pontuais e esparsos<sup>3</sup>. Para Bernardet, o cinema brasileiro, àquela época, aspirava a ser popular e dar voz a esse outro, mas elaborava e expressava, ainda que muitas vezes de maneira recalcada, os dilemas e problemas da classe média, origem da maioria dos diretores.

Ambições totalizantes eram recorrentes no Cinema Novo ou em filmes posteriores da geração cinemanovista: *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970), alguns deles trazendo alegorias nacionais e representando mitos fundadores. Se há uma certa predominância de análises de cunho social em contexto rural e agrário, nota-se também a presença, desde os anos 1950, de filmes que situam relações de classe conflitantes em ambientes urbanos, tais como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962).

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

---

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

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

Eis que, sobretudo a partir dos anos 2000, surgem alguns filmes brasileiros de grande potência e reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais – ainda que em outros termos e sob outras formas –, requerendo, novamente, a atenção dos investigadores para essa temática. Os filmes de nosso *corpus*, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugene Costa, Henrique Leão, 2009), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) e *Que horas ela*

---

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

*volta?* (Anna Muylaert, 2015), parecem menos últimos suspiros de uma discussão que vinha expirando e mais focos da retomada de uma problemática que desponta agora com nova força e novas formulações – depois de uma virada subjetiva, estaríamos começando a presenciar indícios de uma pequena “reviravolta coletiva”?

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

Na tese, não se trata de analisar a representação de determinados grupos pré-existentes na sociedade ou de averiguar o pertencimento de personagens a uma dada classe. Temos como intuito lançar luz sobre as relações de diferença e de poder constituídas na escritura dos documentários ou na dramaturgia, manejando noções de classes que podem, inclusive, não coincidir precisamente com estratificações sociais prévias, e talvez até mesmo recriá-las, deslocá-las ou gerar clivagens no seio de uma mesma classe ou segmento. Alguns dos filmes citados inovam em procedimentos que adicionam mais camadas e dimensões

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

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

Ao falar de classes, tateamos em um terreno de difícil delimitação, conformador de grupos heterogêneos, multiformes, que contêm diversas distinções e clivagens em seu interior. Vasta é a tradição dos estudos a respeito de classes sociais, cuja literatura advém de diferentes escolas, perspectivas e autores, desde Karl Marx e seus apontamentos no século XIX. Classes, na teorização marxista, não adquirem sentido isoladamente, mas no seu contraste com as demais, sempre definidas no âmbito das relações sociais. As divisões, segundo Marx, se baseiam na propriedade dos meios de produção. Entre os capitalistas, detentores

---

5. A discussão em torno do conceito de classe foi mais amplamente desenvolvida em minha dissertação de mestrado, intitulada *Figurações em crise – juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo* (2011).

dos meios, e a classe operária, dona apenas de sua força de trabalho, encontra-se a classe média, um estrato intermediário. Para ele, a estratificação se funda a partir da posição que os indivíduos ocupam na divisão social do trabalho, mas se desdobra em aspectos culturais, políticos e sociais. As classes, então, possuem interesses conflitantes, antagonísticos; a teoria de Marx está calcada na luta entre elas, um conflito inerente, estruturalmente determinado posto que “essencialmente, a relação entre proprietários e produtores é uma relação de *exploração*” (MILIBAND, 2000, p. 474), de apropriação da mais-valia.

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

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

numa sociedade pós-industrial, possam ser observados em suas especificidades e reconfigurações.

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

Em 1967, Jean-Claude Bernardet escreve *Brasil em tempo de cinema*, no qual analisa as produções do Cinema Novo até então. Trata-se de um livro que tem como preocupação fundante as relações de classe no cinema brasileiro, tendo a classe média como foco. Essa polêmica obra, de contribuições seminais, é no entanto marcada por algumas interpretações deterministas. O autor projeta no cinema, de forma mecânica, a origem de classe dos diretores, remetendo toda uma pluralidade de obras analisadas, com suas diferentes tramas, personagens e estilísticas, a indisfarçáveis traços da classe média, desconsiderando assim as articulações singulares daqueles filmes e, em muitos casos, o desejo genuíno de envolvimento com a alteridade. É preciso situar os escritos de Bernardet em seu tempo, decantando o que se deve a uma hipertrofia da ideologia característica da época, para que outros fortes aspectos, como a potência de sua análise e seus perspicazes *insights*, sejam reconhecidos e permaneçam. *Brasil em tempo de cinema* foi, e continua sendo, inspiração e propulsão para o presente trabalho.

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

Se em algumas teorias classe é um assunto em desuso, os filmes de nosso *corpus* mostram como lidamos aqui com uma preocupação que alimenta uma parte significativa da produção cinematográfica atual, mobilizando interesse de muitos realizadores, servindo de mote para

a investigação de diversos filmes contemporâneos, tanto documentais como ficcionais. Aliás, o *corpus* da tese nem sempre foi tão numeroso – seu contínuo crescimento ao longo dos últimos meses e anos parece caminhar no sentido de atestar nossa hipótese.

Tendo à frente um fenômeno dilatado que se poderia entender como uma “tendência” ou “movimento” no cinema brasileiro recente, algumas dificuldades de apreensão e recorte se impõem. Como contamos com um número significativo de filmes nesse repertório, inventamos um percurso próprio, tateando formas de manejo não muito usuais, posto que nosso *corpus* (composto por treze obras)<sup>6</sup> tampouco o é. Na tese não há a apresentação de capítulos teóricos dedicados à revisão conceitual<sup>7</sup>. Optamos por apresentar um capítulo metodológico que buscou evidenciar semelhanças entre nosso modo de constituir um *corpus*, a composição dos inventários e a formação das coleções. Discutimos algumas possibilidades do método comparatista no cinema ao colocar filmes em relação, buscando criar uma ambiência para que eles conversem entre si, desafiem-se e enderecem questões uns aos outros, colegas que são. Nosso interesse não se encontra apenas nas obras, mas nas redes que entre elas se formam, nas interseções, nos laços que unem algumas delas e deixam outras de fora. Com as coleções, montamos séries de duplas, trios ou grupos, agregando questões comuns, mas sempre na tentativa da preservação das singularidades – com a comparação, espera-se que os filmes se revelem mutuamente. Após as explanações em torno da metodologia, construímos capítulos que entendemos como teórico-analíticos: ensaios conjugando teorias e análises de uma constelação de filmes.

---

6. *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista Mar* (vários dir., 2009), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Eles voltam* (Marcelo Loredello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015)

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

No primeiro deles, uma série histórica montada com filmes desde o Cinema Novo, partimos das relações de trabalho mais marcadamente no campo da fazenda, da fábrica e da construção, passando pela decadência da figura do operário no cinema até chegar nas relações de trabalho doméstico dos filmes contemporâneos. A seguir, um capítulo focado em filmes nos quais os patrões filmam seus empregados, atento às maneiras como as relações de poder prévias à realização do filme marcam sua escritura. Logo mais, abordamos o que denominamos “dispositivo de infiltração”, que atravessa os filmes que buscam uma relação com personagens de dada classe pela maquinação de uma estratégia de adentrar determinados espaços e alcançar o registro da intimidade. Em seguida, um desdobramento desse capítulo nos “documentários terroristas”, filmes que conduzem a infiltração a uma proposta mais bélica, de combate ao inimigo de classe – nesses casos, geralmente os estratos médios e altos.

O último capítulo se debruça sobre algumas ficções tecendo uma análise a partir da chave da figura do invasor, ponto transversal entre as obras – algumas delas conjugam também elementos do gênero do horror, figurando a presença do outro como ameaça e fonte de medo. Por fim, o desafio das considerações em retrospecto a todo este caminho por vir.

\*\*\*

Esperamos que os debates aqui registrados produzam no leitor o desejo de continuar dialogando com a tese, em sua versão integral.

## Referências

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

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena – ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (no prelo).

HIRANO, Sedi. **Castas, estamentos e classes sociais: introdução ao pensamento sociológico de Marx e Weber**. 3. ed. São Paulo: Ed. Unicamp, 2002.

MESQUITA, Cláudia. **Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente**. In: Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, N. 86, pp.105-118, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: **Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema**. Rio de Janeiro, vol. 3, 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acessado em: 02 de julho de 2012.

MILIBAND, Ralph. Análise de classes. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. **Teoria social hoje**. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 3, julho de 1965.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA, J.; ARENARI, B. **Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Comp. Ed.Nacional, 1969.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.



*Esta coleção foi concebida para registrar e difundir encontros raros entre professores de diferentes universidades. Pretende-se reverberar os olhares e questionamentos ímpares que compõem este momento único da crítica acadêmica com a transcrição das defesas de teses e dissertações ocorridas no PPGCOM-UFMG.*