

## **Invasores:**

### **classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo**

## **Invaders:**

### **class, territory and perspective in contemporary Brazilian cinema**

#### **Mariana Souto**

Doutora em comunicação pela UFMG. Pós-doutoranda na ECA-USP, sob supervisão de Ismail Xavier, bolsista CAPES. Professora do Centro Universitário UNA.

#### **RESUMO:**

Por meio de uma análise comparativa, este artigo investiga uma questão comum a cinco filmes brasileiros contemporâneos que tratam de relações entre classes sociais: o recurso do personagem invasor, figura que atua como elemento disparador dos conflitos da trama. Assumindo diferentes funções em *Trabalhar cansa*, *Eles voltam*, *O som ao redor*, *Casa grande* e *Que horas ela volta?*, a invasão, ao convocar noções espaciais, destaca a maneira como as relações de classe se apresentam fortemente territorializadas. O olhar desse corpo estranho possibilita uma posta em perspectiva – que aqui observamos criticamente por meio de um exame tanto de componentes dramáticos (personagens e intriga) como de outros mais propriamente estéticos (planos e enquadramentos).

**Palavras-Chave:** Cinema brasileiro; Relações de classe; Perspectiva.

#### **ABSTRACT:**

Through a comparative analysis, this article investigates a common issue to five contemporary Brazilian films dealing with class relations: the intruder, a figure that acts as a trigger element of the plot conflicts. Assuming different functions in *Hard labor*, *They'll come back*, *Neighboring sounds*, *Casa grande* and *The second mother*, the invasion summons spatial notions and highlights the way in which class relations are strongly territorialized. The look of this foreign body in a given universe makes possible a position in perspective – which we observe through an examination of both dramatic (characters and intrigue) and aesthetic components (shots and frames).

**Keywords:** Brazilian Cinema; Class relations; Perspective.

## Classe, território e invasão

Amparado por uma metodologia comparatista do cinema (AUMONT, 1996; SOUTO, 2016), este artigo analisa um conjunto de cinco ficções contemporâneas que lidam com relações de classe. Ao colocar em cotejo os filmes *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), buscamos delinear alguns pontos de encontro e distância na expectativa de que se iluminem mutuamente.

Tais filmes se inserem em um contexto de surgimento, sobretudo a partir dos anos 2000, de alguns filmes brasileiros de notável reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais tanto na ficção quanto no documentário. Se nos anos 1960 e 70 esta era uma questão fundamental para os âmbitos da produção e da crítica do cinema brasileiro – em discussões pautadas pelo “modelo sociológico” e pelo “outro de classe” (BERNARDET, 2003) –, nos anos 1980, 90 e no início da retomada essa tônica retrocedeu em favor de um movimento mais individualizado e disperso, com influências de teor antropológico (XAVIER, 2006) e da virada subjetiva (SARLO, 2007). Os cinco filmes aqui analisados parecem focos da recuperação de uma perspectiva anterior que desponta agora com nova força e formulações específicas.

Ao falar de classes, tateamos em um terreno de difícil delimitação, conformador de grupos heterogêneos e multiformes. Vasta é a tradição dos estudos a respeito de classes sociais, cuja literatura advém de diferentes escolas e autores, desde Karl Marx no século XIX<sup>1</sup>. Classes, na teorização marxista, não adquirem sentido isoladamente, mas no seu contraste com as demais (SANTOS, 2002). A estratificação, segundo Marx, funda-se a partir da posição que os indivíduos ocupam na divisão social do trabalho, mas se desdobra em aspectos culturais, políticos e sociais. Para refletir sobre classe, especialmente na complexa realidade contemporânea, é importante amenizar a dimensão totalizante do conceito e suavizar o peso do determinismo econômico. Classes não são “uma estrutura estática no tempo, mas relação que só existe encarnada em homens reais e em um dado momento histórico” (SOUZA, 2010, p. 125).

Este parece ser um conceito que se ativa a todo tempo quando do contato, na presença da diferença. Uma classe dá sentido e define a outra. Mas que tipo de relação de classe se constitui nesses filmes? Que tipo de interação produz, filme a filme, a definição recíproca das classes? Seria pacífico, conflitual, dialógico,

combativo? Mobilizados por essas questões, notamos que o encontro entre as classes neste conjunto de filmes – e o próprio acionamento da questão – parece se propiciar a partir da penetração de um elemento de determinada classe no seio de outra, gerando conflitos e uma desestabilização da intriga. Brota, aos nossos olhos, a figura da invasão – ou, mais especificamente, do *invasor*. O invasor funcionaria, portanto, como *dispositivo*<sup>2</sup> que promove, narrativamente, o encontro de classes e a manifestação da diferença. Jéssica de *Que horas ela volta?*, os vigias de *O som ao redor*, os empregados e funcionários de *Trabalhar cansa* e de *Casa grande*, são personagens das classes baixas que funcionam, na trama, como invasores dos espaços das classes média e alta. Já no fluxo oposto, Cris de *Eles voltam* e Jean, novamente de *Casa grande*, são personagens das classes média e alta que adentram o universo das classes populares.

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

A suspeita da constante da invasão traz consigo a lembrança de um precursor que retorna com força suficiente para confirmar o batismo do grupo. *O invasor* (Beto Brant, 2002) nos serve como uma espécie de matriz, um contraponto histórico a impulsionar alguns aspectos da análise, oferecendo prefigurações do que agora já se apresenta mais sedimentado. A comparação aqui se dá focada no presente, buscando nesse breve recuo histórico a ponta de uma constelação. O filme de Beto Brant, expressivo nome da retomada, emerge na condição de um preâmbulo anunciador de algumas questões por vir. Nele, Ivan e Gilberto, proprietários de uma construtora, resolvem contratar Anísio, um assassino de aluguel, para eliminar o terceiro sócio da empresa. Depois de efetivado o crime, Anísio usa de chantagem para frequentar os espaços dos mandantes, incluindo-se no cotidiano da empresa e saindo com a filha do morto. É um claro invasor de classe, vindo da periferia e instalando-se, por

força de ameaça, no centro rico, buscando usufruir não só de uma melhor condição financeira, mas de todo um modo de vida. O filme de 2002 retornará em alguns momentos, mas nessa exposição inicial já é possível antever como a figura do invasor se associa aos territórios físicos e ao movimento de um personagem de uma classe que ocupa o espaço delimitado por outra.

Saltamos uma década para a produção contemporânea, já num momento que se convencionou chamar “pós-retomada” (ORICCHIO, 2003), no qual se situam os cinco filmes dessa coleção. Ao longo das próximas páginas, cada um será brevemente abordado tendo como eixo a figura do invasor – para que essa contextualização forneça munição para a análise, será necessário recobrar certos eventos da trama. Depois de situados os filmes, teceremos comentários transversais entre eles, desses vínculos desdobrando percepções mais abrangentes e de maior alcance teórico, conjugando anotações sobre relações de classe, invasão e os modos como a perspectiva se imprime na *mise-en-scène* cinematográfica.

Em *Que horas ela volta?* Jéssica, jovem vinda de Pernambuco para prestar vestibular em São Paulo, hospeda-se na casa dos patrões de sua mãe, Val, que lá trabalha como empregada doméstica há mais de dez anos. A entrada de Jéssica naquele ambiente é o grande disparador dos conflitos da narrativa, já que antes de sua vinda tudo estava não exatamente bem, mas estável – como placas tectônicas mal arranjadas que se acomodaram em um ponto de equilíbrio por muito tempo.

Jéssica porta um olhar curioso, inquieto, questionador de tudo aquilo que é dado como natural. Ela não só não entende como desafia as regras tácitas que sustentam as relações daquela casa (por que deve ficar no quatinho, se há um quarto de hóspedes vago; por que não pode comer de determinado sorvete?); a cada vez que se comporta de maneira inesperada, sua mãe, ansiosa, tenta instruí-la para transitar naquele meio social. “*Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo (...) Tu parece que é de outro planeta*”, diz Val. No contexto do funcionamento das relações de classe no Brasil, Jéssica é uma alienígena.

Em *O som ao redor*, a invasão é levada a cabo pelos vigias que se instalam num bairro de classe média/alta em Recife e oferecem serviços de segurança privada para os moradores, dentre eles Francisco, dono de muitas propriedades. Apesar de serem responsáveis pela segurança, sua presença gera justamente o oposto, já que associada a uma proteção controversa, baseada em algum tipo de chantagem ou extorsão. Assim como em *O invasor* e *Que horas ela volta?*, a chegada desses personagens, capitaneados por Clodoaldo, impacta a rotina de todos e move a narrativa.

A comunidade pode encontrar alguma tranquilidade nos vigilantes, mas ao mesmo tempo é refém de seu conhecimento – por vezes comprometedor –, o que confere a eles certo poder. Novamente, a comparação com *O invasor* faz sentido se lembrarmos que Gilberto e Ivan são reféns de Anísio, que detém em suas mãos o poder de uma denúncia contra eles.

Mais adiante, Clodoaldo e seu irmão revelam ser filhos de alguém possivelmente assassinado a mando de Francisco quando eram crianças. A inserção na vizinhança releva-se, afinal, um arquitetado acerto de contas, mobilizando um passado rural. Trata-se de uma vingança dos pobres: o velho temor da elite brasileira, enriquecida às expensas de exploração, trabalho escravo, eliminação de inimigos e outras ilegalidades, materializa-se no apavorado Francisco.

Clodoaldo e seus colegas se enquadram, portanto, na ideia de “corpo estranho”, que coube também a Jéssica e Anísio. Já a função da garota de desnaturalização dos costumes de classe encontraria maior correspondência na figura de João, neto de Francisco. O jovem parece ser dotado de um olhar distanciado, beirando o *blasé*, que vê tudo de cima e questiona seu próprio universo. Seu lugar é ambíguo: é desidentificado de sua classe, ao mesmo tempo em que desfruta de seus benefícios (não só mora em um dos enormes apartamentos do patrimônio familiar, como trabalha como corretor dos imóveis do avô). Na reunião de condomínio, critica a falta de empatia dos moradores que querem demitir um porteiro, mas sequer permanece na discussão. Não só por ter vivido anos no exterior, João faz as vezes de um estrangeiro; seu personagem é provido de características que se prestam à posta em perspectiva classista. Um pé lá, outro cá. Leva as ambiguidades da relação de classes em âmbito doméstico ao paroxismo – é o bom patrão, simpático e afável, mas que continua o ciclo, já que gerações de empregadas domésticas da mesma família se sucedem em sua casa.

*Trabalhar cansa*<sup>3</sup> figura uma invasão pelos empregados na casa e no comércio de uma família de classe média paulistana formada pelo casal Helena e Otávio, que abre seu próprio negócio (um mercado), contratando funcionários, ao mesmo tempo em que encarrega uma moça do serviço doméstico. Coisas estranhas começam a acontecer no mercado; incomodados com uma suposta infiltração, Helena e Otávio derrubam a parede e encontram o esqueleto de um monstruoso animal, que queimam nos arredores da cidade.

A convivência da família com os empregados, seja no mercado ou na casa, parece fazer com que toda a narrativa se situe num clima de instabilidade, ameaça da ordem e tensão. A maioria dos medos dos protagonistas está fundada na culpa, na má consciência, um possível medo de vingança

(sobretudo do ex-funcionário demitido, acusado, sem provas, de furtar produtos do supermercado). Todo o mal-estar que se insinua como reação aos empregados, mas que ainda assim paira difuso pela trama, acaba materializado, num gesto alegórico de Dutra e Rojas, na figura desse monstro. Não se trata de uma criatura viva, que corre e persegue as vítimas. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo (um invasor?).

O corpo estranho, o parasita, a infestação e a invasão estão presentes de forma muito explícita em inúmeros filmes de terror (gênero com o qual flerta *Trabalhar cansa*), que aludem desde a dimensões biológicas e corporais, passando pela possessão demoníaca, até invasões mais declaradamente sociais: *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), *O exorcista* (William Friedkin, 1973), *Alien* (Ridley Scott, 1979), entre outros. Nesses exemplos, aquilo que amedronta é muito próximo do sujeito, interno, e o alvo da ocupação vai do corpo humano a seu lar, seu habitat, seu território. Nota-se que o fantástico, por vezes, é acionado para dar conta das síndromes persecutórias desencadeadas pelo invasor.

Em *Trabalhar cansa*, o principal território ameaçado, sua casa assombrada, é o supermercado alugado: nesse sentido, Helena é tanto invasora quanto invadida. É expressiva a figura do aluguel, do habitante que não é dono do espaço, em filmes como *O inquilino* (Roman Polanski, 1976) e *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), que também elaboram, em matéria fílmica, o temor da invasão, seja psicológica ou social.

Em *Casa grande*, passado no espaço da mansão da família de classe alta, empregados também deixam os patrões intranquilos. Em crise financeira, demitem o motorista Severino e as empregadas. Mais adiante, surpreendem-se com a notícia do que entendem como vingança (como sucedera em *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*) do ex-empregado – Severino deu início a um processo trabalhista contra eles.

Um pouco semelhante a Jéssica de *Que horas ela volta?*, Luiza faz o papel da invasora que atua como catalisadora de uma conscientização no namorado Jean, protagonista adolescente da trama. Menina parda, estudante de escola pública, Luiza é politizada e defende as cotas raciais em debate fervoroso. Na sequência final de *Casa grande*, Jean vai à favela em busca dos empregados, procurando retomar algum tipo de conexão em meio a seu vazio afetivo. A favela figura aqui como uma espécie de paraíso ingênuo, lugar idílico onde todos se conhecem. Sem endereço e guiado pelos passantes, encontra Severino e Noêmia, motorista e cozinheira, que surpreendentemente moram juntos. No bucólico forró em que Severino toca, encontra também a ex-

empregada Rita. Agora é Jean, filho de família rica, o invasor. Pela primeira vez, conhece o lar daqueles que foram tão importantes em sua criação.

Inversão ainda mais significativa ocorre em *Eles voltam*, que subverte a maré de *O invasor*, *Que horas ela volta?*, *O som ao redor* e *Trabalhar cansa*, obras que retratam a ameaça do *outro de classe* dentro do território das classes médias e altas. Em *Eles voltam* é Cris, a jovem rica, que se desgarrá do seu universo e vai experimentar o mundo dos pobres. Perdida em uma estrada, é amparada em um acampamento de trabalhadores sem-terra. Logo passa aos cuidados de Fátima, acompanhando-a nas suas faxinas. Por pouco tempo e de maneira desajeitada, experimenta ser pobre, trabalhar como empregada doméstica e dormir num mesmo cômodo com várias pessoas.

Cris é a figura invasora da classe trabalhadora, mas sua recepção é completamente diferente da que ocorre com os pobres nos espaços dos ricos nos quatro primeiros filmes. Não desperta medo, não desestabiliza muita coisa, não ameaça. No máximo causa algum desconcerto inicial. Os invadidos são os pobres, mas o medo continua do lado das classes altas – “*Essa menina andou por lugares que a gente nem pode imaginar e a gente não sabe se ela disse tudo que aconteceu*”, diz a avó da protagonista, amedrontada, insinuando sua preocupação.

### Invasores e perspectiva

O invasor não se constitui como condição definitiva, senão como um estado, uma roupagem que a cada hora veste um sujeito, seja da elite ou do povo. Não é propriedade de uma classe, embora, nos filmes analisados, predominem invasores de classes baixas nos territórios das classes altas, e não o contrário. Ainda que, a rigor, o que se passe seja a mera copresença num dado espaço, uma parte é considerada, subjetivamente, como invasora, o que faz com que a outra parte se sinta ameaçada.

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

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

Além do invasor, em um sentido mais clássico, merecem destaque alguns personagens que funcionam como figuras que não se identificam plenamente com sua posição de classe e observam tudo ao redor com crítica e algum distanciamento. Eles funcionam como uma via de expressão da posição ambivalente do próprio diretor e sua desidentificação de classe. São personagens questionadores, que observam, criticam e incomodam os demais – alguns deles inclusive parecem um pouco despregados de seu universo, quase flutuantes. Jéssica (*Que horas ela volta?*), João (*O som ao redor*), Jean (*Casa grande*) e Cris (*Eles voltam*) são exemplos disso em graus variados.

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

Em alguns dos filmes deste conjunto<sup>4</sup>, a perspectiva crítica sobre o mundo posto em cena é encarnada no personagem de outra classe social, como se a narrativa delegasse a ele o potencial de desnaturalização, de posta em crise e/ou perspectiva. Isso poderia ser feito de outros modos, por exemplo através de uma aposta satírica ou realista crítica, mas investe-se na figura desnaturalizante do invasor – ao qual certamente não se pode atribuir a integralidade do potencial crítico do filme, mas que atua como um grande para-raios de questões.

A figura invasora, mais do que revelar as idiosincrasias de uma classe, coloca em evidência a relatividade das impressões de parte a parte e, em última instância, a própria existência da perspectiva. Isto porque as classes

não são mostradas em si, de maneira objetiva, mas em relação, a partir de um contraste. A eleição da figura do invasor como elemento disparador dos conflitos da trama apresenta ao espectador uma realidade organizada segundo determinados pontos de vista. Segundo Jacques Aumont, perspectiva é “um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida” (AUMONT, 2003, p. 237).

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

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

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

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

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

Tudo isso ajudará, segundo nossa aposta, a compreender uma questão chave sobre os diferentes modos de invasão de território. Se mesmo quando os invasores são das classes mais favorecidas o medo se mantém do lado deles, isso é em parte explicado pelo fato de que a perspectiva que organiza o filme é frequentemente a das classes média/alta. É junto delas que o espectador

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

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

Quando os vigias de *O som ao redor* se revelam movidos pela vingança de um crime do passado, o espectador fica tão estupefato quanto seu Francisco, pois recebe estas informações junto com ele. Ao longo do filme, não conhecemos a biografia dos invasores, seus planos, seus desejos ou opiniões; pouco conhecemos de suas outras facetas quando estão sozinhos, sem a presença dos invadidos. Já o contrário não é verdadeiro: conhecemos os invadidos quando não estão na presença dos invasores, inclusive em momentos íntimos e pessoais, como numa cena de masturbação, outra de pesadelo, refeições em família, noites insones<sup>5</sup>.

É observando a perspectiva que alcançamos algumas características dos filmes, como uma diferença significativa entre as representações dos pobres e dos ricos. A favela, tão idílica e romantizada em *Casa grande*, longe de ser uma representação neutra, parece dar vazão à visão que o adolescente Jean tem dela. Os personagens ricos, ainda que sejam coloridos com traços negativos, observados com crítica, são construções mais densas e de mais substância do que os personagens pobres, que são “tratados com condescendência e geram maior simpatia, ao mesmo tempo em que se tornam um tanto artificiais por parecerem meras criações funcionais, colocados à prova para serem catalisadores do amadurecimento de Jean” (MIRANDA, 2014).

Algo semelhante se desenrola em *Eles voltam*, já que a escolha do ponto de vista da adolescente Cris como guia dessa incursão pelo mundo dos desprivilegiados resulta numa representação necessariamente parcial da classe popular. É através da visão limitada de quem não entende direito o que está se passando – uma púbere perdida –, que o filme dá acesso aos trabalhadores sem-terra e à família de uma doméstica. Esse procedimento tem consequências ambivalentes: por um lado, evita-se falar em nome do povo, como ocorria em aspectos ora criticados do Cinema Novo (BERNARDET, 2003), por outro há certa falta de ousadia para enfrentar a delicada questão da alteridade. Isso talvez ocorra porque já se parte da premissa de que a plena compreensão do outro é inalcançável. O filme como que incorpora internamente a defesa a uma possível crítica sobre a justeza da representação, eximindo-se de um tratamento mais completo ou ambicioso.

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

No panorama de filmes que não se afastam por muito tempo do ponto de vista da classe dominante, exceção é *Que horas ela volta?*, que tenta organizar sua perspectiva mais colada à personagem de Val, empregada doméstica. Mas a questão é que, em alguma medida, a perspectiva de Val está colada à dos patrões. O mesmo não ocorre com sua filha, mas é das sensações e angústias de Val que o filme compartilha. É ao lado dela que se inicia a trama (ao passo que Jéssica entra depois de algum tempo), é dela que o filme se compadece. Há, na obra de Muylaert, algumas tentativas de aproximação da visão de Val, em termos dramáticos e estéticos.

Na cena em que Val serve os convidados no aniversário da patroa, temos a câmera muito próxima de sua nuca, tentando alcançar a visão da personagem enquanto passa pelas pessoas que estendem a mão e balançam a cabeça para recusar salgadinhos, sem sequer lhe direcionar o olhar. Não se configura exatamente uma câmera subjetiva, pois a lente não coincide com sua posição, mas é uma câmera acompanhante, por assim dizer. Com esse procedimento, o

filme coloca o espectador quase literalmente no lugar de Val, invisível e ignorada enquanto serviçal, apagada pelo uniforme. A sensação que a condução do plano proporciona é fantasmagórica, como se pela festa andasse uma bandeja flutuante, desencarnada, não sustentada por uma pessoa (FIG. 1).



FIGURA 1 – Val serve convidados em *Que horas ela volta?*

*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 (FIG. 2), na contracorrente do que costuma acontecer na cultura audiovisual: personagens ricos e patrões filmados com centralidade, inteiros na tela e pobres empregados nas bordas do campo. Retomando Aumont (2003), o enquadramento é um dos principais recursos expressivos capazes de marcar o ponto de vista de um personagem. Ainda que não seja inequívoca, a decisão de onde colocar a câmera é fundamental na criação de uma perspectiva. De onde se olha? Para onde? A composição abaixo é significativa e recorrente no filme:



FIGURA 2 – Perspectiva em *Que horas ela volta?*

Enquadramento semelhante é visto rapidamente em *Casa grande*, mas da sala para a cozinha, reforçando a perspectiva patronal (FIG. 3). O ponto de vista é contrário ao de *Que horas ela volta?*



FIGURA 3 – Perspectiva em *Casa grande*

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* (João Moreira Salles, 2007), filme fundamental no que tange às relações de classe no Brasil contemporâneo (FIG. 4).



FIGURA 4 – Perspectiva em *Santiago*

Assim acontece também em *O invasor* (FIG. 5), em dois momentos em que os personagens de classe média, Gilberto e Ivan, falam de representantes da classe trabalhadora – uma babá e um mestre de obras:



FIGURA 5 – Perspectiva em *O invasor*

O filme de Muylaert pretende promover um giro da perspectiva dominante ao colocar os patrões no fundo do enquadramento, fazendo o espectador

experimentar uma visão de outro ângulo, que parte da área de serviço. Quando Dona Bárbara atinge o extremo da irritação com as atitudes de Jéssica, surge o seguinte diálogo:

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

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

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

A sutil variação das expressões “da porta da cozinha pra lá” e “da porta da cozinha pra cá” diz da mudança de perspectiva das personagens e de suas posições; cada uma fala de um lugar e se visualiza em uma parte da geografia da casa. A porta da cozinha, uma linha divisória de territórios, é vista por elas de maneira relativa, já que cada uma está de um lado e enxerga uma face dessa fronteira.

A tentativa de identificação da instância fílmica com o lugar da empregada, em termos físicos mas também psicológicos, acaba por repercutir numa construção dos padrões com traços de vilania, em especial a altiva Dona Bárbara. Tentativa, é preciso frisar. O filme não procede a uma completa adesão ao olhar de Val ou de Jéssica. Há deslizamentos dos pontos de vista, assim como resquícios de uma posição de classe média muito arraigada vinda tanto da cultura audiovisual quanto, é possível especular, da vida social dos realizadores. Por mais que *Que horas ela volta?* tome partido de Val, figura tão cativante e carismática, há uma certa ridicularização da personagem, uma graça com seu desajeito, inocência, modo de falar ou ignorância atribuídos a sua classe, pouca educação formal ou origem regional. A maneira jocosa como Val é apresentada pelo filme<sup>6</sup> – embora isso se dê em menor grau diante do que se poderia esperar tendo em conta a trajetória da atriz Regina Casé em programas humorísticos –, parece reflexo de um olhar de classe média do sudeste não totalmente isento de seus estranhamentos com a diferença e seus preconceitos classistas. O pobre permanece, em alguma medida, uma alteridade inalcançável e inapreensível em sua integralidade para diretores que, em geral, partem das classes privilegiadas.

Em *Brasil em tempo de cinema* (2007), Jean-Claude Bernardet aponta as manifestações fílmicas de um cinema que não consegue se desprender, por mais que tente, de uma origem de classe. Sobre a produção dos anos 1960, avalia que um paternalismo domina as representações populares, o que se desdobra em “proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses” (BERNARDET, 2007, p. 49). Para o autor, à medida que a classe média encarasse diretamente seus problemas, as representações da alta burguesia seriam mais realistas e sérias.

A situação que descreve Bernardet se transformou nos dias de hoje, mas algo ainda se mantém. Resiste nas imagens um olhar depreciativo para as elites, embora menos caricatural em relação ao que ocorria nos Cinemas Novo ou Marginal brasileiros. Lá com frequência os grã-finos compunham quadros primitivos, ancorados na necessidade de uma apresentação crítica, de exposição à depreciação pública. Bernardet acredita que essa visão ingênua e pouco realista da elite faz com que a burguesia saia intacta dessa “sátira epidérmica” (2007, p. 52), o que leva, portanto, a uma crítica inócua, que não atinge seu efeito. A construção da personagem de Dona Bárbara padece de alguns desses excessos (suco de lima da pérsia, jogo de xícaras trazida da Suécia, um olhar de ira fulminante quando contrariada), embora muito longe do estereótipo descrito acima, já que apresenta também alguma nuance e vulnerabilidade: é uma mãe que deseja o afeto de seu filho e a atenção de seu marido.

No Brasil, por razões de acesso a meios de produção, frequentemente os cineastas pertencem às classes privilegiadas. Contudo, muitas vezes o realizador brasileiro demonstra uma certa desidentificação com sua classe de origem, saindo em defesa dos oprimidos e atacando tanto os opressores (às vezes resvalando para a vilanização e a caricatura, conforme apontamos) como os omissos – caso da classe média, entendida como retrógrada, conservadora e, ademais, vista como cúmplice do golpe de 1964 por aquela geração de cineastas: “O cineasta exorciza a classe média e se fustiga por ser talvez um de seus membros” (BERNARDET, 2003, p. 68).

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

Sobre a geração cinemanovista, Paulo Emílio Salles Gomes comenta: Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem *ocupante* em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada (GOMES, 2001, p. 102, grifo nosso). Nota-se que, para falar do cinema no contexto do subdesenvolvimento (que se aplica ao cinema do Brasil, da Índia, de países árabes, entre outros), Paulo Emílio emprega os termos “ocupante” e “ocupado”, que denotam lugares e convocam a noção de território. Apesar

de abordar o século XX, alude à colonização brasileira, marcando essa divisão entre os que aqui estavam e os que depois chegaram, entre colonizadores e colonizados, mantendo os termos pelos séculos seguintes, apesar da reconfiguração e miscigenação da sociedade. A noção de ocupação poderia até, num exercício que pediria boa dose de abstração e cautela, ser relacionada com a ideia da invasão. Não obstante, pressentimos que seus sentidos no cinema contemporâneo tenham sido invertidos.

De forma semelhante, Darcy Ribeiro reforça que, no limite, o invasor é uma condição tão ampla que pode abarcar contextos tão distantes, embora cruciais até hoje, como a colonização. No Brasil, invasores foram os europeus, os brancos, os ricos. Foram também, por continuidade, seus descendentes. Ribeiro, ao falar de seus propósitos no livro *O povo brasileiro*, em que retrata o processo de constituição do nosso povo, aponta:

Reconstituir esse processo, entendê-lo em toda a sua complexidade, é meu objetivo neste livro. Parece impossível, reconheço. Impossível porque só temos o testemunho de um dos protagonistas, o *invasor*. Ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele, também, quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador. Lendo-a criticamente, é que me esforçarei para alcançar a necessária compreensão dessa desventurada aventura (RIBEIRO, 2015, p. 27, grifo nosso).

O que vemos com Darcy Ribeiro e com os cinco filmes analisados é que da perspectiva dos invasores, invasores são sempre os outros. Já décadas depois, seguimos a pista do autor: ler criticamente a invasão e desnaturalizar a produção cinematográfica dos invasores, entendendo-a enquanto perspectiva (como vimos despontar sobretudo através da análise de enquadramentos e do posicionamento dos personagens na *mise-en-scène*), é tanto a incumbência como a expectativa de contribuição desse texto, diante das complexas relações de alteridade que se forjam entre as classes sociais no contexto do cinema brasileiro recente.

## Referências

AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé: influences et répétition*. Paris: Cinemathèque Française, 1996.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papirus, 2003.

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

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

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

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. In: *Revista GEOgraphia*. Ano 9, N. 17, 2007, p. 19-46.

MIRANDA, Marcelo. A crise ao redor. In: *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/casa-grande-de-felipe-barbosa-brasil-2014/>.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2003.

SANTOS, José Alcides Figueiredo. *Estrutura de posições de classe no Brasil: mapeamento, mudanças e efeitos na renda*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2002.

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

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016. Tese (Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

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

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

---

### Nota

- 1 Uma discussão mais detida sobre o conceito de classe no cinema pode ser encontrada na tese da autora, listada nas referências.
- 2 Esse conceito foi tratado em outra oportunidade, quando falamos de “dispositivos de infiltração” (2012) para filmes como *Doméstica e Pacific*, no bojo de uma discussão documental. Aqui destacamos seu “revestimento narrativo”; trata-se de algo inteiramente concebido de antemão, previsto no roteiro, servindo a uma dramaturgia, e não de um mecanismo que produz relações não de todo previsíveis, como no documentário. O conceito interessa-nos, portanto, em sua dimensão propositiva enquanto disparador de relações.
- 3 Uma análise mais extensa desse filme se encontra no artigo SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo*, n. 25, 2012, p. 43-60.
- 4 Enfatizamos que todos os cinco filmes contêm a figura do invasor, mas nem sempre ele atua da mesma forma. Em *O som ao redor*, por exemplo, muito da crítica construída prescinde da figura dos vigias, em sequências em que eles sequer participam ou através da mobilização das fotografias no começo do filme, por exemplo.
- 5 Cabe diferenciar o horizonte de classe de Francisco – proprietário de vários imóveis e de um engenho – e de Bia (Maeve Jinkings) e sua família, de classe média, e igualmente invadidos.
- 6 *Domésticas* risíveis, antepassadas de Val, fazem-se presentes em algumas comédias, como as chanchadas estreladas por Zezé Macedo, que ficou conhecida como “a empregadinha do Brasil”, o seriado *A diarista* (2003) ou o filme *Domésticas* (Fernando Meirelles, Nando Olival, 2001).