

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

LEONARDO GONÇALVES DA SILVA

**IDENTIDADE E ESTÉTICA DO BANAL COMO PROCESSO DE PERCEPÇÃO DA
DESIGUALDADE DE CLASSE SOCIAL NO FILME *ELES VOLTAM***

JOÃO PESSOA - PB
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURAS MÍDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

LEONARDO GONÇALVES DA SILVA

**IDENTIDADE E ESTÉTICA DO BANAL COMO PROCESSO DE PERCEPÇÃO DA
DESIGUALDADE DE CLASSE SOCIAL NO FILME *ELES VOLTAM***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social, pela linha de Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

João Pessoa - PB
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586i Silva, Leonardo Gonçalves da.

Identidade e estética do banal como processo de percepção da desigualdade de classe social no filme Eles voltam / Leonardo Gonçalves da Silva. - João Pessoa, 2020.

126 f. : il.

Orientação: Marcel Vieira Barreto Silva.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Desigualdade social. 2. Eles voltam (filme). 3. Questões sociais - Cinema. I. Silva, Marcel Vieira Barreto. II. Título.

UFPB/BC

CDU 364.14(043)

LEONARDO GONÇALVES DA SILVA

IDENTIDADE E ESTÉTICA DO BANAL COMO PROCESSO DE PERCEPÇÃO DA
DESIGUALDADE DE CLASSE SOCIAL NO FILME *ELES VOLTAM*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal da Paraíba, e defendida sob avaliação da Banca Examinadora
constituída por:

Marcel Vieira Barreto Silva

Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle

Patrícia Alves Ramíro



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

**ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO ALUNO
LEONARDO GONÇALVES DA SILVA**

Aos vinte e um dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte, às nove horas, realizou-se no Auditório do DEMID, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “Identidade e Estética do Banal como processo de percepção do social no filme Eles voltam”, apresentada pelo aluno **LEONARDO GONÇALVES DA SILVA**, Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Paraíba, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Culturas Midiáticas Audiovisuais, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professoras Doutoras Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (PPGC/UFPB) e Patrícia Alves Ramiro (DCS/UFPB). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua Dissertação e, posteriormente a apresentação, foi argüido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovado. Proclamados os resultados pela Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e para constar eu, Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (Secretária ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 21 de fevereiro de 2020.


Prof. Dr. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle


Prof. Dr. Patrícia Alves Ramiro


Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva
Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Maria Irece Gonçalves, e ao meu pai, Cristóvão Rodrigues, sempre atenciosos e dispostos a me ajudar. Agradeço-os profundamente por serem meu porto seguro, sem os quais minha vida seria uma escuridão. São pais e trabalhadores rurais maravilhosos que amam o que fazem e que me inspiram tanto na vida pessoal quanto na minha carreira acadêmica.

Aos meus irmãos, Lafaiete, Rafael e Cristóvão Jr., por acreditarem em mim e me apoiarem. Sinto muito orgulho de ser irmão deles e fazer parte dessa família amorosa e unida.

Ao meu orientador Prof. Marcel Vieira, presente desde o início do curso, pela atenção, apoio, e compreensão durante todo o processo de realização deste trabalho.

Aos demais professores e professoras que me acompanharam durante toda minha trajetória escolar e acadêmica, em especial, aos que me ajudaram dentro e fora das salas de aula, estimulando-me a persistir em meus estudos, tornando meu percurso na Universidade mais produtivo.

À Ju Brainer pelas conversas, carinho e conselhos que me fortaleceram durante esse processo.

Aos meus colegas de mestrado que me acompanharam dentro e fora das salas de aula, como companheiros de estudos e amigos pessoais dos quais admiro.

Ao Marcelo Lordello por me conceder, gentilmente, a entrevista e acesso ao filme *Eles voltam*.

A CAPES, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Ao ex-presidente Lula e a ex-presidenta Dilma.

“Perceber como o mundo social funciona de fato é o maior desafio para uma vida com sentido, autonomia e direção própria”. (Jessé Souza)

RESUMO

O presente trabalho tem como foco a análise do processo de percepção da desigualdade de classe social no filme *Eles voltam* (dir. Marcelo Lordello, 2012). O enredo se desenvolve a partir do encontro entre a protagonista-infantil, de origem social privilegiada, com outros personagens oriundos de classes populares, como acampados do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Como metodologia, articulamos os princípios da análise estilística de David Bordwell (2008; 2013), com vistas a tecer reflexões sobre como a crise de identidade de classe média e a percepção da desigualdade de classe social são esteticamente representados na forma fílmica de *Eles voltam*. Assim, esta dissertação procura abordar a potencialidade da produção audiovisual contemporânea para as lutas sociais, propondo ainda uma reflexão crítica em torno das formas de representação das identidades de classe no Brasil presente e das estratégias para avançar para além das imagens estereotipadas.

Palavras-Chave: Identidade; desigualdade social; Classe média; Estética do banal; Eles voltam.

ABSTRACT

The present work focuses on the analysis of the process of social perception and class identity differences in the film *Eles voltam* (2012) directed by Marcelo Lordello, which develops from the encounter between the protagonist-child of privileged social origin with others. characters from popular classes like MST (Landless Workers' Movement). To this end, the research seeks to trace through narrative and stylistic analysis how the upper middle class identity crisis and social perception are aesthetically represented in the filmic form of *Eles voltam*. Thus, the objective of this dissertation is to show the potential of contemporary audiovisual production for social struggles, also proposing a critical reflection around the forms of representation of class identities in Brazil present and strategies to advance beyond stereotypical images.

Key–Words: cultural identity; social inequality; middle class; banal aesthetics; *Eles voltam*.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Plano geral do canavial. Fonte: fotograma do filme.....	73
Fig. 2 - Enquadramento com Cris e Elaine ao fundo. Fonte: fotograma do filme	77
Fig. 3 - Plano médio da personagem Cris no momento em que desiste de ligar no celular.....	78
Fig. 4 - Cris junto com Fátima e suas filhas acompanham a trama de uma novela na TV, em que a protagonista demonstra falta de interesse e tédio. Fonte: fotograma do filme.....	81
Fig. 5 - Mais uma vez Lordello representa esteticamente a diferença de classe no Brasil. A abominação do trabalho manual pelas elites e sua ligação às classes populares fica bem ilustrada aqui. Fonte: Fotograma do filme.....	83
Fig. 6 - Enquadramento de Pri. Nesta cena Pri e Cris conversam sobre vários temas, entre sexualidade, a relação com os pais, escola etc.....	86
Fig. 7 - Ao som de uma música da qual Cris havia colocado para tocar em seu notebook, Geórgia fala sobre as fotos e sua relação com as constantes mudanças que precisa fazer por causa da exigência do trabalho do pai. Fonte: fotograma do filme.....	89
Fig. 8 - Momento em que Elaine relata sua história pessoal a Cris. Fonte: fotograma do filme.....	94
Fig. 9 - Plano geral. Elaine e Cris caminhando no pasto. Aqui percebemos que é uma terra já ocupada. Não fica claro se é por um assentamento ou pelo vizinho usineiro. Fonte:fotograma do filme.. ..	94
Fig. 10 - Elaine continua guiando Cris em planos abertos.Fonte: fotograma do filme... ..	95
Fig. 11 - Observamos, em plano geral, a floresta de bambus em um clima de calma e contemplação. Fonte: fotograma do filme.	95
Fig. 12 - Plano detalhe do pé de Cris. Lordello enfatiza a relação entre corpo e natureza nesta sequência. Fonte: fotograma do filme.....	96
Fig. 13 - Lordello continua explorando os planos detalhes dos corpos. Fonte: fotograma do filme.....	96
Fig. 14 - Câmera se movimenta em pan, simulando a direção do olhar de Cris para Elaine. Fonte: fotograma do filme.....	97
Fig. 15 - Profundidade de campo em que percebemos Cris em primeiro plano e	

Fátima ao fundo. Fonte: fotograma do filme.....	99
Fig. 16 - Plano geral que vai se fechando lentamente com zoom in até enquadrar um plano conjunto das personagens. Fonte: fotograma do filme..	100
Fig. 17 - Toda essa sequência (na construção em ruínas) apresenta uma iluminação muito escura, com muitas sombras por todo o ambiente. Fonte: fotograma do filme.	103
Fig. 18 - Cris boiando no mar em uma sequência que valoriza a função simbólica e expressiva do estilo. Fonte: fotograma do filme...	104
Fig. 19 - Cris observa a empregada lhe servindo os cereais. Fonte: fotograma do filme.....	105
Fig. 20 - Plano ponto de vista de Cris observando Geórgia. Fonte: fotograma do filme.....	106
Fig. 21 - Plano em que Cris pergunta a Geórgia quanto ela tem em dinheiro para as duas irem até o centro. Fonte: fotograma do filme...	108
Fig. 22 - Plano no banco de passageiro do taxi em movimento. Fonte: fotograma do filme.....	109
Fig. 23 - Último plano de Eles voltam que enquadra Cris em plano médio olhando para seu irmão momentos antes de entrar no quarto onde está sua mãe. Fonte: fotograma do filme.....	110

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – valores e crenças	39
Quadro 2 - Arco narrativo do filme	90

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	12
2 CINEMA COMO CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE IDENTIDADES	21
2.1 A crise da identidade marcada pela diferença: primeiros passos conceituais	21
2.2 Cinema e o poder de representar	26
2.3 Introdução à identidade da classe média	29
2.4 Classe média: breve histórico, valores e o pacto com a elite	32
3 ESTÉTICA DO BANAL E QUESTÕES DE CLASSE NO CINEMA BRASILEIRO	41
3.1 O banal como expressão do sublime	41
3.2 Questões de classe no cinema brasileiro: a representação da classe média	48
3.3 Panorama do cinema pernambucano: paisagens, estilos e crítica social	54
3.4 Geração pós-retomada e a Estética do Banal	62
4 ANÁLISE DE ELES VOLTAM: ESTÉTICA DO BANAL E A PERSPECTIVA DE CLASSE	65
4.1 Estilo de Eles voltam	65
4.2 A forma narrativa de Eles voltam	67
4.3 Ato I: Cris e Elaine	73
4.4 Ato II: Cris e Jenifer	79
4.5 Ato III: Cris e Geórgia	87
4.6 Mise en scène: entre o plano, encenação e tempo	91
4.7 Bora ali pra eu te mostrar uma coisa	93
4.8 Cansa, mas aprende	98
4.9 Quero dar uma volta antes	102
4.10 Tu tem quanto em dinheiro aí?	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
APÊNDICE	115
REFERÊNCIAS	123

1 APRESENTAÇÃO

O presente trabalho de pesquisa intitulado *Identidade e Estética do Banal como processo de percepção da desigualdade de classe social no filme Eles voltam*¹ tem como objetivo central investigar como é esteticamente representada a percepção das desigualdades de classe social a partir do olhar da protagonista-infantil Cris, (interpretada por Maria Luiza Tavares) do filme ficcional *Eles voltam* (2012), dimensionando tensões entre identidades no cinema contemporâneo. Neste longa-metragem de Marcelo Lordello, acompanhamos a trajetória da personagem-protagonista Cris, de 12 anos, que, logo após ser deixada na estrada por seus pais como uma forma de castigo, é acolhida dentro de um acampamento de trabalhadores rurais, ligado ao Movimento dos Sem-Terra (MST). Posteriormente, Cris passa pelos cuidados de Fátima, mãe solo que sustenta sua família por meio de trabalhos informais como diarista e feirante. Deste feito, a protagonista convive com uma realidade diversa da qual se acostumara no seio de sua família de classe média alta e urbana.

A personagem infantil, portanto, passa por uma viagem marcada pelo auxílio de desconhecidos, pelo choque cultural entre eles, e as consequentes tensões e transformações desse encontro. Mais do que uma busca pelos pais, ela é lançada numa viagem metafórica, como possibilidade de efetuar uma travessia da qual não sairá idêntica. A criança, nesse sentido, torna-se signo de mudança. Ela afirma sua diferença e cria para si valores outros, sentidos outros, para que possa, enfim, recriar-se a si mesma a partir do contato com a diferença. Dessa maneira, as contradições sociais são o que marcam essa mudança ou despertar de uma nova consciência, pautado nas experiências cotidianas, na intimidade com as mulheres que a acolhera e, portanto, marcado sob um regime do afeto/sensível.

O filme acaba ganhando um novo sentido de expressão ao utilizar uma menina como agente motor da narrativa. Segundo Truffaut (2005, p. 36), “um sorriso de criança na tela e o jogo está ganho. Mas justamente o que salta aos olhos quando examinamos a vida é a gravidade da criança em relação à futilidade do adulto.”

¹ Inicialmente, o título do trabalho era “Identidade e Estética do Banal como processo de percepção do social no filme *Eles voltam*”, conforme pode ser constatado na ata de aprovação. Todavia, o título foi alterado para “Identidade e Estética do Banal como processo de percepção da desigualdade de classe social no filme *Eles voltam*”.

Este fenômeno estético em que cineastas tomam a infância como horizonte de certo cinema político não é uma novidade na história do cinema. Nesse universo de filmes significativos, em que crianças-protagonistas vivem situações de grave crise social e política, podemos citar: o filme do neorrealista italiano Rossellini *Alemanha Ano Zero* (1948); o filme russo *A infância de Ivan* (1962), de Tarkovski; os filmes franceses *Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut e *Mouchette: A Virgem Possuída* (1967), de Bresson; e quanto aos mais contemporâneos temos *O ano que meus pais saíram de férias* (2006), do brasileiro Cao Hamburger, o filme argentino *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro; o filme chileno *Machuca* (2004), de Andrés Wood; do filme espanhol *O labirinto do fauno* (2006), de Guillermo Del Toro; *A culpa é do Fidel* (2006), de Julie Gavras; entre muitos outros. Trata-se de um cinema que traz o ponto de vista da criança em questões consideradas difíceis: guerra, abandono, morte, maldade humana, miséria etc.

Em *Eles voltam*, a história dá ênfase nas relações interpessoais construídas sob a perspectiva de uma menina, menos centrada no contexto conturbado da ação narrativa, dos grandes eventos, e mais na sondagem interior das personagens, nas suas experiências rotineiras mais ou menos ordinárias. É através deste tratamento mais sutil e introspectivo que o filme aborda a temática das desigualdades sociais ao confrontar a identidade de classe média alta de Cris com as identidades das classes populares que a acolheram. Essas personagens que auxiliam Cris no seu percurso de volta para casa são todas mulheres: no acampamento do MST é a mãe de Elaine que cuida de Cris e se reúne com os outros trabalhadores rurais para pensarem numa forma de ajudar a menina; a forma encontrada foi deixar Cris aos cuidados de Fátima, mãe solo de três filhos (duas do sexo feminino e um masculino), que, entre outras coisas, introduz a menina ao trabalho doméstico.

Nos últimos anos, a classe média brasileira esteve em evidência nos debates políticos do país. Parte disso se deve ao crescimento no desenvolvimento econômico e social, durante os anos do governo Luís Inácio Lula da Silva, elevando a autoestima do povo brasileiro principalmente dos setores mais populares. Tais mudanças sociais e econômicas resultam do fortalecimento de políticas de assistência social, da estabilização da inflação, da quitação da dívida externa, da melhor distribuição de renda, entre outros fatores. Isso levou autores como Marcelo Neri (2012) a creem na emergência de uma “nova classe média”. Jessé Souza (2017, 1018), por outro lado, se posiciona contra essa ideia entusiástica de uma

nova classe social, alegando que a identidade de classe deve ser avaliada para além dos critérios de renda média. Existe uma dimensão simbólica e cultural nas classes sociais que deve ser levada em consideração, justamente, para compreender sua identidade e suas relações de poder dentro da sociedade. A cinematografia brasileira contemporânea tem se esforçado em revelar a identidade da classe média em uma série de produções que comunicam sentidos múltiplos a depender do estilo e abordagem de cada cineasta.

Eles voltam insere-se no contexto supracitado, pois, se regula temporalmente com a linhagem de filmes que deram ênfase na representação da classe média aqui no Brasil. No filme *Eles voltam*, a personagem Cris não pertence a dita “nova classe média” de Marcelo Neri e nem o que Jessé Souza (2018) chama de “massa da classe média”. Cris vem de uma família de grandes posses, isso fica evidente no apartamento em que a personagem mora, nos bens materiais que a personagem e sua família possuem, no hospital particular de alto nível em que seus pais estão internados e no colégio particular em que estuda – trata-se do colégio São Luís, conhecida escola tradicional da capital pernambucana, frequentada, em geral, pela elite e pela alta classe média. Esses e outros fatores representados na narrativa fílmica corroboram para a ideia de Cris pertencer à identidade de classe média tradicional - ou alta classe média conforme denomina Souza (2018) -, que usa seu elevado poder econômico e cultural para manter um estilo de vida elitista.

Essa identidade que sofre uma fissura no filme a partir do momento em que a protagonista infantil desperta uma nova perspectiva de classe, percebendo o abismo social que a separa daqueles que a acolheram perdida na estrada. Ou seja, é no contato com a diferença que a protagonista percebe as desigualdades sociais ao seu redor. A protagonista começa com um determinado estado e, durante o desenvolvimento de seu arco narrativo, termina de outro. Cris quando retorna não é mais a mesma. Ao experimentar um estado de coisas em sua jornada narrativa, ela torna-se estrangeira de si mesma.

Num primeiro momento, nosso interesse consiste em analisar a identidade da protagonista com base nas teses, sobretudo, do trabalho teórico de Jessé Souza (2017, 2018), no intuito de compreender o lugar da personagem na sociedade e os valores hierárquicos e preconceituosos de sua identidade de origem que legitimam a distinção social. Segundo, nos interessa investigar o que acontece durante a jornada da protagonista que provoca sua mudança de perspectiva de classe.

Partimos, portanto, para uma análise geral sobre o próprio conceito de identidade e sua construção a partir da diferença, para, só então, focalizar na identidade da classe média brasileira. Conforme mencionado, Souza (2018) considera que há ao menos dois tipos da classe média: a alta classe média e a massa da classe média. A primeira possui uma história longa e tradicional na sociedade, são famílias que possuem grandes posses econômicas e culturais, mas ainda estão distantes de serem os verdadeiros donos dos meios de produção como a classe da elite. A segunda é uma classe média menos poderosa em termos econômicos. Em geral, esta classe ocupa as funções burocráticas do Estado ou profissões liberais que exigem ensino superior ou especializado. Souza (2018) menciona como exemplo aqueles que trabalham na imprensa, os médios empreendedores, por fim, são indivíduos que se situam mais próximos à classe dos batalhadores brasileiros ou classe trabalhadora, mas ainda se distinguem destes por causa, principalmente, do acesso facilitado à educação e cultura. Segundo Jessé (2018), o que vai aproximar e unir a classe média e suas diferentes frações com os interesses da elite não é apenas a dimensão econômica, mas, sobretudo, a dimensão simbólica e moral.

Essa análise introdutória nos serve de suporte para análise do *corpus* em si, onde procuramos responder as seguintes questões: como é manifestado esteticamente a percepção das desigualdades de classe social a partir do desenvolvimento da trajetória narrativa da protagonista Cris em contato com as personagens femininas? Como a diferença e identidade auxiliam na construção de um discurso pedagógico sobre desigualdade de classe no Brasil contemporâneo? Quais foram as escolhas narrativas e estéticas para comunicar esse tipo de discurso no filme?²

O que podemos apontar de singular na abordagem do filme de Lordello, principalmente dentro do contexto pernambucano, é a escolha de usar a criança para refletir os preconceitos contra a classe rural que desde a colonização sofre com a estigmatização e com a violência. Essa criança, mesmo em sua quietude, mesmo em sua timidez e retração, se abre para os espaços desconhecidos, se envolve com

²Essas questões definem bem o caráter qualitativo de nossa pesquisa e objetivo. Trata-se, portanto, de um estudo de caso, cuja metodologia é a análise de conteúdo.

as personagens que encontra. Aqui, como em todo *road-movie*³, o destino é ofuscado pela viagem, pelo que se encontra no caminho. Por isso, uma categoria importante que será analisada aqui é o arco narrativo, pois, ajuda a identificar o percurso dramático da personagem, os eventos, as relações com os personagens, a progressão dramática e assim por diante.

A narrativa, portanto, é fundamental neste processo visto que a única personagem a mudar em todo o filme, a perceber a injustiça social ao seu redor, é a própria protagonista. Portanto, é o seu olhar e identidade que sofre a fissura que, por sua vez, comunica uma mudança de perspectiva de classe.

Outro fator relevante para pesquisa é como essa narrativa ganha forma no tecido fílmico. Como mencionado, a narrativa de *Eles voltam* vale-se de uma linguagem que privilegia o banal e os pormenores do cotidiano. Além de *Eles voltam*, há uma expressiva parcela de filmes contemporâneos que vem investindo nesse tipo de abordagem relacionado a uma estética do banal. Em Pernambuco, Fernanda Salvo (2011) argumenta que a geração de cineastas da pós-Retomada são os principais representantes da estética do banal no cinema pernambucano. Filmes como *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, *Era Uma Vez Eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes, *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho, entre outros, buscam se distanciar da narrativa do espetáculo, dos grandes finais, dos eventos folclóricos, para capturar o ordinário, o banal, e, por conseguinte, propor um “tratamento mais delicado para a figuração do outro” (SALVO, 2011, p. 6). São filmes que privilegiam o afeto e as intensidades de sentidos que se encontram no simples e no banal do cotidiano. Assim, Fernanda Salvo (2011, p. 6) entende que a estética do banal dessa safra de filmes da pós-Retomada busca:

(...) capturar o excepcional que há na vida comum, buscando muito mais encontrar situações, rostos, gestos habituais, universos particulares dos personagens. Os acontecimentos em tais filmes têm a ver com os afetos, intensidades, êxitos ou fracassos dos sujeitos –

³ Em suma, o *roadmovie*, também conhecido como ‘filmes de estrada’, não possui uma expressão formal própria. Isto significa que cada filme pode ganhar contornos distintos desde um drama tenso como em *Thelma & Louise* (1991, dir. Ridley Scott) a um musical cheio de humor como em *Tecnoboss* (2019, João Nicolau). Contudo, o *roadmovie* apresenta três elementos básicos: a estrada, o veículo e a jornada. A forma narrativa e o tom dado ao filme variam de acordo com o gosto de cada diretor, mas, em geral, o *roadmovie* explora “o tema da alienação e examinando as tensões e questões da identidade cultural de uma nação ou período histórico”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Filme_de_estrada>. Acesso em: 12/04/2020.

mas tudo dentro de uma forma minimalista, sem grande espetacularização.

Para compreender como se manifesta a *estética do banal* em *Eles voltam* um conceito fundamental é a *mise en scene*⁴. Através desse conceito, por exemplo, é possível analisar como a percepção do social e de classe ganha sentidos novos e sensíveis a partir da composição de planos longos e contemplativos, em que a protagonista infantil funciona como elo dessa experiência sensória. Outros elementos como a recusa de trucagens de montagem (como uso de *fade in*, *fade out*, *efeito de fusão*, etc.), as filmagens em cenários reais, a simplicidade dos diálogos, o uso de atores não profissionais (transeuntes e moradores nativos), são escolhas estéticas que reforçam ou ampliam o tom realístico do filme que, por fim, valorizam o cotidiano e os acontecimentos triviais como força expressiva. Segundo o próprio Lordello a respeito do filme:

Descubro coisas nele que me surpreendem. E acho que isso se deve ao fato dele ter sido quase todo interpretado por atores não profissionais. Pessoas das realidades que o filme tenta representar, que colaboraram e muito com o filme, encenando e expondo corpos, falas, gestos, histórias, vivências na construção de seus personagens e de Eles Voltam⁵.

A análise da *mise en scène* nos permite observar essas características ressaltadas na fala de Lordello. A percepção do social e de classe se manifesta na vestimenta das personagens, na composição dos planos em diferentes espaços (como em ambientes rurais e domésticos), no tempo de duração dos planos, na escolha de cenas com pouca transição dramática (desdramatização) entre outros recursos. Por essas razões, acredita-se que esta *mise en scène* é pautada pelo conceito da estética do banal.

Sendo assim, perceber o modo de utilização e organização de tais procedimentos é crucial para entender como o filme nos convoca à imersão e, por consequência, a refletir como é construído um olhar sobre os problemas sociais do campo. É na viagem que a protagonista faz que consiste o verdadeiro percurso rumo à alteridade, à percepção da diferença e das hierarquias sociais. Logo, decorre o

⁴A noção de *mise en scène* está comumente associada ao arranjo de elementos no quadro ou na tomada do filme, organizado, em geral, pelo diretor do filme. No terceiro capítulo trabalharemos melhor este conceito.

⁵ARAÚJO, Inácio. Entrevista Marcello Lordello. Disponível em: <<http://inacioa.blogosfera.uol.com.br/2013/12/21/entrevista-de-marcello-lordello/>>. Acesso em: 12 ago. 2017

processo de alegoria de consciência de classe da personagem que, por sua vez, reflete no discurso fílmico. Percebemos que a protagonista não é do Movimento Sem Terra, não é do proletariado ou pobre, mas por ter desempenhado atividades comuns e partilhado da perspectiva de classe, a personagem passa a carregar dentro de si um “valor oculto”, este valor é alegoria da consciência de seus privilégios enquanto menina de classe média alta. O que reivindicamos aqui é que a narrativa de *Eles voltam* não é moldada pela “estética do efeito” (do discurso direto), mas pela “estética do afeto”, que é um termo proposto por Schøllhammer (2012) para discutir o realismo das artes e literatura contemporâneas. Segundo o autor, a partir de uma experiência desencadeadora de intersubjetividades afetivas, a obra de arte torna-se real “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 138).

Dessa maneira, o filme adota um método que o distingue da transgressão, do uso de metáforas e alegorias que tanto caracterizaram o Cinema Novo brasileiro. Esse movimento estético dos anos 1960 aliou-se ao “espírito” transgressor e anti-hollywoodiano do cinema moderno de seu tempo. O objetivo era usar o cinema como veículo de transformação social primando a classe trabalhadora como principal agente revolucionário, que guiaria o horizonte de justiça social e libertação nacional da colonização estrangeira. Em *Eles voltam* existe uma preocupação com o social e uma aproximação com o Cinema Novo quanto ao posicionamento crítico ao discurso hegemônico que subjuga grupos, classes e culturas que não o representa. Segundo Turner(1997,p.133), o “objetivo da hegemonia é resistir à mudança social e manter o *status quo*.”

Todavia, *Eles voltam* se localiza muito distante temporalmente e esteticamente do Cinema Novo e propõe, notoriamente, uma reflexão de classe diferente. Quem ganha protagonismo no filme é uma personagem de família abastada, enquanto os personagens oriundos da classe popular são secundários. Entretanto, ao partilhar do mesmo cotidiano e intimidade do outro, a personagem desperta um estado de coisas que a torna estrangeira de si mesma, porque não lhe passa despercebida os valores reacionários de sua família, como ocorre na cena em que Cris reage contra o ataque do avô direcionado aos militantes do MST, enquanto ambos estão na mesa do café da manhã assistindo a reportagem sobre o movimento rural. É na construção desse percurso que o filme surge como signo de resistência, capaz de se opor aos significados dominantes ou mesmo subvertê-los.

Comenta Foucault (1995, p. 248): “não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta”.

Assim, a pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro, trataremos do conceito de identidade a partir do pensamento de Stuart Hall (1997, 2006) Kathryn Woodward (2000), e Tomaz Tadeu Silva (2000). A intenção é compreender como as identidades são formadas a partir da marcação da diferença, e como o estudo destes conceitos pode configurar numa pedagogia que estimule a reflexão e problematização das estruturas de poder baseadas na identidade e diferença. Essa análise teórica inicial dá suporte às reflexões em torno da identidade da classe média e as formas de como esta se posiciona na sociedade em relação às outras classes sociais.

No segundo capítulo, foi realizada uma revisão sobre o conceito de estética do banal, tendo como principal aporte teórico as teses de Denilson Lopes (2007, 2010), na intenção de compreender como essa estética vem sendo introduzida na cinematografia nacional para tratar temáticas de classe. A preocupação com a temática social envolvendo a classe média é um fenômeno tem ganhado força no cinema brasileiro contemporâneo. Tendo isto em vista, foi elaborado um breve panorama de filmes que problematizam a classe média no cinema nacional. Logo, foi refletido também a respeito dos ciclos de produção pernambucana, observando suas singularidades, preocupações com os problemas sociais e com as paisagens pernambucanas, no intuito de perceber de modo mais focado as semelhanças e rupturas com o filme de Marcelo Lordello. Nesse contexto, percebeu-se que se as questões políticas e sociais já marcam as produções pernambucanas desde o ciclo do Recife que iniciara na década de 1920, o que destacamos como singular nas produções deste milênio (pós-Retomada) é o tratamento sutil e pautado na *estética do banal* dado a essas temáticas sociais e políticas.

No capítulo 3, é analisada a forma e estilo do filme *Eles voltam* e como este propõe uma crise à identidade da alta classe média. Para dar conta desta fase, temos como aporte teórico os autores dos estudos de cinema como David Bordwell (2008), Jacques Amount (1995; 2003), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), Bordwell e Thompson (2013) e Turner (1997) sobre a noção de *mise en scène*. Assim sendo, este último capítulo analítico é dividida em duas abordagens: uma análise que privilegia a forma narrativa; e outra a *mise en*

scène. Na análise narrativa segmentamos o filme em três atos e - como método de análise - descrevemos os eventos de cada ato, apontando aspectos importantes para o desenvolvimento da narrativa. Na análise da *mise en scène* elencamos as sequências que foram julgadas como cruciais para ilustrar o estilo de *Eles voltam* pautado na estética do banal. Assim como essa organização da *mise en scène* em diálogo com a planificação influenciam no andamento da narrativa e no processo de percepção da desigualdade de classe social.

A entrevista do diretor Marcelo Lordello, cedida à pesquisa, também faz parte de nosso instrumental metodológico, em que nos permite obter dados com maior clareza e detalhe a respeito de suas escolhas estilísticas e narrativas.

2 CINEMA COMO CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE IDENTIDADES

2.1 A crise da identidade marcada pela diferença: primeiros passos conceituais

O conceito de identidade cultural, tratada por múltiplos campos do saber, tem estado muito em voga nos estudos culturais, principalmente, após o impacto da teorização de Stuart Hall. Para Hall (2006), o conceito de identidade cultural é concebido como aspecto das identidades que surgem da noção de “pertencimento” que o sujeito cria a partir de suas culturas étnicas, linguísticas, raciais, religiosas e, sobretudo, nacionais. Segundo o aludido autor, essas paisagens culturais, que no passado forneciam sólidas localizações de nossa identidade, estão fragmentadas diante das condições atuais da modernidade tardia.

O sujeito pós-moderno encontra-se descentrado de si e, simultaneamente, de seu grupo social: “Esta perda de sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de duplo deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2006, p. 9). Dessa maneira, a concepção de identidade fixa, permanente e essencialista, entra em crise para dar lugar à concepção de múltiplas identidades que sofrem a influência dos modos como é representada e interpretada. O crítico cultural Kobena Mercer (apud HALL, 2006, p.9) descreve que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”.

As crises de identidades, como argumenta Kathryn Woodward, com base nos escritos de Kevin Robins (1997), são características da pós-modernidade e dos efeitos das transformações globais que vêm modificando a vida contemporânea, tornando as fronteiras entre diferentes culturas cada vez mais turvas. A globalização envolve a interseção entre fatores econômicos e culturais, causando um colapso nas velhas estruturas dos estados nacionais que, por sua vez, estão dando lugar a um crescente “transnacionalização da vida econômica e cultural” (ROBINS apud WOODWARD, 2000, p. 21)

Logo, a globalização pode produzir diferentes conflitos em se tratando de identidade. Por um lado, a homogeneidade cultural promovida pelo mercado internacional pode distanciar a identidade de uma comunidade à cultura local. Por outro, leva a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de posições alternativas de identidade. Em suma, as crises de identidades não ocorrem em sociedades perfeitamente

ordenadas e isoladas de qualquer fator externo que, por ventura, possa desestabilizar seus sistemas classificatórios. Essa sociedade hipoteticamente “isolada e ordenada” pode soar tola, mas com frequência “a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário” (WOODWARD, 2000, p. 13). Essas reivindicações essencialistas implicam em afirmações de que a identidade é fixa, e, geralmente, são baseadas na natureza e em versões essencialistas de fatos históricos, “na qual a história é construída ou representada como uma verdade imutável” (WOODWARD, 2000, p. 13).

Assim, é no contato com o outro, com aquilo que está fora das classificações essencialistas, que causa uma desestabilização e uma crise entre identidades. Pode-se pensar, como exemplo, os movimentos políticos e sociais do século XX que “estão fortemente baseadas na construção da diferença” (WOODWARD, 2000, p. 40). Entre as reivindicações políticas estavam a afirmação de suas identidades como aspecto positivo e a negação dos estereótipos que os enquadravam a uma posição inferior. As ideias, os valores e a história desses movimentos impulsionaram mudanças sociais por todo o globo, influenciando o surgimento de outros movimentos semelhantes que partilhavam dos mesmos anseios e questões envolvendo a identidade.

As identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem. As identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares no mundo contemporâneo – num mundo que se pode chamar de pós-colonial. Este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento. (WOODWARD, 2000, p.25)

Conforme observa Woodward (2000), percebe-se que existe duas maneiras distintas para pensar a identidade cultural: a primeira está relacionada à tentativa de um determinado grupo de recuperar uma suposta verdade sobre seu passado na “unicidade” de uma história e de uma cultura partilhada no intuito de reforçar e reafirmar a identidade; enquanto a segunda é aquela que concebe a identidade cultural em constante transformação, não negando o passado, mas compreendendo que ao reivindicar a identidade através do passado, ocorre uma reconstrução de

uma nova identidade. Assim, não se trata de criar certezas imutáveis sobre o passado ou de negá-lo. “Hall argumenta em favor do reconhecimento da identidade, mas não de uma identidade que esteja fixada na rigidez da oposição binária, tal como as dicotomias ‘nós/eles’” (WOODWARD, 2000, p.29)

Nesse raciocínio, a identidade é, antes de tudo, um processo em constante transformação, que sofre as influências históricas e culturais. Hall (2006) enfatiza a fluidez da identidade, em que os indivíduos não se limitariam às posições identitárias que foram impostas a eles, mas, ao contrário, seriam capazes “de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum” (WOODWARD, 2000, p.29)

Como mencionado, a globalização é uma das formas que contribuem para as crises de identidades e, por conseguinte, para transformações de novas identidades. Contudo, a formação das identidades ocorre também em nível pessoal e local. As mudanças na estrutura de uma classe social podem ser consideradas como uma mudança local e global que interagem dialeticamente.

Por exemplo, as alterações na economia, nos padrões de produção e de consumo têm consequências de impacto local, podendo modificar os costumes de determinada classe ou mesmo dividi-la. Ernesto Laclau (1990) argumenta que nas sociedades modernas não há nenhum núcleo ou centro determinado que talha identidades fixas, mas, em vez disso, há uma pluralidade de centros deslocados.

Um dos centros que foi deslocado é o da classe social que não é concebida por Laclau (1990) de modo totalizante, regida por uma única força que molda suas relações sociais. Segundo este autor, a própria emancipação social não é possível a uma única classe, porque os deslocamentos indicam a importância de outras arenas de conflito social, tais como as baseadas na raça, no gênero, na etnia ou na sexualidade. Isso implica também na existência de conflitos internos, nas tensões entre expectativas e as normas sociais. No tocante a questão da sexualidade e gênero, espera-se que a mulher aja de determinada forma como “mãe” na sociedade, espera-se que seja heterossexual, dona de casa e submissa ao marido. Caso contrário sua identidade poderá ser construída como diferente, estranha e desviante. Assim, é possível afirmar que a crise da identidade se dá na esfera global, local, política e pessoal.

A complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes

identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere exigências de outra. (WOODWARD, 2000, p. 32)

A marcação da diferença é essencial nesse processo de mudanças e fragmentações da identidade. Mary Douglas, pesquisadora em antropologia social, argumenta que “a marcação da diferença é a base da cultura porque as coisas – e as pessoas – ganham sentido por meio da atribuição de diferentes posições em um *sistema classificatório*.” (Douglas apud WOODWARD, 2000, p. 40).

Woodward (2000) argumenta que a marcação da diferença ocorre por meio de sistemas simbólicos de representação e por meio de formas de exclusão social. Os sistemas classificatórios estabelecem as formas de diferença – a simbólica e a social – dividindo a população em ao menos dois grupos opostos: aqueles que são supostamente aceitos e os que são diferentes, desviante e excluídos (nós/eles). Para o sociólogo Émile Durkheim (1989), os sistemas de classificação são cruciais para estabelecer certa “ordem à vida social”. Em *As formas elementares da vida religiosa*, Durkheim (1989) analisa como a religião produz e reproduz as relações sociais através dos rituais e símbolos, classificando as coisas entre o profano e o sagrado. O sagrado é definido como diferente em relação ao profano. As formas pelas quais a cultura estabelece essas fronteiras, entre sagrado e profano, entre homem e mulher, entre proletariado e burguês e assim por diante, são cruciais para entender as identidades e suas crises. Assim, a marcação da diferença é o componente-chave em qualquer sistema de classificação.

A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições, (...) Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados (WOODWARD, 2000, p.42).

Desse modo, a identidade e a diferença são criações, pertencem ao mundo do social e da cultura. Não são, portanto, essências, verdades a serem descobertas e toleradas. Fator importante também é não pensar a diferença como resultado da identidade, mas como parte do processo em que tanto ela, a diferença, quanto a identidade são ativamente produzidas. “Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois,

inseparáveis.” (SILVA, 2000, p. 75).

Logo, pensar a identidade e diferença como criações subjetivas humanas, nos leva a questão de que ambas necessitam ser nomeadas. É nesse ponto de partida que se tem a tese de que a identidade e diferença são atos de linguagem, isto é, são criadas por meio dos atos linguísticos. O pai da linguística moderna, o suíço Ferdinand de Saussure, já observava a linguagem como sistema de diferenças, por meio da qual nomearia as coisas, dando-lhes sentido específico, com base na diferenciação linguística: “ser isto” significa “não ser aquilo”; “ser brasileiro” significa “não ser coreano”, “não ser europeu”, e assim por diante. Ou seja, as coisas (ou signos) que compõem uma língua só fazem sentido quando comparadas a uma cadeia infinita de outros signos diferentes, e não se considerados de forma isolada. Reencontramos em Saussure a ideia da diferença como “a operação ou processo básico de funcionamento da língua e, por extensão, de instituições culturais e sociais como a identidade, por exemplo”. (SILVA, 2000, p.78)

A linguagem define, em parte, a identidade e diferença, mas não fixamente no tempo, conforme foi visto a respeito das tentativas de classificações essencialistas. A linguagem é vacilante, histórica e cultural, de modo que essa característica da instabilidade e indeterminação também marcam a identidade e diferença. “Em suma, a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem.” (SILVA, 2000, p. 80)

Conclui-se que a identidade e a diferença são o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva que servem de instrumentos para organizar as relações sociais. Para examinar a forma como identidade e diferença se inserem na cultura é preciso relacioná-las com a discussão sobre a representação. Para Hall (1997), analisar a relação entre cultura e significado é crucial para compreender os sistemas de classificação: “Só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeitos eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior.” (WOODWARD, 2000, p. 17) A representação está relacionada às práticas de significação e aos sistemas simbólicos “por meio dos quais os significados são produzidos” (WOODWARD, 2000, p. 17).

É por meio dessas práticas de significação produzidas pela representação que os sujeitos são posicionados e diferenciados. Como pode-se observar, existe uma forte relação de poder no ato de marcar as diferenças, pois inclui e, ao mesmo

tempo, exclui, demarcando fronteiras entre a usual dicotomia nós e eles. Essas diferenças não são definidas por certezas transcendentais ou verdades biológicas irrefutáveis. São marcadas, conforme acabamos de ver, pela linguagem, pelos discursos, pelas práticas sociais, pelas representações e assim por diante.

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. (SILVA, 2000, p. 81)

Conclui Silva (2000) que as classificações das identidades e das diferenças nunca são inocentes, mas na medida em que conseguimos refletir e identificar o *modus operandi* das classificações, que determinam os privilégios e os diferentes valores de uma sociedade, mais conscientizados estaremos em relação a nossa identidade e a identidade do outro. Logo, o autor supracitado acredita no efeito pedagógico dos estudos sobre identidade e diferença como forma de conscientizar os indivíduos sobre os tratamentos preconceituosos e discriminatórios do outro. A discriminação e o preconceito são atitudes psicológicas inadequadas que devem ser corrigidas. Para isso, simplesmente respeitar a “diversidade” não é suficiente bem como pode se tornar uma abordagem problemática porque deixa de questionar as relações de poder e os processos de diferenciação que, antes que tudo, produzem a identidade e a diferença. Posto isto, acredita-se na força pedagógica do cinema nesse sentido, pois, através de seus mecanismos de produção de sentido as questões relacionadas a identidade e diferença, aqui refletidas, podem ser alvejadas.

2.2 Cinema e o poder de representar

O cinema está relacionado ao contexto da representação, podendo ser compreendido como um processo cultural que estabelece tanto identidades individuais como coletivas. A reflexão do cinema no campo dos estudos da identidade nos liga a questões cruciais sobre nossa subjetividade e nossa constituição enquanto sujeitos sociais, uma vez que podemos encarar a sétima arte

como produto cultural que produz e reproduz significados sociais. Assim, o cinema pode funcionar como espelho ficcional de nossa cultura e cotidiano, representando, através de seus códigos e modo próprio de organização, nossos anseios, sonhos, emoções e problemas. Por isso, no cinema não se lida apenas com a questão da representação de nossa identidade cultural em si, mas também com a maneira pela qual ela é representada, seja para reafirmá-la ou questioná-la. Para a psicanalista Lúcia Villela Kracke (2006, p.12), os filmes são:

mitos modernos e que mitos, contos de fadas e narrativas em geral são metáforas pelas quais buscamos entender e explicar nossas percepções da realidade, nossa origem, nosso futuro, nosso mundo. É através delas que procuramos elucidar nosso conhecimento acerca dos desejos, conflitos e medos que estão na origem tanto dos sonhos quanto das diversas ações humanas.

Baseando-se nessa linha de raciocínio, as narrativas fílmicas ocupam hoje um lugar de destaque na construção de novos mitos, possuindo o mesmo poder de expressar e interpretar, mediante seus recursos estéticos e narrativos, o drama humano. “O cinema então está enraizado no processo de formação cultural de uma determinada sociedade, a partir do momento em que na sua criação narrativa estão inseridos valores de realidade e também de mistificações” (AMARAL, 2011, p.10).

Dessa maneira, considerando o cinema como parte dos mecanismos de representação cultural, que atua tanto nas formas simbólicas de representação de um determinado grupo quanto nas formas de marcação da diferença, fica evidente seu valor na formação de identidade. Um filme expressa a identidade cultural de algum grupo ou nação quando aborda sua história, sua etnia, sua língua, entre outras afinidades culturais. De acordo com Hall (1997), a identidade só funciona na medida em que as pessoas se sentem próximas a ela, isto é, a identidade surge sempre a partir de um “diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo de responder aos apelos feitos por estes significados” (HALL, p. 26, 1997).

Essa tentativa de o cinema representar uma realidade (ou identidade) de modo que pareça convincente e verossímil ao espectador mostra uma preocupação em suscitar aquilo que Jean-Louis Comolli (2008) chama de “inscrição verdadeira”. Pode-se entender a inscrição verdadeira como o meio empírico em que o cinema apanha o real, apreendido no momento em que se estabelece a relação entre

aquele que filma e aquele que é filmado.

Para Comolli (2008), a inscrição verdadeira é composta pela câmera, responsável pelo registro; a presença do corpo do ator; o lugar em que o registro é feito; e o tempo compartilhado entre o cineasta e seu ator. Tanto nos filmes de ficção quanto nos documentários, embora o modo como ambos lidem com real seja distinto, existe uma conexão material entre a inscrição verdadeira e o regime verossímil que seria o conjunto de procedimentos internos à obra (personagem, ação narrativa, tempo e assim por diante) que asseguram a semelhança com a realidade representada.

Assim, Codato (2010, p. 49) acredita que “Testemunhar a realidade sob a forma de uma representação pressupõe, entretanto, uma ordenação, uma organização, um método.” O método para transformar os sentidos da cultura e identidade em imagens em movimento conecta-se a individualidade e estilo do próprio cineasta que por sua vez também é fruto de um complexo mais amplo que abarca o contexto histórico e cultural do mesmo. É justamente na maneira como o cineasta opera a linguagem cinematográfica que podemos assimilar os artifícios do cinema como ordenador de discursos e, conseqüentemente, seu valor na criação e reprodução de representações identitárias.

Como foi descrito anteriormente, a marcação da diferença e identidade está conectada às relações de poder. O lugar dos privilegiados e dos excluídos é produzido pelos mecanismos e instituições envolvidos na criação da identidade e de sua fixação na cultura. A própria força do cinema de representar as minorias⁶ e de questionar valores e representações preconceituosas, o faz um veículo importante no compromisso político de romper com esses sistemas, propondo um novo olhar em relação ao outro que não o da estereotipia e inferioridade.

Nesse sentido, é interessante o protagonismo dado à classe média brasileira que não são representados como heróis ou modelos para sociedade. Ao contrário, essa classe média é representada através de personagens inseguros, reacionários, frágeis, em crise em relação aos seus próprios valores e identidade. Filmes como *O Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Um lugar ao sol* (2009), *Eles voltam* (2012), problematizam bem algumas dessas questões, propondo um olhar crítico sobre o

⁶ Estamos nos referindo às minorias políticas, aqueles que são diferenciados nas relações de poder da sociedade, ocupando um lugar de desvantagem social e, portanto, de pouca representação política, enquanto os grupos dominantes (ou da maioria social) ocupam um lugar privilegiado. Disponível em: < <https://www.politize.com.br/o-que-sao-minorias/> >. Acesso em: 11 de março de 2020.

lugar da classe média em meio às desigualdades sociais que assolam o país. Mas vale mencionar que a representação da classe média no cinema é muito mais diversificada e ampla, com produções fora do contexto pernambucano. Para avançar nesse debate é preciso, sobretudo, responder às seguintes questões: o que é a identidade da classe média? Existe apenas uma classe média? Qual sua visão de mundo e valores? E como o cinema a vem representando?

2.3 Introdução à identidade da classe média

É fato que o Brasil passou por intensas transformações econômicas e sociais após os anos 2000, das quais levaram à melhoria nos padrões de vida de tantos brasileiros. Essas mudanças podem ser associadas ao aumento do Produto Interno Bruto (total e *per capita*), à diminuição drástica da inflação, à redução do desemprego e a melhor distribuição de renda, embora ainda tenha sido uma desconcentração pequena. Também foi um período de notável avanço nos programas sociais que promoveram a inclusão social, com políticas de valorização do salário mínimo e do Bolsa Família que consiste, basicamente, na distribuição de uma renda mínima à sobrevivência para população mais carente. Outro avanço que merece destaque é o protagonismo internacional do Brasil que cresceu, compondo o bloco de países chamado BRICs (Rússia, Índia, China e África do Sul, o Brasil) e tornando-se referência em termos políticos, econômicos e simbólicos⁷.

Finalmente foi superada a hiperinflação decorrente da gestão dos governos militares e reduzido o nível acentuado de concentração de riqueza e da dívida externa. Esse “fenômeno” impulsionou o crescimento da classe média e levou, por sua vez, muitos autores a vociferar a respeito de uma “nova classe média” oriunda das classes populares. Talvez o maior entusiasta da “nova classe média” seja Marcelo Neri (2012) que, em seu livro, *A nova classe média: o lado brilhante da base da pirâmide* destaca como os avanços sociais em curso no país propiciou a ascensão das classes que ocupam a base da pirâmide social. Entretanto, o conceito

⁷De acordo com o coeficiente Gini, responsável em medir a concentração de renda em um país, houve uma acentuada diminuição no Brasil, passando de 0,567 em 1997 para 0,505 em 2012. Lembrando que quanto mais próximo de zero for o coeficiente, mais igualitária é a repartição da renda no país. Disponível em: < <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/5801#resultado>>. Acesso em: 11 de março de 2020.

de “nova classe média” gerou controvérsias entre estudiosos do tema e certa confusão sobre o pertencimento da classe média no país. Para autores ligados à tradição marxista e/ou weberiana a dita “nova classe média” carece de reflexões mais aprofundadas, posto que sua classificação simplesmente baseada nos indicadores de “rendimento médio” seria insuficiente. É o que defende o sociólogo Jessé Souza (2013) que coloca a questão do trabalho no centro do debate para se opor a ideia de “nova classe média” que seria, na perspectiva do autor, uma “nova classe trabalhadora ou batalhadora”. A principal crítica recai na tese otimista de que houve uma mudança de classe, entretanto, conforme constatamos nas reflexões anteriores, a identidade de uma classe social, indivíduo, grupo e nação vai muito além da mera elevação de renda.

O conceito de “classe econômica” é absurdo já que ou pressupõe que as determinações econômicas são as únicas variáveis realmente importantes para o conceito de classe ou, caso contrário, deveria simplesmente se referir a “faixas de renda” e não a ‘classes’ (SOUZA, 2013, p.56).

O poder econômico certamente é um critério importante, pois possibilita materialmente um estilo de vida confortável e privilegiado, mas não pode ser o único critério. Portanto, o modo como as classes se apropriam dos capitais cultural e econômico, e sua consequente precondição social, moral e cultural que permite essa apropriação, deve-se ser considerado para análise do perfil das classes sociais brasileiras. A própria divisão entre classes A, B, C e D para entender a estrutura social, comum entre economistas e empresas que analisam o nível de renda dos consumidores, não é apreciada por Souza justamente por rejeitar a dimensão simbólica.

Quem não entende isso e não imagina que a sociedade é comandada por imperativos pragmáticos e econômicos, como pensam muitos liberais e até marxistas acrílicos, não entende o principal sobre a vida social. Os mecanismos simbólicos de distinção social são tão importantes quanto os estímulos econômicos. (SOUZA, 2018, p. 92)

Posto isto, antes de analisar a identidade moderna da classe média é necessário compreender sua localização na sociedade. De acordo Souza (2018), existem quatro grandes classes sociais, divididas internamente em diversas frações,

que caracterizam a estrutura social contemporânea brasileira: a ralé; os batalhadores semi qualificados; a classe média; e a elite.

A “ralé brasileira”, assim chamada provocativamente pelo autor supracitado, é a classe dos despossuídos nas necessidades mais básicas para sobrevivência, que vivem abaixo da linha da dignidade e com pouquíssimo ou nenhum acesso aos capitais cultural e econômico. Estes constituem uma das maiores classes sociais do país e sua gênese histórica está relacionada ao nosso passado escravista. É sem dúvida a classe social que mais sofre humilhação e preconceito nopaís:

Fruto, antes de tudo, ainda que não unicamente, do abandono dos ex-escravos, a existência dessa classe singulariza e explica a situação social, política e econômica do Brasil como nenhuma outra questão. Tudo aquilo que o culturalismo racista busca esclarecer como decorrência de uma herança maldita luso-brasileira para a corrupção, decorre, na verdade, do abandono dessa classe. Como a tornamos invisível, o trabalho dos intelectuais conservadores fica facilitado. (SOUZA, 2017, p. 46)

Na sequência vem “os batalhadores”, que entram em oposição direta a ideia de “nova classe média”. A maioria dos batalhadores são oriundos da ralé, mas conquistaram uma ascensão material e “alguma dose” de reconhecimento social. No topo está a elite dos proprietários brasileiros, descrita por Souza (2018) como a elite do atraso, cuja obsessão por poder e dinheiro impede o correto desenvolvimento de políticas que busquem efetivamente acabar com a exploração social e miséria. Na visão de Souza (2018), com base nos infundáveis casos de exploração e violência desde o período colonial, para esta classe tudo vale para atingir suas metas.

A elite dos proprietários mantém seu padrão predatório de sempre. A grilagem de terra, covarde e assassina como sempre, foi e ainda é uma espécie de acumulação primitiva de capital eterna no Brasil. Os grandes latifundiários aumentavam sua terra e riqueza pela ameaça e pelo assassinato de posseiros e vizinhos, como, aliás, acontece ainda hoje. Nada muda significativamente com a elite do dinheiro de hoje que compra o Parlamento, sentenças de juízes, a imprensa e o que mais for necessário – como o mal explicado “acidente” com o avião do ministro do Supremo Tribunal Federal, Teori Zavascki, comprova – para manter seu bolso cheio. O que importa é garantir o saque ao orçamento, a rapina das riquezas nacionais como sócio menor do capital estrangeiro e a quebra do ânimo e da solidariedade dos trabalhadores para a maior exploração possível do trabalho. (SOUZA, 2017, p. 64)

Por fim, no meio da pirâmide localiza-se a classe média e suas frações, dividida em classe média tradicional (ou alta) e a massa da classe média. Para Unger (2004) a classe média tradicional sempre foi um agente político importante a qual sinalizou os rumos que o país deveria tomar em decisões históricas importantes. O autor cita como exemplo o movimento abolicionista, a proclamação da República, os movimentos democratizantes e desenvolvimentistas no século XX. Vale mencionar que durante a República Velha, o movimento do tenentismo, composto por militares de baixa patente, muitos oriundos da baixa classe média, emerge contra a dominação da elite agrária paulistana e mineira.

O tenentismo já expressava a nova autoconfiança de uma classe média urbana ainda incipiente, mas que queria se ver representada em um esquema político completamente dominado pela ínfima elite dos proprietários. Eleições nas quais menos de 1% da população votava, eleições que, mesmo assim, eram sistematicamente fraudadas, perfaziam a “democracia” da República Velha. Boa parte dos tenentes subiu ao poder com Vargas e ameaçava construir uma hegemonia não só política, mas também uma hegemonia cultural duradoura por oposição ao mandonismo privatista dos proprietários. (SOUZA, 2017, p.66)

Unger (2004) acredita que “tais momentos de insubordinação ocorreram quando a classe média viu seu avanço bloqueado não apenas pela frustração de seus interesses econômicos, mas também pela negação de seus interesses morais.” Mas será mesmo que os interesses dessa classe estão sempre aliados à causa popular e progressista? Ou pactuados aos interesses elitistas e à manutenção dos privilégios excludentes? Segundo Souza (2017, p.64) “a classe social mais estratégica para o padrão de dominação social que foi instaurado no Brasil é a classe média.”

2.4 Classe média: breve histórico, valores e o pacto com a elite

Em *A Classe Média No Espelho*, Jessé Souza (2018) se dedica a compreender o perfil da classe média brasileira, a partir de uma interessante reconstrução histórica e social, a fim de desvendar os mecanismos de poder que a tornam dócil e conivente aos interesses elitistas. Ancorado nas teses de Max Weber, Souza (2018) disserta que a origem dos valores modernos da classe média está

ligada à disciplina protestante.

Sem descartar toda a influência das religiões e filosofias pré-Reforma, do judaísmo ao cristianismo católico e à filosofia grega, o primeiro grande impacto do protestantismo, que viria a constituir os valores e consciência do sujeito moderno, é a nova valoração atribuída ao trabalho.

Antes o trabalho era destinado naturalmente aos escravos e servos. No Livro I da Política, Aristóteles justifica a escravidão ao diferenciar os escravos dos homens livres baseando-se nas condições físicas. Os primeiros seriam naturalmente feitos para obedecer já que a natureza os modelou com “a força necessária para os trabalhos pesados e dando a outros a postura ereta e tornando-os impróprios para esse gênero de trabalhos, mas tornando-os aptos para a vida de cidadão”. Com o protestantismo, “qualquer” trabalho passa a ser digno desde que o indivíduo seja disciplinado e honrado. A sociedade disciplinar do capitalismo moderno nasce, em parte, dessa ideia moral protestante.

De certo modo, somos todos protestantes hoje em dia, posto que, na prática, independentemente de sermos ou não religiosos, vivemos cotidianamente sob o império das ideias da disciplina protestante. Dá até para dizer que a verdadeira revolução burguesa e capitalista foi a mudança das consciências promovida pelo protestantismo, quase tornou o princípio universal da eficácia de todas as instituições e, portanto, serve de orientação para o comportamento prático das pessoas comuns. É crucial, portanto, entender como essas ideias se tornam um imperativo prático do funcionamento correto das instituições. (SOUZA, 2018, p. 33-34)

É inegável o valor da conquista moral e política das sociedades modernas ao substituir a honra medieval, acessível apenas à nobreza, restando a todos os servos ou pequenos burgueses à submissão, pela dignidade do trabalho útil. Mas esse valor, potencialmente universal, que permeará a identidade moral da classe média brasileira, é diferenciado de forma hierárquica conforme o tipo de trabalho, de desempenho e de quem o desempenha. Isso significa que há trabalhos percebidos como sendo mais dignos que outros, implicando uma forma de admiração e de reconhecimento social distinta (SOUZA, 2018). Enquanto uns ganham prestígio social e maior remuneração outros são condenados a ocuparem trabalhos subalternos ou a mendicância.

No Brasil colônia, isso fica evidente na distinção social entre agregado e escravo. Souza (2018), ao analisar a estrutura de classe desse período da história,

identifica na figura do agregado como a primeira classe intermediária do Brasil. Como dependentes das vontades dos proprietários e senhores de engenho, a maior parte dessa classe viria a constituir “a ralé de quatro séculos que vaga pelo nosso país” (SOUZA, 2018, p. 79). Eram incumbidos, em geral, pela segurança de seus senhores arrivistas, prestando serviços violentos como vigiar e punir os escravos e eliminar os concorrentes políticos e de mercado. Havia uma espécie de “acordo de classe” entre os agregados e os proprietários de terra. Esse acordo concebia ao agregado a ilusão de liberdade e o reconhecimento da humanidade e dignidade que é negada aos escravos. “O convite a se servir na mesa do patrão, relações de amizade e compadrio, tudo serve para produzir na consciência do dependente um sentido de bilateralidade e, por meio dela, a restituição da autoestima e da dignidade.” (SOUZA, 2018, p. 80).

Esse é um ponto crucial que vai perpetuar nas relações de classe no Brasil, do campo colonial e escravocrata às cidades urbanizadas e modernas. Embora a figura do agregado seja distinta da classe média moderna, visto que esta “nasce” a partir das novas necessidades de trabalho e conhecimento em decorrência dos processos de industrialização e urbanização no país, os tratamentos diferenciados e preconceituosos entre as classes permanecem. Portanto, a fidelidade e subserviência dos estratos médios em relação aos estratos superiores permitem não apenas a preservação da distância social em relação às classes populares, como também assegura um espaço de prestígio e reconhecimento. Segundo Souza, como no contexto brasileiro o poder econômico e da propriedade se concentra nas mãos de poucos, o “conhecimento humanístico e pragmático” (SOUZA, 2018, p. 87) é o capital que resta para a classe média se apropriar e se diferenciar das classes “abaixo”. A classe trabalhadora, por exemplo, se distingue, pois incorpora o “conhecimento dos ofícios mecânicos” (SOUZA, 2018, p. 87) voltados para trabalhos mais técnicos e laborais. Já a ralé incorpora pouco ou quase nenhum conhecimento, restando os trabalhos que exigem, sobretudo, da energia muscular, como os trabalhos domésticos por exemplo.

A classe que vai se apropriar desse recurso fundamental, como base de sua reprodução social, é precisamente a classe média. Como o que define uma classe social e assegura sua continuidade no tempo é a reprodução de privilégios, negativos ou positivos, no caso da classe média o privilégio positivo que ela reproduz é o capital cultural do conhecimento valorizado. (SOUZA, 2018, p. 87)

Esse conhecimento valorizado é desigualmente distribuído entre as classes sociais. A ralé brasileira é a que mais sofre com os mecanismos de desumanização e preconceito, herdados desde a escravidão, mas a própria classe trabalhadora que realiza trabalhos manuais e semiqualeificados também sofre com a mesma opressão em gradações diferentes. Desse modo, as classes do privilégio, que não herdaram o passado escravista e desumanizador, são a classe média e a elite.

A degradação do trabalho manual, resultante desse passado escravista, é um aspecto fundamental para a aproximação entre as duas classes. Segundo Souza (2018, p. 64) “Essa sensação de pertencimento de classe social não é consciente nem explícita. É uma sensação prática, que transmite a certeza emotiva de se estar diante de um igual, ‘gente como a gente’, o que gera simpatia e empatia imediatas.” Tal empatia e cordialidade também não poderia deixar de se manifestar pela questão racial devido ao nosso longo passado escravista. A gênese do desenvolvimento do capitalismo brasileiro no século XX é marcado pela mão de obra do imigrante branco europeu.

Em São Paulo, por exemplo, se concentrou mais de 2 milhões de imigrantes italianos. As classes modernas do capitalismo brasileiro, principalmente a classe trabalhadora, são formadas pelos recém-imigrantes que ocuparam o mercado competitivo de trabalho, enquanto os ex-escravos continuaram marginalizados. O grupo de trabalhadores imigrantes brancos tiveram maiores oportunidades de ascensão socioeconômica, indo de pequenos burgueses empreendedores a grandes industriais. Para evitar um iminente enfrentamento pelo comando do processo econômico e político, “(...) os industriais preferiram sempre a acomodação e o compromisso, não raro por meio de casamentos vantajosos com os filhos da elite agrária” (SOUZA, 2018, p. 98)

Como se percebe, a dimensão simbólica e moral é importante para consolidar a aliança entre a elite e as classes intermediárias. Com essa aproximação, a classe média não apenas herda os mesmos gostos estéticos refinados – carros luxuosos, vinhos caros, participação em eventos de grande evidência na *high society* entre outras extravagâncias – como também herda o sadismo e a opressão às classes abaixo, o desejo pelo poder econômico mesmo que para isso tenha que manter seus privilégios a custo da humilhação e exploração. Para Jessé Souza (2018, p. 73):

Pior ainda, extrai tanto prazer dessa opressão que sai às ruas toda vez que a política pretende diminuir a abissal distância entre as classes, ainda que com o pretexto do moralismo de fachada contra a “corrupção seletiva” só da política e só da “esquerda”. Somente contra os partidos das classes populares a classe média revoltada sai às ruas, nunca contra os partidos da elite dos proprietários. É isso que a faz dócil e manipulável.

A distância social abissal que assola a nação brasileira se comprova ser uma questão muito mais política e moral do que consequências do desenvolvimento econômico. A elite e a classe média se recusam a olhar para essa situação secular e quando o Estado procura diminuir essa mazela da desigualdade social ele é rapidamente reprimido pelas classes do privilégio. A queda de Getúlio Vargas em 1954⁸, o golpe civil-militar contra o Presidente João Goulart em 1964, e, mais recentemente, o golpe de 2016 contra Dilma Rousseff. O que todos esses governos têm em comum é a política de fortalecimento do mercado interno e a ideia de projeto nacional mais inclusiva. O apoio da classe média foi decisivo para a derrocada desses governos:

A elite precisa da lealdade da classe média, pois esta é a que representa os interesses da restrita elite de proprietários, seja no mercado, no Estado ou na esfera pública. Cabe a ela supervisionar os trabalhadores e fazer a gerência do mercado para os proprietários. É ela que julga e condena de acordo com os interesses da propriedade. É ela também que escreve editoriais e justifica e legitima a dominação de poucos sobre muitos. (SOUZA, 2018, p. 112-113)

Souza acredita que a estratégia da elite para manter essa lealdade em relação à classe média é por meio da “violência simbólica”. A história brasileira demonstra a quão violenta e sangrenta foram às formas de repressão às classes populares. Basta lembrarmos a primeira Greve Geral dos trabalhadores em 1917⁹, que terminou na morte de grevistas e na traição de vários acordos assinados por parte dos patrões; a mesma violência inescrupulosa foi usada na Greve da Central Siderúrgica Nacional (CSN) em 1988¹⁰, que culminou no fuzilamento de três operários; mais recentemente o atual governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel,

⁸ Golpe interrompido devido seu suicídio.

⁹ Para maiores informações ver em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Greve_Geral_de_1917>. Acesso em: 11 de março de 2020.

¹⁰ Para maiores informações ver em: < <http://www.memoriasreveladas.gov.br/index.php/ultimas-noticias/666-greve-de-1988-30-anos-musica-documentario-e-monumento-tentam-manter-memoria-do-movimento>>. Acesso em: 11 de março de 2020.

sobrevoou comunidades de Angra dos Reis, acompanhado por agentes da Polícia Civil armados com rifles, com o pretexto de acabar com a criminalidade¹¹.

A estratégia da violência simbólica é diferente, porque, como vimos, a classe média representa os interesses da elite em diversas instâncias de poder. Essa classe detém não apenas um poder econômico acima das classes abaixo, como conhecimento e valores morais considerados superiores. Tais mecanismos de diferenciação estão estreitamente relacionados às relações de poder. Conforme aponta Souza (2018), é essa classe que está ocupando os cargos de gerência e as redações de imprensa, lutando pela hegemonia da opinião pública. Portanto, a violência material recai aos abandonados, aos pequenos agricultores, aos moradores de favelas, já a violência simbólica é o principal meio de manipular a classe média, posto que é aquela que “não parece violência, que se vende como convencimento, mas que, na verdade, retira a possibilidade de reflexão e, portanto, de qualquer autonomia da vontade” (SOUZA, 2018, p. 113). Esse “convencimento” é construído por ideias, isto é, na dimensão simbólica e moral, permeando o imaginário da classe média e que ainda hoje modela sua visão de mundo e identidade. A pregação do liberalismo privatista e monopolista em contraponto ao Estado protecionista e progressista é um dos valores mais pregados pela elite e partilhados pela classe média, onde Estado é diferenciado negativamente como sendo corrupto, oneroso e mal administrado. Souza (2018, p. 119) explica que essa dicotomia ganha força após a derrota da elite paulistana por Vargas e seu projeto nacionalista.

O núcleo da ideia é transformar o mercado, então dominado pela elite paulista, na fonte e no fundamento de toda a virtude. Ao mesmo tempo, transformar o Estado, quando estiver nas mãos dos inimigos políticos, em fonte de toda a vileza, corrupção e ineficiência. Por mais simplista e banal que seja, isto convenceu todo mundo, não só na época, mas até hoje, no Brasil.

Concluindo, como refletimos no início do capítulo, a construção da identidade da classe média, seus valores, visão de mundo e lugar na sociedade, é fortemente

¹¹ Segundo moradores o helicóptero com Witzel a bordo atirou em uma lona de oração que serve de local de apoio a peregrinos cristãos, contradizendo a versão de que a operação policial alvejou um ponto de tráfico. De qualquer maneira, segundo a reportagem a qual nos apoiamos, o ato do Governador do Rio de Janeiro é completamente ilegal, violando as diretrizes da extinta Secretaria de Segurança Pública do RJ. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/helicoptero-com-witzel-a-bordo-atirou-em-lona-de-oracao-em-angra-dizem-moradores.shtml>>. Acesso em: 11 de março de 2020.

marcada pela diferença. Por causa desses sistemas de diferenciação cria-se a oposição binária entre “os homens de bem, livres e espiritualizados” e “os homens animalizados, de baixa moral, perigosos, a ralé”. Essa sensação de superioridade moral justifica tanto a preservação de seus privilégios quanto a necessidade de destilar ódio irracional e ressentimento às classes populares. Não por caso os movimentos sociais quando conquistam um mínimo poder de fala são duramente hostilizados, vigiados além de sofrerem com a sistemática difamação da imprensa (SOUZA, 2017). É o que ainda ocorre no ambiente rural, com o MST. Vale mencionar o triste pronunciamento da senadora gaúcha Ana Amélia que defendeu agressões contra os apoiadores de Lula, elogiando aqueles que atiraram ovos e levantaram o relho, como forma de continuidade da violência mais covarde e abjeta que marca as relações sociais no ambiente rural até hoje.

O filme *Eles voltam* acaba por assumir um compromisso político importante na desconstrução dos estereótipos que engessam negativamente a classe do MST e da ralé brasileira. No filme, em um primeiro momento, acompanhamos como Cris percebe a realidade modesta de uma mãe que vive num acampamento do MST. Em um segundo momento, a personagem fica sob os cuidados de Fátima, mãe solo que pertence a classe da ralé brasileira. O filme explora mais a experiência da protagonista com Fátima e sua filha Jenifer, mostrando, inclusive, como Cris, a menina branca de classe média que nunca precisou trabalhar, é introduzida ao mundo do trabalho doméstico. São essas vivências da protagonista que a fazem perceber as desigualdades sociais sob a perspectiva do gênero feminino. Não por acaso toda a experiência da protagonista é guiada por figuras femininas. Desse modo, a percepção das desigualdades de classe está ligada à percepção das diferenças de gênero. O enfrentando da menina Cris ao avô torna-se um ato de resistência simbólico¹², posto que este representa a figura do patriarcado reacionário da classe média tradicional.

O quadro abaixo ilustra algumas características e valores que orientam a vida cotidiana dessa classe e, por conseguinte, as formas como esta enxerga a própria identidade e a identidade das classes populares, com base na teorização de Jessé Souza (2018).

¹² Referimo-nos a cena em que o avô de Cris faz um comentário discriminatório aos militantes do MST que são alvos de uma reportagem de TV, e Cris se posiciona contra a postura do avô.

Quadro 1 – valores e crenças

	Classe média	Classe Trabalhadora	Ralé
Conhecimento	Conhecimento Pragmático e humanístico.	Conhecimento de ofícios mecânicos.	Incorpora pouco conhecimento. Por isso o bloqueio ao acesso do conhecimento a essa classe é crucial para manter a desigualdade e dominação.
Moralidade	Hierarquia moral: espiritualizados, homens livres.	“animalizados”, homens menos dignos, de baixa moral. Sofrem com a mesma estigmatização, porém, em gradação diferente em relação à ralé.	“animalizados”, homens menos dignos, baixa moral. São os descendentes dos escravos que ainda permanecem na Marginalização e exclusão social.
Trabalho	Dignidade do trabalho útil: disciplina protestante. Trabalhos que exigem mais do intelecto.	Trabalho semiqualeificado e manual.	Trabalhos subalternos e na maioria das vezes autônomos, que exigem apenas a força muscular. Ex: Carregadores de carga, domésticos etc.
Afinidade política	Liberalismo econômico antipopular.		
Pacto político	Elite brasileira.		
Mercado	Fonte de virtude a ser valorizado.		
Estado	(quando nas mãos dos “inimigos políticos”) fonte de ineficiência e corrupção.		

Fonte: elaborado pelo autor (2020)

Notoriamente, nenhum desses valores e características listados são fixos e demarcam genericamente toda a classe média. As classes sociais são muito diversas internamente e assumem posições variadas. Por isso, certamente, nem todos refletem esse ódio de classe. Muitos grupos da própria elite e pertencentes da classe média alta ou da massa, nos serviços públicos ou privados, assumem uma posição política inclusiva e popular, com uma visão de mundo mais solidária e coletivista. Como também ocorre justamente o contrário, quando o preconceito e a

discriminação ao pobre vêm da própria classe popular, conforme lembra Souza (2017, p. 61) “(...) a própria classe trabalhadora e os batalhadores do capitalismo financeiro, que lograram incorporar conhecimento útil em alguma medida significativa e, portanto, podem participar do mercado de trabalho competitivo, também procuram se distanciar da ralé.” Entretanto, reconhecemos que existe uma vileza singular na identidade da classe média que corrobora para o ressentimento de classe, para preservação de privilégios, para o discurso de estigmatização aos pobres. E acreditamos que o filme *Eles voltam*, a partir dos processos estéticos e narrativos que conduzem a protagonista Cris a perceber o lugar do outro, problematiza esses aspectos e visão de mundo fechado e preconceituoso da classe média.

3 ESTÉTICA DO BANAL E QUESTÕES DE CLASSE NO CINEMA BRASILEIRO

3.1 O banal como expressão do sublime

As questões submetidas à estética têm ampla bibliografia em diversos campos do conhecimento humano. Numa perspectiva filosófica, pode-se lucubrar longamente a despeito da estética na tradição grega clássica, de Platão à Aristóteles, ou as correntes oriundas do século XVIII e XIX, como Iluminismo de Kant ao Romantismo de Schiller e Schelling. Longe do academicismo e das complexas reflexões filosóficas, a estética também está no senso comum, sendo pronunciada em todo lugar de nossa vida cotidiana. Ouvimos falar em clínicas de estética, na área da odontologia e na cirurgia plástica; as bancas de jornal estão cheias de revistas sobre estética; nos salões de beleza e nas academias de musculação o esteticismo do corpo, sobretudo do corpo da mulher, é a principal meta a ser atingida.

Apesar das distintas atribuições e sentidos que damos à estética, a origem de sua palavra pode iluminar ao menos uma implicação comum a todas elas. O sentido original vem do termo grego *aesthesis*, que diz respeito a capacidade humana de “receber impressões sensíveis dos objetos que nos cercam, nossa capacidade de sermos afetados, através dos cinco sentidos, por esses objetos”¹³. Centrando-se no campo da arte, o objeto artístico, através de suas impressões estéticas, pode afetar uma ordem infinita de sensações e emoções nos indivíduos que o contemplam. Quando este objeto artístico nos eleva à suspensão, estimulando-nos a apreendê-lo e, com isso, a sentir um estado de coisas (desde emoções a sensações) inenarráveis, um outro conceito chave emerge para explicar esse fenômeno provocado pela estética: o belo.

Assim, como vimos a respeito da estética o termo belo também possui uma gama variada de sentidos filosóficos e populares. Não cabe aqui investigar todas as doutrinas filosóficas que se dedicam ao tema da Estética e do belo, pois, dados os limites e objetivos deste texto, isto seria impensável e improdutivo. Concentramo-nos em perseguir o tema da estética e do sublime à luz de Denilson Lopes (2007, 2010)

¹³BARROS, Márcio Benchimol. A Estética e o Belo. Rede São Paulo de Formação Docente. Universidade Estadual Paulista. 2012. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/41582/6/2ed_filo_m3d5.pdf>. Acesso em: 29/10/2019.

e seu entendimento de uma estética do banal. Vale mencionar que, o belo e o sublime não são exatamente a mesma coisa, porém, complementam-se no exercício de revelar a beleza e a potência artística do banal. Para Lopes (2007, 2010), o sublime no banal seria a união entre sublime e o belo. Nas palavras de Lopes (2007, p.10) o “sublime no banal está no meio do caminho entre o belo e o sublime. Do belo tem a modéstia, a luminosidade, a delicadeza; do sublime, tem a não-convencionalidade, a não-submissão à racionalidade numa tradição romântica.”

Pode-se definir de forma direta que o sublime “seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte” (LOPES, 2007, p.39). Em *Morte Veneza*, a beleza que fascina e encanta o compositor Gustave Aschenbach é personificada pela figura jovial de Tadzio. Rosenfeld (1994, p. 183) declara que Tadzio é “o reflexo temporal da beleza eterna, do ideal sempre perseguido [...]”. Esse ideal de beleza em *Morte em Veneza* se aproxima da declaração acima de Lopes sobre o sublime. É difícil compreender o que Aschenbach sente ao encontrar Tadzio. Uma experiência que remete tanto ao prazer quanto ao horror, tanto a paixão pela vida quanto a doença e a morte. Esse mesmo sublime que arrebatava Aschenbach é inacessível ao toque, como se Tadzio não fosse feito de carne e osso. Ele “não consegue tocar ou simplesmente dirigir uma palavra ao seu objeto de adoração, ao intuir que uma relação mais próxima, tátil, que quebrasse o silêncio, também romperia com seu incomensurável delírio” (SILVA, 2017, p. 248).

Semelhante fascínio é encontrado em *Beleza Americana* (1999), filme de Sam Mendes. Lester Burham, assim como Aschenbach, vive numa crise de meia-idade. Ele odeia o trabalho e sente-se impotente diante da vida. Mas ao se encantar com a jovem Angela, Lester se transforma completamente. Enquanto Aschenbach, no auge de seu delírio febril por Tadzio, procura um barbeiro para “cuidar da sua imagem, mascarar sua velhice e apresentar-se mais belo” (SILVA, 2017, p. 247), Lester larga o emprego que odeia, faz musculação, volta a escutar *rock n’ roll*, enfim, procura retornar a um ideal de juventude perdida, tal como o protagonista de *Morte em Veneza*. No caso dos personagens Aschenbach e Lester, o sublime surge como um “acidente” transformador que desautomatiza o cotidiano entediante destas personagens. O primeiro buscava refugiar-se de férias em Veneza; o segundo, apenas assistir uma partida de basquetebol. É no encontro inesperado que emerge o sublime que, por sua vez, acaba se aproximando das conotações místicas, do

grande êxtase ou do sagrado indecifrável:

Tanto o êxtase místico quanto o sublime são marcados por uma suspensão e uma dificuldade em nomear o vivenciado, experiências que podem ser vistas como análogas ao orgasmo e à própria busca da arte moderna em representar o irrepresentável, em transgredir os limites, transitar entre o ruído e o silêncio, explorar o fora da tela, das galerias, o fora do palco. (LOPES, 2010, p. 9)

Não obstante, o sublime é associado aquilo que é grandioso, monumental, àquilo que corresponde “o eco da grandeza da alma”, como diria Longino (1996, p. 18). Pode-se apreender o sublime nas epopeias dos grandes heróis, nos monumentos erguidos em nome de impérios autoritários, nos poemas revolucionários recitados com fervor, nas narrativas épicas de Hollywood. Mas será que o sublime também não se encontraria, por um lado oposto, naquilo que é diminuto, pequeno e ordinário? E se encontrado, o sentido do sublime nesse caso não desmitificaria sua associação ao monumental, ao grandioso, à epifania espiritual, para propor uma experiência nova, porém não menos bela e potente? Esse é o ponto crucial para o entendimento da estética do banal. Uma vez que, a experiência da vida torna-se mais midiaticizada, questiona Lopes se, em vez da velocidade, da aceleração ou da aderência ao simulacro, não seria no recolhimento, nas pausas, nos silêncios, na potência dos pormenores da vida cotidiana que residirá o espaço da resistência e da diferença?

Assim, o sublime como uma categoria de articulação das obras contemporâneas e não só como “categoria do gosto, da experiência, bastante discutida como tal dentro da história da filosofia (...)” (LOPES, 2010, p.8) Ou seja, o sublime no banal se desdobra num desejo de aproximar a arte para o público e para mundo contemporâneo, em tom menor, em detalhes do cotidiano, valorizando a *beleza* de personagens comuns, sem grandes reviravoltas dramáticas, sem finais épicos embalados por trilhas musicais estonteantes, sem espetacularização de bravos feitos heroicos, e assim por diante. O sublime no banal está na literatura, na poesia de Manoel Bandeira, nas crônicas de Rubem Alves. Como também está no cinema, nos filmes “de Kiarostami, Wong KarWai, Kieslowski a Mike Leigh, Hal Hartley, do último Almodóvar a Terence Davies, em Kazuo Ishiguro, David Leavitt e Michael Cunningham, entre nós, em Walter Salles e Eduardo Coutinho, Adriana Lisboa e Rubens Figueiredo” (LOPES, 2010, p.)

Voltando à *Beleza Americana*, acredita-se que mais do que na relação entre Lester e Angela, é o jovem Ricky que parece vislumbrar o sublime na banalidade da vida cotidiana. “Ele filma o que o rodeia, buscando não só ser voyeur, mas estar no mundo.” (LOPES, 2010, p. 7) Apesar da sua extrema anti-sociabilidade, o personagem Ricky consegue se aproximar de Jane ao revelar o que mais belo tinha filmado. Os dois personagens assistem um saco plástico volteando ao sabor de uma leve brisa. Assim, ambos apreendem a beleza transformadora naquele microacontecimento. Essa experiência partilhada entre os dois possibilita um diálogo, uma aproximação única. Nesse contexto, o sublime no banal é a possibilidade de uma experiência de beleza, que segundo Lopes (2010, p.10):

(...) emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal e se situa de forma tensa entre a dimensão transgressora e transcendental do sublime associado ao grandioso e o belo, marcado pelo agradável, convencional; considerando o sublime e o belo não como pares opostos, mas como complementos, gradações de uma mesma experiência.

Posto isto, outra questão se faz importante aqui: como essa experiência estética do banal se manifesta materialmente? Isto é, qual a forma necessária para evocar a estética do banal em uma obra de arte? Tal questão é complexa, pois, não existe uma forma única ou um suporte específico para manifestar este conceito da estética. É indispensável que seja citado exemplos na literatura e no cinema, mas certamente pode-se encontrar na pintura, na vídeoarte, no teatro, na arte de vanguarda, no *happening* e assim por diante. O objetivo do presente estudo consiste em pensar a manifestação da estética do banal no cinema e, mais precisamente, sua articulação na forma fílmica de *Eles voltam*.

Em seu ensaio *Homem comum, estéticas minimalistas*, Lopes (2010) oferece um meio de refletir o tipo de personagem da estética do banal. Entre suas análises para pensar o homem comum na arte contemporânea, nos interessa sua crítica a respeito do filme *Mouchette* (1967), de Bresson, que ilustra alguns dos elementos da estética do banal que reivindicamos em *Eles voltam*. “Entre os filmes de Bresson, foi ‘Mouchette’ que mais me tocou nesta busca.” (LOPES, 2010, p. 5)

Para iniciar, Lopes (2010, p.1) classifica os filmes que aderem uma estética do banal aqueles que privilegiam “uma dramaturgia do comum, de homem comuns, de corpos comuns (...)”. Como já é de se supor, essa dramaturgia do comum

distancia-se de histórias sobre personagens excepcionais, heroicos e nobres. Por outro lado, os “homens comuns” que o aludido autor discorre não são necessariamente aqueles marcados por suas classes sociais.

Lopes (2010, p.1) critica os trabalhadores pobres e mal remunerados “(...) foram tipificados, por toda uma tradição que encontrou no realismo socialista sua maior simplificação.” Dessa maneira, o homem comum lopesiano não é este determinado pela pobreza e sofrimento do naturalismo, não é o porta-voz de uma revolução social como na primeira fase do Cinema Novo brasileiro, como também não é o homem da periferia, abaixo da linha de pobreza, que reflete a estigmatização e o abandono social como no filme *Cidade dos Homens*. A dramaturgia do homem comum expressa o simples. Ele é, em linhas gerais, discreto, observador e silencioso. Ele é, em boa medida, “não-dramático”. Isso explica a afinidade do cinema bressoniano com a estética do banal. O autor supracitado argumenta que, na busca de encontrar o homem comum do cinema contemporâneo, vislumbra no cinema de Bresson, e em particular no filme *Mouchette*, “uma encenação marcada pela pobreza e pela contenção” (LOPES, 2010, p.4).

Bresson (2005) é conhecido por sua estética áspera de personagens ascéticos que parecem comunicar o estritamente necessário sem esboçar qualquer emoção eufórica. Segundo o cineasta francês: “O real não é dramático. O drama nascerá de uma certa evolução de elementos não- dramáticos” (BRESSION, 2005, p. 75) Como meio de alcançar o efeito da desdramatização, Bresson opta em compor um elenco de não-atores. Porém, uma das diferenças entre Bresson (2005) e seus contemporâneos do neorealismo italiano é que o primeiro não parece se preocupar em utilizar não-atores para alcançar um resultado mais fiel e verossímil com a realidade representada no filme. A escolha de ex-soldados para representarem a si mesmos em *Roma Cidade Aberta* (1945) de Rossellini ilustra essa questão. Bresson (2005), ao contrário, não busca dar verossimilhança. Os personagens bressonianos soam antinaturais em muitas falas, como se estivessem desconfortados ou lendo soturnamente cada palavra do roteiro. Não há lirismo em seus gestos, em suas alegrias ou sofrimento, como se os personagens fossem objetos ou manequins inexpressivos.

Mouchette, por exemplo, é uma pré-adolescente que vive numa cidade provinciana da França. Sua condição de vida é sub-humana, de extrema pobreza. Ela é hostilizada em cada espaço e instituição que passa. Na família, ela substitui a

mãe moribunda para cuidar do irmão bebê enquanto sofre abusos constantes do pai alcoólatra. Na escola, é oprimida e humilhada pela professora e pelas colegas de classe. Na rua também sofre abusos e assédios por parte de outros personagens homens. O único homem a qual Mouchette nutre certo respeito, Arsène o caçador ilegal, acaba estuprando-a. Por fim, quando brincando de rolar no gramado, Mouchette comete suicídio ao se deixar cair no rio. Nas mãos de outros cineastas, essas cenas poderiam render uma apelativa composição melodramática. Mas, a opção pela desdramatização torna tudo em Mouchette um enigma.

Mesmo diante da pobreza extrema, dos abusos, do estupro, nem mesmo na hora da morte conseguimos entender o que sente Mouchette. “Trata-se do oposto da pose e do grande gesto, uma espessura que resiste à imagem, que resiste à encenação, um mistério construído pela subtração de sentidos e não pelo seu excesso.” (LOPES, 2010, p. 5) Dessa maneira, Bresson (2005) não limita sua personagem às condições de classe social, de exclusão social, de miséria, de pobreza afetiva e assim por diante. Diferente de Edmund, o protagonista infantil em *Alemanha Ano Zero* (1948), tem seus atos justificados por sua condição de vida miserável decorrente do caos que se encontrava a Alemanha na pós-guerra. Se atermos no próprio tratamento dado ao suicídio de Edmund perceberemos que é muito distinto do suicídio de Mouchette. Enquanto um diretor concebe um tom lírico ao gesto do suicídio, mostrando o horror que um ambiente miserável de afetos e recursos básicos à sobrevivência pode causar. O outro parece não querer firmar explicação alguma. O ato do suicídio ocorre durante uma brincadeira singela, em montagem de cortes secos que evita anunciar a morte da personagem nos instantes seguintes.

não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse “coração do coração” que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia” (BRESSION, 2005, p. 41).

Nesse sentido, o tom de aspereza e secura presente na encenação do filme Mouchette entra em harmonia com imagens regidas pelo mesmo princípio. Ou seja, as “imagens insignificantes” de Bresson (2005. p.23) tentam refletir o asceticismo de suas personagens. Para isso, o registro cinematográfico parece estar mais interessado pela matéria do real em estado bruto do que sua pretensa beleza. Se o

sublime emerge em *Mouchette*, isto é, se realmente nos encantamos com o filme, certamente, esse encantamento não provém de uma composição de imagens que revelam a beleza natural do campo francês, nem é embalado por trilhas musicais que aliviam ou potencializam a tensão dramática, e nem é, sobretudo, pela encenação emotiva e cativante de seus atores. A montagem do filme evita as trucagens, os efeitos rítmicos e metafóricos provocados pela justaposição de imagens, enquanto a narrativa do filme subverte as prerrogativas básicas da ação dramática como apresentação de um conflito, desenvolvimento do conflito, clímax e desfecho, apostando para uma estética minimalista, em que o pouco já é o suficiente.

Eles voltam apresenta alguns dos elementos discutidos aqui sobre a estética do banal, outros não. As ideias da estética do banal de Denilson Lopes não é um operador analítico, mas, sim, um conceito que ajuda a responder o problema dessa pesquisa. Porque nem toda estética do banal estará relacionada a uma mudança na percepção de uma personagem em relação a sua classe social. Entre as diferenças entre *Mouchette* e *Eles voltam*, pode-se destacar o tom lírico dado às paisagens no filme de Lordello, muitas vezes embalado por trilhas musicais que atendem a função de alívio dramático. Há outras escolhas que escapam da estética de Bresson como, por exemplo, o próprio compromisso político do filme. Tais diferenças, porém, não nos impede de pensar suas semelhanças, como a escolha de personagens infantis como protagonistas, a paisagem rural e de cidade provinciana, a pobreza, a desdramatização como recurso narrativo, porém, em dosagens distintas, a ênfase nas relações rotineiras do cotidiano, a montagem naturalista que evita artifícios e efeitos. Ao contrário que possa parecer, a estética do banal pode ser uma maneira convidativa de levar o espectador a participar na construção de sentidos do próprio filme, já que os sentidos não estão todos dados de forma explícita. Nas palavras de Lordello, em *Eles voltam*:

A sutileza tem muito a ver com a participação do público na construção fílmica. Porque quando você não diz tanto, mas consegue engajar o público no filme, então ele participa muito, construindo nessas supostas lacunas que existem. Ou prestando mais atenção nos detalhes que eu acho que isso é uma metodologia ou uma forma artística de (...) encarar esses detalhes da vida extrafilme, da vida do lado de fora do cinema, pra aguçar esse olhar para esses detalhes e sutilezas que estão presentes na vida. Mas com o cinema, o quadro e todos os elementos cinematográficos a gente

consegue sublinhar um pouquinho mais isso, sabe?¹⁴

O conceito da estética do banal abre a possibilidade de pensar o potencial de uma narrativa fílmica pautada na partilha do sensível com os espaços comuns e com as pessoas comuns. É nessas relações sensíveis do cotidiano em que Cris se transforma e percebe as injustiças sociais do seu meio. Por isso, as categorias de narrativa e *mise en scène* são cruciais para compreender com maior precisão analítica como Lordello constrói um discurso fílmico que reflete o processo de percepção social a partir da abordagem minimalista e do banal. Posto isto, será dada continuidade para refletir como o cinema vem conjecturando as questões de classe no Brasil, e como isso vem sendo tratado por meio da estética do banal na contemporaneidade, especialmente, no contexto pernambucano.

3.2 Questões de classe no cinema brasileiro: a representação da classe média

Conforme foi visto no primeiro capítulo sobre a identidade da classe média brasileira, existe um pacto de interesses entre esta e a elite, em que a primeira se simpatiza com os valores, visão de mundo e moralidade da segunda. A classe média é descrita por Thebas (2018) como um conjunto de indivíduos solitários que se consideram diferentes. Vivem concentrados em sua própria insegurança e, por conseguinte, tornando-se alheios aos problemas sociais do país, como se estivessem imunes a eles:

Porém, paralisados de medo, só se manifestam politicamente uma vez que pressentem alguma mudança social que afete sua estabilidade. Sem tomar qualquer iniciativa para o progresso, é sempre convocada por interesses alheios. E assim, manipulada, podem até fazer movimento contra si. (THEBAS, 2018, p.)

Um exemplo importante na história foi quando a classe média se sentiu ameaçada pelo suposto comunismo do presidente João Goulart e aliou-se às classes dos proprietários e dos militares na tomada pelo poder em 1964. De acordo

¹⁴ Trecho de fala do diretor Marcelo Lordello, em entrevista ao autor da pesquisa.

com Thebas (2018), para a intelectualidade e artistas da esquerda isso foi um grande golpe à antiga crença de um projeto revolucionário do qual pregava-se a conciliação e união entre as classes intermediárias e a classe trabalhadora no intuito de fortalecerem-se contra os impositivos da retrógrada elite capitalista e agrária.

O colapso do projeto revolucionário, que possuía um complexo ideológico de conciliação de classes, e pregava uma aliança com a burguesia nacional e industrial— distinta da uma burguesia agrária, retrógrada e pró-americana — acarretou na compreensão de que a fraca e idealizada burguesia nacionalista não poderia promover o desenvolvimento do Brasil, uma vez que seus compromissos com o capital estrangeiro e seu medo de que a massa adquirisse força limitava sua ação. (THEBAS, 2018)

Dessa maneira, o golpe militar causou um profundo impacto na esfera cultural do país, levando cineastas a reavaliarem a traumática experiência política e social, “onde se pretendia um diagnóstico crítico da classe média.” (THEBAS, 2018). Filmes como *O Desafio* (1965), dirigido por Paulo César Saraceni, *São Paulo: S.A* (1965), dirigido por Luís Sérgio Person, e *A Falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman distanciam-se dos cenários rurais para concentrar suas tramas nos centros urbanos. O protagonismo agora está no cidadão médio desorientado, apático, vivendo num marasmo vicioso, onde imperam a indiferença e a falta de coragem.

Thebas (2018) aponta duas tendências em relação a esse tratamento a classe média no cinema. Uma é a “representação da vida de subúrbio no Rio de Janeiro, onde a pequena burguesia, em via de proletarização apodrece em sua inércia”, como é o caso de *A Falecida*. Outra é a “a classe média paulista na vida industrial e comercial; e a intelectualidade, frustrada e perplexa”, como em *São Paulo S.A* e *O Desafio*. Vale mencionar que, os filmes voltados mais para o comércio exibidor tradicional também despontam uma visão crítica a respeito dessa classe média. Pertencem a esse grupo de filmes: *Crônicas da Cidade Amada* (1965), dirigido por Carlos Hugo Christensen, e *Procura-se uma Rosa* (1964), dirigido por Jece Valadão. O documentário *Opinião Pública* (1967), dirigido por Arnaldo Jabor também se destaca nesse período na maneira de representar a classe média brasileira. Em entrevista disponível no site do *YouTube*, Arnaldo Jabor comenta que havia uma tendência muito forte no país de fazer um cinema político muito marcante, com uma visão política esquemática da qual colocava de um lado pobres e de outro, os ricos. O proletariado e a burguesia. Com o golpe civil-militar de 1964, Jabor se

interessa por uma classe que escapava dessa dicotomia do cinema de sua época: a classe média.

Mas eu vi que tinha acabado de acontecer um golpe militar em cima da classe média. Aquela multidão de classe média [...] E a classe média, ninguém fala dela? Eu percebi que no Brasil, a existência da classe média é crucial, é fundamental. Então, resolvi fazer um filme sobre a classe média brasileira. [...] Então, eu fiz um filme que depois até, 30 anos depois, tem alguma coisa a ver com esse filme do Eduardo Coutinho, *Edifício Master*. Eu me enfiei na casa das pessoas, fui pra Copacabana, fiquei pesquisando a vida dos homens de classe média, as pessoas das ruas, dos edifícios. A vida do homem comum, só me interessava o óbvio. (JABOR em entrevista acessada no Youtube)¹⁵

Continua Jabor dizendo que o que lhe interessava era aquilo que não parecia ser “assunto de cinema”. Desse modo, o autor não pretendia dramatizar a vida do homem comum de classe média, ao contrário, seu esforço era de revelar o banal, o comum de seu cotidiano. A representação da classe média desse período, guardados os estilos e formas de cada diretor, parecem se distanciar das construções narrativas grandiosas, encabeçada para incitar uma transformação social. Aqui os filmes se concentram no cotidiano pequeno e inerte de uma classe média que ora aparece como frustrada em suas ambições políticas (*O Desafio*), ora alienada no sistema capitalista (*São Paulo S/ A*).

Para pensar melhor essa personagem da classe média desse período, vamos nos ater na figura de Carlos em *São Paulo Sociedade Anônima*. No filme, acompanhamos a vida de Carlos (interpretado por Walmor Chagas) dividida entre sua conturbada relação amorosa com diferentes mulheres e o trabalho na indústria de carros.

Carlos se aproveita do contexto de efervescência da indústria automobilística em São Paulo, durante o governo J.K., e ingressa numa grande empresa, primeiro como fiscal. Logo depois, é convidado a trabalhar numa fábrica de autopeças da qual se torna gerente. Não tarda para sua busca por reconhecimento e ascensão social tornar-se um fardo, levando o personagem a questionar seu próprio estilo de vida, sua ambição ou falta dela. Carlos em nenhum momento parece controlar sua

¹⁵ **Arnaldo fala sobre o seu filme “Opinião Pública”.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VUAhXFVkc8A&t=98s>>. Acesso em: 15/11/2019

vida, suas escolhas, ele é impulsionado pelo seu meio, pelos fatores externos, fazendo aquilo que é socialmente esperado por um sujeito como ele: arrumar um trabalho “digno”, casar, ter filhos, ter uma família feliz que canta alegremente num passeio rotineiro de carro. Ele tenta escapar da cidade, das angústias que o atormentam, mas falha. Seu retorno ao cotidiano frenético e desumanizador da cidade parece evocar a metáfora do eterno ciclo do qual não há como escapar. Assim, o protagonista está muito longe de ser um herói da revolução social. Ao contrário, Carlos é um personagem abjeto que parece não se encaixar em qualquer função social. Nem de bom marido, nem de bom namorado, nem de bom amante, nem de bom pai. Seu cinismo atinge todos que ele se envolve azedando suas relações.

Muitas das questões evocadas em *São Paulo: S/A* ressoam nos filmes contemporâneos que retratam a classe média contemporânea no cinema: a indiferença, os processos de alienação social, a busca por reconhecimento, por prestígio, por poder, e o medo do fracasso e da mudança. Por isso, a menção a essa obra, bem como toda a discussão inicial, é fundamental para refletir a representação da classe média no cinema brasileiro contemporâneo.

Podemos classificar essa representação, grosso modo, em duas abordagens distintas: a das *globochanchadas*¹⁶ e do cinema autoral. Esta é muito mais ampla e diversificada, em que cada diretor trata a representação da classe média de forma singular, tanto em termos narrativos quanto estéticos. Mas, em geral, são produções que tratam a questão de classe numa perspectiva crítica, evidenciando as contradições sociais e políticas do país a partir do olhar da classe média. Enquanto na *globochanchada*, o foco principal é conquistar o mercado exibidor cinematográfico – não muito diferente do passado conforme vimos acima. Depois dos *blockbusters hollywoodianos*, os filmes da Globo Filmes ocupam um lugar de destaque na arrecadação de bilheteria nacional, inclusive como co-produtora de vários filmes autorais.

Segundo a “Informe de Acompanhamento do Mercado 2013”⁸, organizado pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), das dez maiores bilheterias de longas-metragens no circuito exibidor nacional, oito eram comédias da Globo Filmes.

¹⁶RIBEIRO, Márcio Rodrigo. A classe média e a proliferação das “globochanchadas”. Anais Digitais–SOCINE, 2014. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2014/14063/marcio_rodrigo_ribeiro/a_classe_media_e_a_proliferacao_das_globochanchadas>. Acesso em: 14/11/2019

Também conhecidas como “*globochanchadas*”, esses filmes protagonizavam, sobretudo, a classe média brasileira de forma caricata e cômica. O início da “*globochanchada*” tem como marco o lançamento do filme *Se Eu Fosse Você* (2006), dirigido por Daniel Filho. Na sequência surgiram outros títulos com sucesso de bilheteria, como, por exemplo, *De Pernas pro Ar*, lançado em 2010, direção de Roberto Santucci, vendeu mais de 3,5 milhões de ingressos no circuito comercial; *Até que a sorte nos separe*, lançado em 2012, filme também dirigido por Santucci, atraiu 320 mil espectadores em seu primeiro fim de semana de exibição, tornando-se a melhor abertura de um filme nacional em 2012.

Além de flertarem com o gênero da comédia, esses filmes apresentam em comum a estratégia de compor o elenco com atores famosos ligados à Rede Globo de Televisão e um estilo narrativo e estético muito semelhante das novelas televisivas, facilmente reconhecível ao espectador. As estratégias de distribuição também são essenciais para alcançar o sucesso de público e a Globo Filmes é reconhecidamente uma das maiores e poderosas distribuidoras do país. Em termos de narratividade e representação da classe média, o enfoque dos filmes é mais voltado para o entretenimento do que para reflexão crítica, contudo, muitos dos valores e anseios da classe média são abordados. O desejo de conquistar a riqueza material, os luxos e caprichos da elite, como ocorre no filme *Até que a sorte nos separe*. A obsessão pelo trabalho que solapa as relações sociais do dia-a-dia, em *De Pernas pro Ar*.

As *globochanchadas* ainda ocupam um lugar de destaque nas bilheterias nacionais, mais recentemente os maiores sucessos foram os títulos *Os farofeiros*, dirigido por Santucci e lançado em 2018 e *Fala sério, mãe!*, dirigido por Pedro Vasconcelo, lançado em dezembro de 2017. Embora a comédia seja o gênero por excelência da Globo Filmes e de longe o mais popular, vale mencionar que esta empresa atua em parceria com outras produtoras independentes nacionais e já participou na produção de filmes autorais de gêneros variados. É o caso de *Que Horas Ela Volta* (2015), de Anna Muylaert que também trata das questões referentes a classe média e os preconceitos velados em relação aos empregados domésticos; e também de *Como nossos pais* (2017), de Laís Bodanzky que retrata os conflitos pessoais de uma família de classe média alta. Ambos os filmes foram bem recebidos em Festivais do circuito nacional e internacional. Tais exemplos demonstram o interesse da Globo Filmes de atingir um outro tipo de mercado, o mercado do circuito

de *cinema de arte*.

Assim, existe um conjunto de filmes nacionais que se localizam em outro nicho de mercado, voltado para circulação de Festivais e para conquista de prêmios importantes da arte cinematográfica. Obviamente, não existe uma separação rígida entre os dois mercados. Tomando novamente como exemplo, o filme *Que Horas Ela Volta* trata sobre tensões de classe de maneira séria e reflexiva, mas, ao mesmo tempo, dialoga com formas narrativas convencionais, com o uso de alívios cômicos, e a própria escolha de Regina Casé como protagonista é uma estratégia de atingir o público massivo. Filmes que adotam uma linguagem cinematográfica mais ousada e experimental comparado as velhas convenções do cinema narrativo também podem conquistar um espaço nas salas de cinema tradicionais. *O som ao redor* (2013), dirigido por Kleber Mendonça Filho, retrata a classe média e as permanências das relações de classe baseadas na desigualdade e exploração que perduram desde o Brasil colônia, se configura como exemplo desse fenômeno. A bilheteria acumulada de *O som ao redor* alcança cerca de R\$ 18,3 milhões⁹, superando a globochanchada *De Pernas pro Ar 2*.

Muito desse interesse do grande público pelo filme se deve ao seu sucesso de crítica e suas premiações em diversos Festivais de cinema importantes¹⁷. *Aquarius* (2016), segundo longa-metragem¹⁸ de KMF, obteve boa recepção na crítica e em Festivais, levando o filme a arrecadar mais de 2 milhões¹⁹ de dólares em bilheteria. Esse filme também focaliza a classe média, onde acompanhamos a trama da protagonista Clara, interpretada por Sonia Braga, que é a dona de um apartamento cobiçado por uma imobiliária. Para além desse conflito central entre Clara e a imobiliária que deseja demolir seu apartamento para construir um novo mais moderno, o filme também explora uma série de situações que revelam a hipocrisia existente nas relações de classe no Brasil.

¹⁷PÉCORA, Luísa. **Na estreia, 'SomaoRedor', tem melhor média de público que 'De Pernas pro Ar 2'**. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-12/na-estreia-som-ao-redor-tem-melhor-media-de-publico-que-de-penas-pro-ar-2.html>>. Acesso em: 13/11/2019.

¹⁸Embora não represente a classe média, escapando do principal foco deste capítulo, ainda assim vale a pena mencionar *Bacurau*, direção compartilhada entre KMF e Juliano Dornelles, que segue com o mesmo sucesso. Entre meados de setembro de 2019, o filme arrecadou 7,9 milhões reais de bilheteria e espera-se alcançar um número ainda maior.

¹⁹PASCOWITCH, Joyce. **"Aquarius" já faturou mais de US\$ 2 milhões no Brasil e no mundo**. Disponível em: <<https://glamurama.uol.com.br/aquarius-ja-faturou-mais-de-us-2-milhoes-no-brasil-e-no-mundo/>>. Acesso em: 16/11/2019

Em geral, esses filmes autorais são de baixo ou médio orçamento e usufruem dos mecanismos públicos de fomento audiovisual. Podemos mencionar como exemplo os filmes *Cronicamente Inviável* (2000) e *Os Inquilinos* (2010), de Sergio Bianchi, *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, *Trabalhar cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Casa Grande* (2014), de Felipe Gamarano Barbosa, *O Que Se Move* (2013), de Gabriel Gotardo. Vale ressaltar a pluralidade de estilos: do documentário como *Edifício Master*; ao drama-musical como *O Que Se Move*; e até alguns difíceis de classificar, como *Trabalhar cansa*, que constrói uma história mesclada com diversos elementos do horror, drama social e realismo fantástico, semelhante ao estilo de *O Som ao Redor* (2012).

O tópico seguinte é dedicado ao cinema pernambucano, indo das primeiras narrativas melodramáticas da década de 20 à produção contemporânea que vem apostando numa estética do banal para refletir sobre questões de classe no Brasil presente. Esse enfoque nos permite perceber as mudanças e permanências no estilo cinematográfico pernambucano e, assim, ter maior clareza a respeito de como o tanto a estética do banal como as questões de classe vem sendo desenvolvidas no Estado.

3.3 Panorama do cinema pernambucano: paisagens, estilos e crítica social

Na segunda década do século XXI, o cinema pernambucano ganhou uma evidência singular, em especial, nos espaços da crítica e dos festivais. Os novos cineastas dessa geração pós-Retomada reconfiguraram o cinema pernambucano, apresentando nas telas elementos estéticos e narrativos que distanciavam do tom folclórico e regionalista da geração anterior. Gabriel Mascaro, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, e Kleber Mendonça Filho²⁰, guardados os estilos e formas de cada um, incorporavam em suas obras um ritmo lento, de observação social crítica, em que o banal é objeto estético e transformador. Seja numa rua de classe média, como em *O Som ao Redor*, numa comunidade pobre da periferia de Recife, como em

²⁰Kleber Mendonça Filho haveria de ganhar um destaque ainda maior com seu primeiro longa-metragem: *O Som ao Redor* (2012). Este filme teve excelente repercussão em festivais nacionais e internacionais, chegou a repercutir dentro da maior emissora do país, o grupo Globo, e foi exibido na emissora na Sessão de Gala. Além disso, a escolha de *Som ao Redor* para representar o Brasil na categoria de melhor filme estrangeiro do Oscar de 2013 o colocou no centro dos debates e manchetes sobre cinema nacional. Seus próximos trabalhos *Aquarius* e o mais recente *Bacurau* também conquistaram boa repercussão, sendo ambos selecionados para Cannes, principal festival de cinema da França.

Avenida Brasília Formosa, ou misturando paisagens do campo e dos centros urbanos, como em *Eles voltam*, percebe-se de maneira enfática uma preocupação em explorar os espaços, o cotidiano e os conflitos de classe, muitas vezes, sublinhados com melancolia e silêncios.

Para este cinema pernambucano, notadamente influenciado pelo *cinema de fluxo*²¹ de cineastas como Pedro Costa, Jia Zhang-Ke e Apichatpong Weerasethakul, a conquista de um espaço digno nas “salas de cinema de *shoppings centers*” ainda é uma luta árdua, principalmente, em decorrência dos entraves impostos pela indústria do cinema *hollywoodiano*. Entretanto, é surpreendente a recepção deste cinema na crítica e nos festivais nacionais e internacionais de grande prestígio, mesmo tendo que lidar, majoritariamente, apenas com os mecanismos estatais para financiamento de suas obras. Por isso, um aspecto essencial que dá suporte à realização dos filmes é a paixão comum que os colaboradores nutrem pela arte cinematográfica. Muitos deles são amigos que compartilham os mesmos afetos, espaços e ideias, conforme coloca Amanda Nogueira (2014, p. 12):

Em Pernambuco é assim, você acaba conhecendo todo mundo do cinema. A produção de um filme transborda pela cidade, ocupa suas ruas, invade as casas e apartamentos, circula pelos bairros. O cinema vem junto de pessoas que você encontra nos sets, é claro, mas igualmente nas salas de cinema, nos cineclubes, nos cafés e nos bares.

Para entender um pouco desse contexto atual e dessa militância pernambucana cuja devoção à arte cinematográfica desafia empecilhos das mais variadas ordens, é necessário investigar a constituição dos primeiros grupos e vínculos afetivos com a produção cinematográfica no Estado.

Neste capítulo, portanto, nosso objetivo é contextualizar a produção cinematográfica pernambucana, passando, brevemente, pelo chamado Ciclo do Recife, ciclo do Super 8 nos anos de 1970 e pelo cinema da Retomada. O intuito desse capítulo é de perceber, de forma sucinta, as semelhanças e rupturas entre o cinema pernambucano contemporâneo e o cinema produzido até a geração da Retomada, evidenciando as paisagens, os estilos e as críticas sociais, para melhor compreender em que contexto *Eles voltam* foi produzido.

²¹ O conceito de *cinema de fluxo* será melhor esmiuçado durante a análise do *corpus* no terceiro capítulo.

Normalmente o Ciclo do Recife, surgido na década de 1920, é apresentado como sendo o primeiro movimento de cinema no Estado de Pernambuco. Todavia, conforme explica o professor Paulo Cunha²², vale lembrar outros registros cinematográficos que ocorreram anteriormente, como o próprio cinejornal chamado Cine Pernambuco que exibia imagens da capital pernambucana recém-modernizada entre noticiários e alguns filmes documentais, chamados de *naturais* naquela época.

Mas o ciclo do Recife ficou realmente conhecido pelo seu engajamento aos filmes de enredo, influenciados, sobretudo, pelas narrativas melodramáticas do cinema americano. O primeiro longa-metragem de ficção foi a *Retribuição* de 1923. Infelizmente, só há trechos preservados deste filme. Assim, aqui consideraremos esse período de 1923 à 1931 como sendo o Ciclo do Recife, embora há de reconhecer os filmes *naturais* e cinejornais produzidos anteriormente.

Neste contexto histórico distante é possível constatar algumas características que perduraram até os dias atuais: o cinema feito com recursos escassos – muitas vezes apenas com recursos próprios – e com a colaboração de amigos unidos pelo desejo comum de fazer cinema. Tal movimento nasce a partir do encontro entre o fotógrafo Edson Chagas – do interior de Pernambuco – e o cinéfilo Gentil Roiz – do interior do Rio Grande do Norte – na cidade do Recife, em 1922, e juntos fundaram a produtora Aurora-Film. Os dois jovens, logo, conseguiram formar uma equipe de entusiastas pelo cinema e, assim, se revezavam em várias produções. Mesmo com todas dificuldades à frente, nada parecia ruir a vontade de fazer cinema no Recife: a precariedade técnica, a instabilidade econômica, as sucessivas falências que impediam a conclusão de vários filmes, as fracassadas tentativas comerciais de exhibir os filmes fora de Pernambuco – com a única exceção de *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares.

Apesar desses obstáculos, os filmes de enredo do Ciclo do Recife interviriam de modo significativo no cotidiano da cidade, como descreve Paulo Cunha (2010, p. 39-40):

A repercussão de alguns filmes realizados no Recife foi surpreendente. O primeiro ficcional, *Retribuição*, de 1923, por exemplo, ficou em cartaz no Cine Royal, na Rua Nova, uma das mais importantes do centro comercial da cidade, durante uma semana, e

²² Em entrevista no vídeo *História do Cinema Pernambucano* hospedado no site do YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yVcs-DQpW6s>>. Acesso em: 31/05/2019.

com sessões contínuas (o que era significativo numa época de programação muito flutuante). Isso ilustra que o movimento de representação técnica não foi apenas reflexo de uma encomenda (dos governantes, por exemplo), mas algo mais amplo e desejado pela população da cidade.

O desejo de fazer filmes, de ver o próprio povo e a cidade modernizada nas telas do cinema, fez de Pernambuco um grande expoente do cinema nacional. Segundo Paulo Cunha (2010), o ciclo do Recife foi o mais produtivo ciclo regional de cinema do Brasil. De 1910 a 1931, foram rodados nas salas de cinema de Recife cerca de 33 filmes, dos quais 13 são longas de ficção, um feito surpreendente para os padrões de produção cinematográfica brasileira da época. Em filmes como, por exemplo, *Aitaré da praia* (Gentil Roiz, 1925), *Jurando Vingar* (Ary Severo, 1925) e *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) era possível ver o centro urbano de Recife, as paisagens litorâneas e do interior, evocadas em imagens com puro romantismo.

A ideia de mostrar Recife modernizada, movida pelos trens e carros, erguida por prédios modernos, é uma característica importante que, junto com as influências do melodrama, marca o estilo desta época. Em *Aitaré da praia*, esse desejo fica ainda mais sintomático. O filme conta a história de dois pescadores que vivem numa praia isolada e se apaixonam por uma mulher burguesa que chega a essa praia após sobreviver a um naufrágio. Esse típico conflito melodramático é solucionado quando o protagonista pescador troca sua comunidade da praia pela cidade de Recife e se torna um burguês, um sujeito da cidade.

O ciclo do Recife, portanto, torna evidente a necessidade de transformar uma sociedade arcaica, ruralista, interiorana, numa sociedade urbana e modernizada. Contudo, esse elogio às paisagens turísticas de Pernambuco e, sobretudo, à modernidade dos centros urbanos não nasce com o ciclo do Recife como também não termina nele. Embora os tratamentos, estilos e objetivos mudem, o cinema pernambucano mantém o desejo em explorar as paisagens locais, as tramas do cotidiano e, conforme se avança os anos, começa assumir um olhar mais crítico e preocupado com questões sociais a partir das próprias paisagens e das personagens inseridas nelas.

Com o fim do Ciclo do Recife por volta de 1931, instaurou-se um período improfícuo no Estado pernambucano no que se refere à produção cinematográfica²³.

²³ Nesse período destacamos os médias-metragens *Bumba-Meu-Boi* do francês Romain Lesage, e o documentário *O Mundo do Mestre Vitalino*, do cinegrafista amador Armando Laroche. Outros filmes

Entretanto, mesmo com as oscilações produtivas no setor cinematográfico, o cinema nunca deixou de reunir pessoas interessadas não apenas nas produções locais como também nos estudos, debates e críticas de cinema até o início da geração seguinte conhecida como ciclo do Super 8, conforme relata Amanda Nogueira (2014, p. 69):

Mesmo durante o período de escassa produção fílmica no Estado, entre o fim do ciclo do Recife e o início do ciclo Super-8 (de 1931 a 1970), a dinâmica de formação de grupos em torno do cinema pernambucano não cessou. Poucas foram as imagens, entretanto, muitas foram as discussões em manifestações ligadas ao cinema, desde os cineclubes e círculos de estudos, à crítica cinematográfica até a produção de cinejornais.

Amanda Nogueira (2014) argumenta que o ciclo do Super 8 se configurou em torno de dois grupos distintos: o Grupo dos Conservadores, formado por cineastas mais velhos que defendiam a profissionalização do cinema; e o Grupo dos Anarquistas que desenvolveu um cinema mais alternativo e experimental. O primeiro tinha como principais atuantes os cineastas Fernando Spencer e Osman Godoy. O segundo, Jomard Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha.

A bitola Super-8mm foi desenvolvida para o ambiente doméstico: era portátil, com gravação sincronizada do som e com o custo muito inferior a clássica bitola de 35mm. Essas vantagens próprias do suporte Super 8 facilitavam a numerosa produção nesse formato já que seus realizadores, sobretudo, da classe média poderiam “bancar seus filmes, filmar, revelar e montar de forma caseira.” (NOGUEIRA, 2014, p. 73) Foram mais de 200 filmes entre curtas, médias e longas-metragens produzidos no suporte de Super 8 entre os anos de 1972 a 1983. Entre os filmes de maior destaque desta fase estão: *El Barato* (1972), de Kátia Mesel, *Valente é o galo* (1974), de Fernando Spencer, *O palhaço degolado* (1976), de Jomard Muniz de Brito, *A feira de Caruaru* (1976), de Flávio Rodrigues, *Robin Hollywood* (1977) de Amin Stepple, *Esses Onze aí* (1978), de Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, *Propaganda* de Celso Marconi.

Entre os cineastas deste período, Jomard Muniz de Brito se destaca com seu olhar satírico e irônico dosado com críticas sociais. JMB assume uma postura de

de ficção lançados foram: *Terra sem Deus* (1962-63), de José Carlos Burle; *Nas Trevas da Obsessão* (1969), de Pedro Onofre; *O último Cangaceiro* (1961-70), de Carlos Magalhães; *O Palavrão* (1971), de Cleto Mergulhão, e *Luciana, a Comerciaría* (1974-75), de Mozart Cintra (ARAÚJO, 2000, p.425)

crítica a cultura oficial ortodoxa, exaltando a liberdade criativa e a mistura, sem hierarquias, entre o tradicional e a modernidade. A exploração das paisagens pernambucanas também são percebidas em um “movimento de resistência frente à naturalização folclórica, frente à paisagem colonizada, frente às imagens clichês do Nordeste (...)” (PRYSTHON, 2017, p. 5). A respeito da crítica social, tomemos como exemplo o filme *Inventário de um Feudalismo Cultural Nordestino* (1978), em que as imagens da tradicional Faculdade de Direito de Recife, sob o discurso eloquente e caricato de um personagem vestido com típica toga de Bacharel, são justapostas a imagens de casebres pobres e da festa profana do carnaval, constituindo um jogo dialético entre o que seria a alta cultura e a cultura popular.

A influência desses realizadores, seja nos aspectos formais, nas investigações estéticas possibilitadas pela linguagem cinematográfica, seja nos temas, no humor irônico e satírico, nas inquietações humanas e sociais, e no desejo de fazer cinema apesar das dificuldades econômicas, ecoaram nas gerações seguintes. Isso pode ser percebido mais fortemente no coletivo de agitadores culturais e artistas plásticos conhecido como Telephone Colorido que em 2001 lançaram o curta-metragem experimental *Resgate Cultural*, filmado em 16 mm, que foi exibido em diversos festivais, como, por exemplo, o Festival de Brasília.

Já no início da década de noventa (1991-1993), a crise no cinema brasileiro passa atingir o país inteiro, inclusive, o eixo Rio-São Paulo, principal polo da indústria de cinema nacional. A hegemonia do cinema americano chega ao seu momento ápice, enquanto a bilheteria nacional reduziu-se a ponto de a produção nacional ocupar apenas 0,4% do total. Esse tempo de profunda penúria para o cinema brasileiro tem início com a posse de Fernando Collor de Melo em 15 de março de 1990. Rapidamente, através de decreto, Collor “extinguiu os organismos estatais de fomento e fiscalização do cinema brasileiro: Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), a Fundação do Cinema Brasileiro, que cuidava do curta-metragem e de projetos de produção e difusão cultural, e o Concine (Conselho Nacional de Cinema)” (CAETANO, 2007, p.196).

As justificativas para atacar a cultura nacional na época não diferem muito das empregadas pelo atual Presidente²⁴:

²⁴Cumprindo uma promessa de campanha, o presidente Jair Bolsonaro extingue o Ministério da Cultura. De acordo com João Brant, ex-secretário-executivo do Ministério da Cultura (MinC), “O Brasil já teve diferentes concepções de políticas culturais nos governos anteriores, mas a concepção de

No final dos anos 80, era forte a campanha contra a empresa, acusada de clientelismo, desperdício e má administração. A intenção era convencer a opinião pública de que o cinema não devia ser matéria de Estado. Em março de 1990, sem a abertura de qualquer processo administrativo e/ ou discussão pública que pudesse reorientar sua missão e a estratégia, a EMBRAFILME foi extinta, levando com ela, sob igual procedimento discricionário e unilateral, todas as fundações e empresas vinculadas ao Ministério da Cultura. A tela escurece. A atividade cinematográfica vai ao fundo do poço. O Governo Collor de Mello despenca e chega ao fim na sequência seguinte²⁵.

Em 1994, a Lei do Audiovisual, aprovada pelo Congresso nacional e sancionada pelo presidente Itamar Franco²⁶, entrou em vigor e tornou-se instrumento decisivo para revitalização do cinema brasileiro. Aos poucos o cinema nacional volta a ser fomentado pelo poder público e novos mecanismos de incentivo são criados, como a lei 8.695/93, de Fomento ao Audiovisual. Não por acaso esse período ficou conhecido como “Cinema da Retomada” e o lançamento do filme *Baile perfumado* (1996), da dupla pernambucana Lírío Ferreira e Paulo Caldas, tornou-se um marco deste momento histórico. A renovação do gênero *nordestern*²⁷ através de influências da cultura pop, com produção sonora do *mangue beat*, movimento musical que mistura ritmos regionais como maracatu ao rock, hip-hop e a música eletrônica, exploração das paisagens regionalistas, fizeram de *Baile Perfumado* uma referência importante para os cineastas pernambucanos.

Segundo Ângela Prysthon, essa ênfase regionalista em composições caricatas e folclorizantes de suas personagens, marcados por “excessos de caráter local” (PRYSTHON, 2017, p. 7), e as influências da cultura popular e das tecnologias modernas, são constantes formais que marcam o estilo do cinema pernambucano deste período de retomada. Assim, o já mencionado *Baile perfumado*, indo por *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis; *Árido movie* (2005), de Lírío Ferreira, e

política cultural do governo Bolsonaro é anti-cultural. É um desastre em relação a qualquer tipo de concepção cultural que o país já teve”. Disponível em:
<https://www.brasildefato.com.br/2019/01/11/politica-cultural-do-bolsonaro-e-anticultural-afirma-ex-secretario/>. Acesso em: 25/06/2019.

²⁵COMUNICAÇÃO CTAv. **A EMBRAFILME**. Out 10, 2008. Acesso em 21 de maio. Disponível em:
<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>

²⁶Itamar Franco era vice-presidente de Fernando Collor e veio assumir a presidência em 1992 após Collor sofrer o processo de *impeachment*.

²⁷Nessa fase de Retomada o gênero *nordestern* retornou com títulos como *A saga do guerreiro aluminoso* (1994) e *Corisco & Dadá* (1996), ambos de Rosemberg Cariry e o *O cangaceiro* (1997), dirigido por Aníbal Massaini Neto

Cinema, aspirina e urubus (2006), de Marcelo Gomes são filmes que, conforme argumenta Ângela Prysthon, reagem como forma de afirmação e de reconhecimento das produções locais fora do eixo Rio-São Paulo.

O investimento em temáticas sociais desse período se distingue bastante da postura dos cineastas da geração do Super-8. O cinema da Retomada enfatiza a pobreza e os grupos sociais historicamente marginalizados, seja em espaços regionais ou urbanos, por meio das convenções do cinema narrativo clássico, investindo no impacto da ação narrativa e dos gêneros tradicionais na tentativa de atingir o grande público e inserir-se no mercado. O próprio contexto histórico do Brasil daquele período, conforme foi visto acima, pode explicar essa postura mais engajada em conquistar o mercado massivo, visto que o cinema nacional tinha acabado de sair de uma grande recessão no governo Collor. Quando questionado sobre se existe uma ruptura de estilos entre sua geração e a anterior, Lordello sublinha que não há uma ruptura explícita e que as diferenças de estilos também têm muito a ver com a formação particular de cinefilia entre eles e com a própria personalidade de cada cineasta.

Eu não acho que houve uma ruptura ativa, eu acho que tem muito a ver com essa formação do olhar. E esse ponto de vista sobre as narrativas que a gente quer contar que são muito caucadas na realidade, mas que cada um tem um pouco seu estilo, que vai tanto das referências quanto do jeito de ser mesmo. Os filmes do Claudão [Cláudio Assis] tem tudo a ver com ele, do Lírio também. O próprio Kleber, esse humor que ele tem e essa sua sagacidade social para entender aquilo e transformar aquilo numa *mise en scène*, esses pequenos momentos, aparentemente, tão banais mas tão simbólicos na sociedade da gente. (...) mas, não acho que é uma coisa de ruptura no sentido mais agressivo da palavra. Eu acho que tem uma coisa mais de personalidade e de pesquisa. Acho rola um pouco mais de uma vontade de certo desbunde, como Claudão, e tornar as coisas um pouco mais explícita. Na gente torna a coisa mais implícita eu vejo mais assim, sutil. Se bem que eu ando refletindo muito sobre isso. Se essas escolhas são sinais dos tempos.²⁸

Logo, esse Nordeste folclorizante, de paisagens sertanejas, do agreste, dos manguezais, com seus excessos grotescos e caricaturais – como, por exemplo, nos filmes de Claudio Assis – tem suas primeiras rupturas com a “poética do banal” apresentada pelos cineastas do final da primeira década dos anos 2000. É o caso de *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

²⁸ Trecho da fala de Lordello, em entrevista cedida ao autor da pesquisa.

(2009) de Marcelo Gomes e do cearense Karim Ainouz. A representação estética do regionalismo nesses filmes foge da caricatura e dos excessos da geração anterior, “afastando-se das paisagens do ‘sertão’, abandonando as conexões com o manguebeat, evitando o folclore.” (PRYSTHON, 2017, p. 7)

3.4 Geração pós-retomada e a Estética do Banal

Pode-se dizer que a “nova geração” de cineastas em Pernambuco adveio, em sua maioria, da universidade. Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso graduaram-se em Comunicação Social; Marcelo Lordello, Daniel Bandeira e Leonardo Lacca vem da Publicidade; Tião e Kleber Mendonça Filho, o cineasta de maior destaque desta geração, embora significativamente mais velho, formaram-se em Jornalismo. Entretanto, nenhum deles são formados no curso de graduação em Cinema & Audiovisual que só se tornaria realidade no ano de 2009: “Toda a geração de cineastas pernambucanos, até 2012, tinha como referência educacional os cursos no campo da comunicação - jornalismo, publicidade -, ou artes visuais”, diz Luiz Joaquim, professor e coordenador da Faculdades Integradas Barros Melo – Aeso.

Desse modo, começaram produzindo seus primeiros curtas de ficção e documentário nesse ambiente acadêmico e exibindo seus filmes em festivais locais. Tal como os outros movimentos desde o ciclo do Recife, o interesse em comum pela arte cinematográfica uniu esses realizadores que logo começaram a formar suas primeiras produtoras: Símio Filmes, fundada em 2008, e Trincheira Filmes são algumas de destaque deste período. A primeira foi formada, originalmente, pelos diretores Gabriel Mascaro, Daniel Bandeira, Juliano Dorneles e Marcelo Pedroso; enquanto a segunda foi criada, posteriormente, por Leonardo Lacca, Tião, Raul Lula, e Marcelo Lordello.

Entre as principais produções de longa-metragem da Símio filmes, podemos destacar *Amigos de Risco* (2007), de Daniel Bandeira, *Pacífic* (2011), de Marcelo Pedroso, *Um lugar ao Sol* (2011) e *Doméstica* (2012) de Gabriel Mascaro, *Brasil S/A* (2016), de Marcelo Pedroso.

Enquanto na Trincheira: *Vigias* (2010), *Eles voltam* (2012), ambos de Marcelo Lordello, neste momento está sendo rodado seu novo longa-metragem intitulado *Parterno*²². Os curtas-metragens que tiveram uma excelente circulação em festivais

foram: *Eisenstein* (2006), direção coletiva de Leonardo Lacca, Raul Luna e Tião, *Ventilador* (2007), de Leonardo Lacca, *Número 7* (2008), de Marcelo Lordello, *Muro* (2009), de Tião.

Um ano significativo foi 2012, em que 7 produções pernambucanas, das quais 4 eram longas-metragens, foram selecionados para o Festival de Brasília. Os longas foram *Doméstica*, Gabriel Mascaro, *Era uma vez eu Verônica*, de Marcelo Gomes, *Eles voltam*, de Marcelo Lordello e *Boa sorte meu amor*, de Daniel Aragão. Todos foram premiados: o prêmio de melhor direção foi para Daniel Aragão, *Doméstica* conquistou o Prêmio Saruê e *Eles voltam* e *Era uma vez, Verônica* dividiram prêmio de melhor filme. Ainda em 2012²⁹ teve a estreia de *O Som ao Redor* no Festival de Roterdã, na Europa, mas só viria a ser lançado nacionalmente no ano seguinte.

A maioria desses filmes apresentam traços comuns, especialmente, no que se refere a preocupação em questões de ativismo urbano³⁰, e os processos de desigualdade social e conflito de classe. A temática da crítica social, evidentemente, não é uma característica exclusiva dessa geração de realizadores.

Como observa Ismail Xavier, em proposta ao XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado em 2014, o cinema pernambucano vêm se configurando em torno de uma problemática comum sobre questões sociais – guardadas as diferenças de estilo e forma de cada cineasta – desde 1996. O aludido autor destaca os filmes “*Baile Perfumado* (Paulo Caldas, Lírío Ferreira, 1996), *Árido Movie*(Lírío Ferreira, 2006), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes, KarimAynouz, 2009) e *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2007)” (XAVIER, 2014), e incluindo os filmes lançados até 2012 como *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão), *Eles voltam* (Marcelo Lordello) e *O Som ao Redor* de Kleber Mendonça Filho. Para ele, esses filmes exploram certos motivos dramáticos ligados à experiência contemporânea marcada “pelas permanências do mundo do ‘homem cordial’, [...] mundo que trava a formação da cidadania, embaralhando o público e privado, repondo a hegemonia de

²⁹Vários realizadores estiveram no movimento Ocupe Estelita, que teve início em 2012. Foi um grupo de ativismo urbano que posicionara contra o desenvolvimento de um projeto imobiliário (Consórcio Novo Recife) no cais José Estelita, no centro do Recife. O grupo, chamado Direitos Urbanos, tem se contraposto a um modelo predatório de planejamento urbano e, além de organizar várias ações de ocupação do terreno entre os anos de 2012 e 2014, realizou diversos produtos audiovisuais sobre o tema – nos quais estavam envolvidos vários cineastas proeminentes do estado

³⁰Para mais informações acompanhe a página da produtora no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/category/Movie-Theater/Trincheira-Filmes-153179188152860/>. Acesso em: 19/07/2019

classe e as tradições patriarcais de mando na vida da cidade” (XAVIER, 2014). Tendo *O Som ao Redor* como principal referência, o pesquisador descreve os traços que esse cinema pernambucano vem se constituindo:

acumulação de tempos históricos que se justapõem e convivem de forma singular: o passado no presente, o campo na cidade. Nele, o paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam como relação entre o moderno e uma memória aí contida do passado, mas como presença do passado no presente, como presença hoje de formas de poder e de relações de classe arcaicas. (XAVIER, 2014)

Da geração de filmes da década de 2010, obras como *Eles voltam*, *Boa sorte, meu amor*, *Pacife*, *Um lugar ao sol*, *Doméstica*, *Era uma vez eu*, *Verônica* e *O Som ao Redor* dão lugar à perspectiva da classe média brasileira para debater as relações de classes sociais no Brasil presente, marcadas pelo preconceito e desigualdade. Todos esses filmes possuem formas muito peculiares ao tratar esse assunto e podem provocar diversas abordagens pertinentes de estudo.

A presente pesquisa se concentra na abordagem do filme *Eles voltam* por usar estratégias narrativas e estéticas que visam uma teleologia da transformação que é a da percepção social e alteridade. Em *Eles voltam* existe um esforço em pôr a identidade da classe média tradicional “branca” em crise, a partir do contato que a protagonista infantil, Cris, estabelece com os personagens “marrons”, das classes menos privilegiadas, como a família de pequenos agricultores do MST e a mãe solteira que trabalha como doméstica. Nesse processo de percepção da desigualdade social que vai se formando através do olhar da protagonista infantil, nos chama atenção à identidade de classe média, cuja visão de mundo que apequena e estigmatiza o *outro* é confrontada com a nova perspectiva sensível e solidária que a personagem desenvolve no decorrer de sua jornada. Será refletido, portanto, como o cinema pode evocar práticas discursivas em torno do conceito de identidade e, ao mesmo tempo, funcionar com instrumento pedagógico de conscientização de classe.

4 ANÁLISE DE ELES VOLTAM: ESTÉTICA DO BANAL E A PERSPECTIVA DE CLASSE

4.1 Estilo de *Eles voltam*

Na teoria da arte, a ideia de estilo já é bastante difundida e explorada. Segundo Jorge Coli (1995), as categorias de classificações estilísticas nascem do desejo em alcançar um rigor na análise artística. O critério do estilo surge como ferramenta para atingir uma objetividade de análise que garanta ao crítico conclusões sólidas e seguras. Assim, Coli (1995, p. 24) afirma que “Se conseguirmos definir estilos, no interior dos quais encaixarmos a totalidade da produção artística, começamos a pisar terreno mais seguro. E a palavra sobre as artes tentará determinar essas classificações gerais.”

Desse modo, ao longo da história da arte e crítica, o conceito de estilo foi imprescindível nas análises que buscavam justificar a qualidade de determinado objeto artístico. Embora a canonização da arte, em julgamentos morais que determinam superioridade de um estilo a outro, tenha ruído com a modernidade, a ideia básica de estilo ligada as recorrências e constantes formais se mantém como ponto de partida. Um artista pode manifestar constantes formais em todas suas obras, fazendo com que seu estilo seja facilmente reconhecido. Isso é uma verdade em todos os campos da arte: há o estilo característico de Machado de Assis na literatura; de Chiquinha Gonzaga na música; de Glauber Rocha no cinema; de Tarsila do Amaral na pintura e assim por diante. No entanto, nenhum estilo, por mais que tente expressar um lado “personalíssimo” e subjetivo do criador, escapa do peso da influência de seu tempo e da cultura em que se insere.

No cinema não é diferente, Bordwell (2013) argumenta que é em tal área possível perceber padrões estilísticos que são recorrentes em filmes em determinados períodos da história, enquanto outros são subtraídos. Na definição do autor supracitado “No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme. (...) minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado das escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013,p.17)³¹

³¹ Grosso modo, os elementos estilísticos da técnica cinematográfica é um dos princípios que orientam a própria forma do filme, junto com o princípio da forma narrativa a qual nos aprofundaremos no tópico seguinte.

No segundo capítulo, compreende-se como cada ciclo do cinema pernambucano apresentava traços estilísticos próprios, além da permanência de outros traços que eram renovados pela geração seguinte. Já o cinema contemporâneo pernambucano dos anos 2000 vislumbra uma perspectiva estilística oposta as convenções do cinema clássico e do folclore que caracterizou a estética da geração da Retomada. Em vez dos personagens esquemáticos e estereotipados, o cinema pós- retomada tenciona a maneira de representar a alteridade do *outro*, propondo um olhar mais intimista e focado na vida ordinária dos personagens. Essa parcela de filmes contemporâneos passa a protagonizar o sujeito comum, seja da classe média ou das classes populares, nas situações mais corriqueiras de seu dia a dia. Desse modo, aqui há uma rejeição aos clichês de espetacularização do cinema narrativo. A sondagem sobre o cotidiano procura revelar as dimensões afetivas e subjetivas das personagens em forte conexão com os espaços que habitam e partilham. O cotidiano torna-se lugar de afirmação das identidades e nesse raciocínio o cinema parece dialogar com a “renovação temática que a sociologia da cultura e os estudos culturais propuseram nas últimas décadas” (SALVO, 2011, p. 7). Michel de Certeau (1996) foi um dos primeiros teóricos da sociologia a contemplar as micro resistências criadas por sujeitos comuns em seus cotidianos, subvertendo as imposições do poder constituído, bem como criando espaços de autoafirmação.

o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente. (...) O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. (...) É uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. (CERTEAU, 1996, p.31).

Esse novo ângulo de observação às temáticas sociais, centradas no sujeito comum a partir de sua vida ordinária, incidiu na concepção do estilo, isto é, “a textura das imagens e dos sons” como coloca Bordwell (2013), dando primazia a uma espécie de *realismo-sensorial*. Segundo Erly Vieira Júnior (2013, p. 1220), tal realismo é “marcado pela construção narrativa através de ambiências, pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva”.

Há uma série de filmes contemporâneos, oriundos das mais diferentes cinematografias e nacionalidades, que, entre si, apresentam escolhas estéticas

muito semelhantes a esses procedimentos estilísticos. Som e imagem não mais presos aos paradigmas do cinema narrativo clássico, mas erguidos a partir do sensível, capaz de gerar subjetividades através de “um fluxo esticado, contínuo, [...]” (LALANNE, 2002, p. 26), da contemplação dos corpos e espaços diegéticos, em um ritmo que escoia no tempo, sem compromisso com a ação narrativa ou com os motivos que a sucedem. Os críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard da revista *Cahier Du Cinéma* seriam os primeiros a tentar caracterizar esta vertente estética com a alcunha de cinema de fluxo³². Um tipo de cinema que se volta para o cotidiano, apreendendo o mundo em seu ritmo natural. Os críticos franceses centraram suas análises tendo como objetos as produções exibidas durante o Festival de Cannes de 2002 e 2003. Apesar disso, o conceito de fluxo amplia seu alcance para diversas produções em todo o mundo. O filme *Eles voltam* dialoga com esses procedimentos estilísticos e, ao mesmo tempo, apresenta dimensões singulares em sua forma das quais investigaremos.

4.2 A forma narrativa de *Eles voltam*

Como foi descrito anteriormente, é possível identificar o estilo de um filme observando o modo como cineasta organiza e articula os elementos da técnica cinematográfica, como os movimentos de câmera, a iluminação e cor da fotografia, o uso de trilha musical entre outros recursos. Portanto, é passível de se compreender a forma do filme por meio de seus procedimentos estilísticos. Por forma fílmica, Bordwell (2013, p.111) define como sendo um “sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo”. O estilo é, desse modo, um dos princípios de organização que possibilita a experiência estruturada da forma fílmica. Outro princípio de organização é a *forma narrativa*. “Atribuímos unidade ao filme situando dois princípios de organização – um princípio narrativo e um estilístico – dentro do sistema maior que é o filme como um todo” (BORDWELL, 2013, p.111).

Quando se comenta um filme, em geral, não se pensa muito nos sentidos produzidos pela planificação, pela tonalidade de cor da fotografia, entre outros aspectos ligados à técnica. Normalmente, se concentra principalmente na história do

³²*Plan contre flux*, por Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; *C'est qu'iceplan?*, de Jean-Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e *C'est qu'iceplan? (Lasuite)*, por Olivier Joyard, na edição número 580 de junho de 2003.

filme: falamos sobre o tema do filme; sobre quem é e como é o protagonista, suas motivações e obstáculos a serem enfrentados etc. Tais questões estão intimamente ligadas à narratividade do filme, e nosso envolvimento com a história depende de como nos relacionamos com a representação delas na tela. A história também pode está para além do que é explicitamente representado no filme. Por exemplo, em *Eles voltam*, não é visto o acidente trágico dos pais de Cris, aliás, esse acidente é só revelado quando a protagonista finalmente retorna à Recife, sua cidade natal. Esse acidente, embora não presenciado, é fundamental para o desenvolvimento do enredo do filme.

A partir de tal ponto, pode-se agora aqui distinguir o termo história e enredo. O enredo, sim, é tudo aquilo desenvolvido para ser mostrado ao espectador. Conforme explica Bordwell (2013, p. 147) : “O termo enredo é usado para descrever tudo que está presente de maneira visível e audível no filme a que assistimos. O enredo inclui, primeiramente, todos os eventos da história que são retratados diretamente.”

Esse “tudo” presente que Bordwell (2013) se refere ainda pode ser apresentado dentro ou fora da diegese. Em resumo, os elementos diegéticos são ligados a ação que está dentro do mundo ficcional, enquanto os elementos não-diegéticos estão fora desse mundo. Voltando ao exemplo de *Eles voltam*, o acidente de carro dos pais de Cris, mesmo não sendo explicitamente exposto na tela como já mencionamos, ainda pertence ao mundo diegético da narrativa fílmica. Porém, a música do Clube da Esquina, tocada para encerrar o prólogo e preparar o espectador para o desenvolvimento da narrativa, é um elemento extra-diegético, isto é, está fora do mundo ficcional.

Em suma, as possibilidades que o cineasta tem de compor sua história e enredo são infinitas. Não existe um modelo único e imutável. Porém, existem elementos centrais para concepção de qualquer narrativa como a casualidade, o tempo e espaço. Causa e efeito são as regras básicas da dramaturgia que remonta desde *A Poética* de Aristóteles. Basicamente, toda causa produz um efeito dentro da narrativa. Esses efeitos evoluem de forma progressiva, podendo direcionar a narrativa a um clímax e, por fim, um desfecho. Nos filmes ficcionais a personagem contribui de maneira primordial no desenvolvimento da casualidade. Assim como as ações e reações da personagem aos eventos narrativos, os traços psicológicos, físicos, sociais e histórico também podem apresentar uma função causal.

Hipoteticamente, se Cris tivesse uma personalidade como a de seu irmão Peu - agressivo, imaturo, mimado, e, sobretudo, alienado no mundo da tecnologia -, talvez, ela não teria a sensibilidade de despertar seu olhar para outras realidades sociais. Ou seja, a personalidade também pode ser entendida como uma função causal importante para o entendimento do filme como processo de percepção da desigualdade social. Lordello ainda justifica que o retraimento de Cris parte também pelo trauma do abandono que sofrera e pelo fato da mesma se encontrar sozinha em um ambiente desconhecido:

Essa coisa da Cris [sua retração] foi muito pautada pelo trauma. Ela tem um dado de personalidade que ela é muito mais na dela, mas eu acho que depois que ela passou por aquilo tudo, aquela primeira noite em que foi abandonada, necessariamente as pessoas se retraem. E retração num espaço estranho, quem tá acuado vira muito observador, principalmente sendo uma menina daquela idade. Não tem como ter uma projeção ativa sobre as coisas. Seria estranho pra mim se ela comesse a falar tudo, eu acharia falso. Então, Cris ela foi pensada muito pra ser essa observadora um pouco traumatizada, mas que quando vai ficar cada vez mais a vontade vai se soltando.³³

Quanto ao aspecto do tempo, Bordwell (2013) argumenta que ao assistir a um filme o expectador cria o tempo da história com base no que é apresentado no enredo. Isto é, o enredo se adapta ao tempo de duração do filme que, no formato de longa-metragem, convencionou-se na duração média de cerca de duas horas. Mas, o tempo da história pode ser bastante variado e amplo. O tempo de duração de *Eles voltam* é de uma hora e 44 minutos, incluindo os créditos iniciais e finais, enquanto o tempo da história se passa em torno de 6 dias: um dia na estrada, um dia no acampamento, dois dias no município de Tamandaré, onde a protagonista passa um dia na casa de Jenifer e uma noite na casa de praia, e, por fim, a personagem passa mais dois dias no apartamento dos avós, enquanto os pais estão na UTI.

Bordwell (2013) ainda pontua outros aspectos, como a ordem temporal dos eventos narrativos e a frequência temporal. Como vimos ao discutir a estética do banal e o estilo de *Eles voltam*, o tempo no longa-metragem de Lordello é manipulado de modo a valorizar mais o realismo sensório do que a ação narrativa. Dessa maneira, o “principal” conflito, que seria o desejo de Cris de voltar para casa, é ofuscado, quase que esquecido, pela ênfase dada aos espaços, ao cotidiano e nas

³³ Trecho da fala de Marcelo Lordello, em entrevista cedida ao autor da pesquisa.

relações banais entre as personagens. O que apresenta maior peso de relevância no discurso fílmico não é o objetivo ou desejo particular de Cris em retornar para casa, mas, sim, a construção da sensibilidade e da nova consciência da personagem que se dá a partir do contato estabelecido com personagens e espaços distintos de sua origem de classe média alta.³⁴ Esse contato é apresentado numa frequência temporal longa, principalmente, porque em muitas sequências não há ação dramática envolvida, apenas situações de contemplação e silêncio.

Contudo, o desenvolvimento narrativo de *Eles voltam* é relativamente sólido, com começo, meio e fim bem desenvolvidos. Pode-se avaliar que a forma narrativa de *Eles voltam* não é tão radical em propor um rompimento com as convenções estabelecidas pelo cinema narrativo clássico de Hollywood. Alguns filmes dessa geração pós-retomada, como *O som ao redor* e *Brasil S/A*, apresentam estilos mais audaciosos em termos narrativos e estéticos - principalmente o de Pedrosa por se tratar de um filme mais ligado à tradição do cinema experimental - quando comparados à *Eles voltam*. Uma das semelhanças entre *Eles voltam* e modelo hollywoodiano é a escolha de concentrar a história sob a perspectiva individualista de um protagonista. Conforme observa Bordwell (2013, p. 179):

Essa concepção de narrativa depende da suposição de que a ação surgirá de *personagens individuais como agentes causais*. Causas naturais (enchentes, terremotos) ou causas sociais (instituições, guerras, depressões econômicas) podem afetar a ação, mas a narrativa se concentra nas causas psicológicas pessoais: decisões, opções e traços da personagem.

Em *Eles voltam*, toda a ação desenvolve-se em torno de Cris. A narração é restrita ao olhar seu olhar, sem tramas secundárias ou qualquer devaneio longo da câmera buscando “fugir” da presença do protagonista como ocorre em *A Liberdade* (2001) de Lisandro Alonso. Também em *Eles voltam*, conforme foi mencionado, existe um plano narrativo com começo, meio e fim estruturado, relativamente, com os mesmos princípios do cinema clássico: apresentação de um conflito (abandono de Cris na estrada); desenvolvimento da ação (Cris no acampamento e na cidade interiorana); resolução do conflito (Cris volta pra casa e descobre que seus pais

³⁴ O filme, portanto, trata de abordar um tema social mais amplo e coletivista, diferente das narrativas do cinema clássico que são, em sua maioria, centradas no indivíduo e em seus anseios e conflitos particulares.

sofreram um acidente); desfecho (Cris é transformada no fim de sua jornada, tornando-se mais consciente e madura). A narrativa de *Eles voltam* evolui numa progressão causal e cronológica - sem qualquer alteração da ordem temporal - que visa a transformação da personagem, em outras palavras, ela começa de um jeito e termina de outro. Sua transformação comunica um discurso social latente, já que essa transformação se dá no choque com diferentes identidades culturais e de classe.

Porém, vale mencionar que existem escolhas narrativas e estilísticas em *Eles voltam* que o afasta desse mesmo padrão narrativo convencional adotado por Hollywood. Como já discutimos ao longo desta pesquisa, *Eles voltam* concebe sua dramaturgia de maneira minimalista, com pouca transição dramática, recusando recursos clichês de aprofundamento psicológico das personagens, como o uso de voz interior, o uso de *flashbacks* na intenção de informar algum traço da história ou personalidade de Cris para torná-la mais atraente ao espectador, o uso do melodrama, com baladas musicais que potencializam a emoção da cena, ou um final arrebatador e feliz, com todos os conflitos resolvidos.

Conclui-se que a forma narrativa de *Eles voltam* flerta com as duas abordagens formais: uma ligada à tradição do cinema narrativo industrial e outra ligada ao *cinema de arte*, voltado para a experimentação a linguagem cinematográfica.

A ligação mais evidente entre *Eles voltam* e o modelo narrativo clássico, talvez, esteja na própria estrutura com começo, meio e fim amarrados numa lógica causal e cronológica, conforme já foi mencionado. Bordwell (2013) sugere como método de análise fílmica o processo de segmentação das cenas e sequências. Uma segmentação que permite ao analista perceber em detalhes a arquitetura básica do filme, consistindo em um exercício de isolamento das cenas e sequências no intuito de investigar suas relações umas com as outras, bem como suas funções dentro do sistema total.

Para analisar o padrão de desenvolvimento de um filme, é sempre uma boa ideia fazer a segmentação do filme. Segmentação nada mais é do que um esquema escrito do filme que o divide em partes maiores e menores, marcando as partes com letras ou números consecutivos. (BORDWELL, 2013, p. 135)

Acredita-se que a segmentação do filme *Eles voltam* em 3 atos atende os objetivos dessa pesquisa, visto a facilidade que a própria estrutura interna da narrativa oferece. Tal modelo clássico aristotélico de divisão da ação dramática parte do pressuposto de que a tragédia deve ter uma dada duração: princípio, um meio e um fim. De acordo com o filósofo grego Aristóteles (2017, p. 11-12):

Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo que possui certa extensão, pois um todo pode existir sem ser dotado de extensão. Todo é o que tem princípio, meio e fim. [...] Portanto, para que as fábulas sejam bem compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas.

Esta observação de Aristóteles (2017) desembocou na criação dos três atos dramáticos para o teatro, e, dada sua eficácia na organização da ação dramática e no ato de envolver o público, foi adotado ostensivamente pelo modelo clássico do cinema narrativo de Hollywood. Em *Eles voltam*, reivindicamos que o processo de percepção do social e de classe desenvolve-se no contato com outro, com aquele que é diferente. Conforme foi argumentado no primeiro capítulo, esse contato com o outro é o que provoca crises de identidades ou traços indenitários que podem ser nocivos e preconceituosos. Existe um valor pedagógico no ato de vislumbrar no outro a diferença e perceber no diferente a si próprio. Vale salientar que, embora o contato de Cris com as outras personagens que a acolheram seja muitas vezes marcado no silêncio, não se trata de um contato frio e apático, mas de um encontro afetivo, solidário e, por vezes, disciplinador, principalmente quando Cris está sob os cuidados de Fátima.

Posto isto, nossa delimitação em 3 atos baseia-se nos três encontros da protagonista que consideramos cruciais em seu processo amadurecimento e de percepção da realidade social do outro. É por meio do encontro com o diferente, principalmente nos dois primeiros encontros, que se instala a crise de identidade de classe média alta. Vale lembrar que é na presença ativa do feminino que se desenvolve todo o processo de amadurecimento e crise de identidade da protagonista. As personagens femininas que se relacionam com Cris possuem origem e idade distintas: são mulheres mais velhas, com cerca de 50 ou 60 anos, com as quais Cris recebe um cuidado maternal, sendo alimentada, abrigada e também disciplinada, como acontece nas sequências com Fátima e com a mãe de

Elaine; a própria Elaine que é uma criança; a adolescente Jenifer; há um encontro Pri, uma mulher madura, aparentemente, com cerca 30 anos; e, por fim, sua colega da escola, Geórgia que tem a mesma idade. Cada um desses encontros possui uma função narrativa na formação da protagonista conforme apontamos na análise.

4.3 Ato I: Cris e Elaine

. A primeira imagem que surge aos olhos do espectador quando assiste *Eles voltam* é de uma paisagem panorâmica de um canavial. Também é observada uma estrada que corta essa paisagem em um traçado retilíneo. O canavial enquadrado por um imenso plano geral não evoca apenas aquilo que é facilmente visualizável: a dimensão econômica, o latifúndio do negócio da cana-de-açúcar. A presença do canavial evoca, sobretudo, a permanência da dimensão social baseada no escravismo e na exploração de classes. Como observara Freyre (2002, p. 326) em sua célebre obra *Casa Grande & Senzala*, “Ao lado da monocultura”, a escravidão foi “a força que mais afetou a nossa plástica social”.



Fig. 1 Plano geral do canavial. Fonte: fotograma do filme

No meio dessa paisagem verde gigantesca, os carros parecem meros pontos em movimentos. O primeiro cruza a estrada normalmente. O segundo carro para quando se encontra mais ou menos enquadrado no meio da estrada e, com certo esforço de atenção, percebe-se algumas pessoas saindo do carro. Posteriormente, o carro segue seu destino.

O plano seguinte nos revela quem foram deixados para trás: Cris e seu irmão Peu. Os dois continuam uma discussão na estrada que se iniciou no carro a respeito do celular de Cris. O diálogo dá pistas que Peu foi punido a ganhar um celular

inferior ao da Cris por não estudar. Peu não satisfeito com a punição, toma o celular à força das mãos de Cris enquanto estão na estrada a qual foram deixados. Embora não fique explícito no diálogo, é fácil o espectador inferir que foram os pais que os deixaram na estrada, e agora os dois permanecem esperando por eles. Minutos depois esperando na estrada, Peu decide ir a um posto de gasolina próximo. A condição imposta por ele, no entanto, provoca outra desavença entre os irmãos. Peu decide ir ao posto sozinho enquanto Cris deve ficar no mesmo lugar esperando um possível retorno dos pais. Cris luta contra essa decisão tentando seguir junto com o irmão, porém, Peu, utilizando novamente da força e agressividade, consegue o que quer. Antes de finalmente virar às costas e deixar a irmã, Peu adverte: “Fique aí! É só não falar com ninguém!”

Cris, então, espera tanto pela sua família na estrada. Os planos seguintes contemplam essa espera acompanhando alguns poucos movimentos da personagem. Em um momento é visto ela gravando um vídeo da estrada no celular; no outro, a vemos enquadrada num plano geral sentada sozinha em um banco enquanto anoitece. Quando finalmente anoitece, ouvimos o choro de Cris em meio de uma imagem tomada pela escuridão da noite. Só é visualizada a menina por curtos instantes quando atingida pela iluminação dos faróis de carros que passam na estrada.

Assim, transcorre o primeiro dia de *Eles voltam*. Cris continua esperando por sua família. Mas, o único que aparece é um personagem sem nome, um jovem que estava passando pela estrada de bicicleta. Ele tenta conversar com a menina, e conseqüentemente, extrair alguma informação dela. Nesse primeiro encontro, no entanto, Cris fica em silêncio, não o responde. Esse ato pode conotar o medo de Cris com aquele que é desconhecido, diferente. O conselho do irmão mais velho parece ter surtido efeito nesse ato de ignorar uma possível ajuda vinda daquele rapaz que vem de uma classe social mais humilde. Sem sucesso, o rapaz continua seu caminho com a bicicleta.

A espera cessa quando Cris se levanta do banco e caminha para fora do quadro. Nesse momento, o título do filme é revelado de forma irônica “eles voltam” mas, na verdade, ninguém voltou até então depois de uma longa espera. O fim deste prólogo é ainda impactado pela música *extradieética*. É uma canção do Milton Nascimento que embala esse momento de despertar da Cris, deixando de ser a menina que espera sozinha chorando na estrada para ser aquela que se move e

toma alguma atitude diante dessa adversidade do “destino”. Essa sequência inicial já demonstra a manipulação do diretor com o *tempo narrativo*. Passaram-se quase 17 minutos para Cris para a apresentação do filme terminar, algo muito incomum se comparado ao cinema clássico de *Hollywood*.

É a partir dessa atitude que a aventura começa. Avalia-se que a causa do conflito é externa, tratando-se do abandono dos seus pais e irmão. O objetivo de Cris, que impulsionará a narrativa para frente, é, portanto, seu desejo é de reencontrar seus familiares, ou seja, de voltar para casa. O rapaz da bicicleta reaparece em cena e, novamente, tenta ajudar Cris. Agora, a menina está mais aberta e aceita a ajuda. A função desse personagem na narrativa é importante porque ele é responsável por conduzir a protagonista ao acampamento do MST, isto é, um lugar que representa a força oposta à monocultura, ao escravismo e à estrutura colonial. Vistas em perspectiva, Lordello representa essas duas paisagens de forma bastante distinta: a primeira, o latifúndio, é representada num plano geral amplo, de duração dilatada, permitindo que o olhar do espectador vague para contemplar a opulência da monocultura. A segunda paisagem, focada no entorno do acampamento do MST, é representada com um conjunto de planos médios e próximos, o qual dá ênfase, sobretudo, à presença humana dentro da comunidade, simbolizando assim um ambiente menos frio e desabitado. É neste lugar mais humilde, porém mais acolhedor, que Cris tem seu primeiro contato com a desigualdade social e parece tomar consciência dessa desigualdade – e a construção do espaço é fundamental para compor esse desenvolvimento dramático da personagem.

Segundo Lygia Sigaud (2000, p. 82), em seu artigo *Forma Acampamento: notas a partir da versão pernambucana*, os acampamentos da região da mata pernambucana “eram constituídos de barracas feitas com pedaços de madeira e cobertas com um plástico denominado lona, na maioria das vezes de cor preta e em alguns casos amarela.” Um símbolo recorrente e importante para identificação do acampamento é a bandeira vermelha com o logotipo do movimento, podendo ser do MST ou da Fetape (Federação dos Trabalhadores Rurais, Agricultores e Agricultoras do Estado de Pernambuco).

Em todos os acampamentos era hasteada a bandeira símbolo da ocupação. As descrições levantadas por Sigaud (2000) condizem com o local em que Cris se encontra. Inclusive é possível identificar, em um dos planos, a bandeira vermelha

içada entre as barracas do acampamento. As lonas pretas também são vistas nas casas de taipa e barracas. A simbologia da lona é tão marcante quanto a própria bandeira, segundo Sigaud (2000, p. 85) “a lona tornou-se o símbolo da adesão a um acampamento. Inúmeras são as evidências empíricas nesse sentido: encontrei trabalhadores que retardaram a entrada porque não tinham a lona”.

Cris é alimentada pela mãe do rapaz³⁵ em sua casa humilde, erguida de taipa ou sapê e madeira. Depois, a matriarca demonstra preocupação a respeito da origem da forasteira. Ela indaga ao filho onde ele a encontrou. Este responde que foi na estrada, perto da Usina do seu Duda. A mãe teme que Cris seja da família do usineiro, mas, o filho logo a tranquiliza dizendo que desconfia que os pais de Cris a deixaram na estrada. Como disserta Sigaud (2000) é comum as ocupações de acampamentos do MST ou Fetape ocorrerem ao redor de terras de engenho ou usinas.

Evidentemente, o conflito entre os dois grupos é constante, resultando em violência e, em muitos casos, na desapropriação das famílias acampadas. A narrativa sugere que o acampamento em que Cris é acolhida tenha sofrido esse tipo de repressão por parte do usineiro conhecido como seu Duda, posto que o acampamento se localiza em beira de estrada. De acordo com Sigaud (2000, p. 83) com base no depoimento de um militante do MST:

(...) o que parece identificar um acampamento com um engenho é o ato da ocupação. Um acampamento em beira de estrada visa um determinado engenho do qual foi despejado — era o que indicava um militante do MST para designar um acampamento de beira de estrada montado após despejo violento ocorrido no dia mesmo da ocupação (Jundiá de Cima).

Cris, então, passa a noite nessa casa. No dia seguinte, Cris toma café da manhã enquanto a mãe do rapaz e de Elaine se prepara para a reunião com as outras famílias do acampamento na intenção de decidirem o que farão com Cris para poder ajudá-la. Antes de sair, a mãe de Elaine pede que a filha faça companhia a Cris. Numa rara ocasião, o filme desprende atenção sobre a protagonista e nos guia para a reunião dos acampados. Nesta reunião, fica ainda mais nítida a preocupação do grupo de sofrerem alguma represália da população da cidade por terem acolhido a menina. Então, a mãe de Elaine sugere que Cris fique com Fátima, uma mulher de

³⁵Essa personagem também é mãe de Elaine. A primeira aparição de Elaine acontece durante a noite, quando ela observa Cris dormindo em seu quarto.

origem humilde e trabalhadora que mora na cidade local. Como Fátima trabalha na feira, todos os acampados ali reunidos concordam em oferecer algo do próprio cultivo para ajudar, como macaxeira e inhame. A representação cênica e plástica dessa reunião constitui um elemento importante para a forma e identidade do acampamento, condizente com o modo de organização desse movimento social. Conforme descreve Belo e Pedlowski (2014, p. 78):

As práticas de reuniões e assembléias durante a fase acampamento também se tornaram base para outras formas de ação coletiva no assentamento. As formas de organização política via assembléias e reuniões foram fundamentais para a colaboração no trabalho da lavoura e na comercialização, servindo também de base para as ações coletivas desempenhadas no assentamento. Estas experiências, desde as reuniões até a tomada de decisões em assembleia geral se tornaram referências para a organização política do assentamento.

Essa reunião é enquadrada em plano médio com um movimento de câmera panorâmico suave indo da esquerda para direita. O movimento em *pan* é um traço estilístico muito recorrente no filme. O plano valoriza as personagens acomodadas na reunião, com um movimento que permite a exploração dos planos mais longos, alterando o ponto focal da narrativa entre os personagens, mas sem recorrer aos cortes e à montagem. Além disso, há um investimento no uso da profundidade de campo, outro recurso bastante explorado em todo o filme. Ainda nesse enquadramento, a profundidade de campo permite-nos perceber a presença de Elaine e Cris saindo da casa, dando a sugerir que as personagens estão a caminho do local em que o sinal de celular pega melhor.



Fig. 2 Enquadramento com Cris e Elaine ao fundo. Fonte: fotograma do filme.

Nesses momentos que antecedem a saída de Cris e Elaine, a *mise en scène* explora bastante a função denotativa do estilo, observando os espaços socialmente reconhecíveis do acampamento do MST para a decodificação imediata do espectador.



Fig. 3 Plano médio da personagem Cris no momento em que desiste de ligar no celular

Chegando no referido local, observamos Cris tentando se comunicar no celular, mas não obtém sucesso. Segundos depois, percebendo o insucesso de Cris, Elaine aconselha a protagonista a desistir, por enquanto, e a convida para passear, dizendo “Bora alí pra eu te mostrar um negócio.” No início do trajeto, Elaine fala sobre si, sua família e origem no acampamento. Sem muitos detalhes, Elaine conta que se instalaram no acampamento depois de tragédia envolvendo seu tio há 6 anos. Esse ato de cumplicidade de Cris, ao ouvir o relato de Elaine, será recorrente em todos os encontros da protagonista com as personagens chaves de cada ato narrativo. Lordello prima pela repetição desse gesto: ouvir a história do *outro*.

Ao discutir os princípios da forma fílmica, Bordwell (2013, p. 129) menciona um recurso muito comum: a repetição e similaridade:

A repetição é a base para compreensão de qualquer filme. Por exemplo, devemos ser capazes de recordar e identificar personagens e cenários a cada reaparição. De maneira mais sutil, durante qualquer filme é possível observar repetições de todas as coisas, desde falas de diálogos e batidas de música até posições de câmera, comportamento das personagens e ação da história.

A cumplicidade que se repete ao longo do filme, em que a protagonista demonstra interesse em ouvir o outro, é um dos elementos da narrativa que contribuem para a construção de sua percepção do social. Nos planos seguintes o espectador é envolvido pela experiência da protagonista que partilha junto com Elaine momentos diminutos de puro contato com a natureza, com os animais no pasto, num ritmo lento, onde cada momento de contemplação parece construir uma nova sensibilidade na personagem, agindo, sobretudo, na construção de sua alteridade³⁶. O primeiro ato encerra-se com Cris e Fátima dentro da Kombi a caminha da cidade mais próxima.

4.4 Ato II: Cris e Jenifer

Durante a viagem na Kombi, Fátima indaga sobre o motivo de Cris ter sido largada na estrada. Cris responde de maneira econômica e com esforço, como se não quisesse falar a respeito. É por meio desse diálogo ruidoso que o espectador capta algumas informações como a idade de Cris, 12 anos, e o porquê ela e o irmão foram deixados na estrada pelos pais. Ainda é uma incógnita, porém, a razão dos pais não retornarem para pegá-los na estrada.

A primeira ação de Fátima é levar Cris até a delegacia da cidade. Nela, logo na faixa, está escrito o nome da cidade a qual a delegacia pertence: Tamandaré. O que faz todo o sentido, uma vez que, Tamandaré é um dos municípios da Zona da Mata pernambucana em que há presença de acampamentos do MST desde da década de 90:

Os acampamentos na Zona da Mata, a presença ativa de militantes do MST e o envolvimento de dirigentes sindicais em ocupações de terra foram fatos que me surpreenderam no ano de 1997, por ocasião de um trabalho de campo nos municípios de Rio Formoso e Tamandaré, na faixa litorânea ao sul do Estado (SIGAUD, 2000, p. 74).

Na delegacia não há nenhum encarregado que possa ajudar o caso de Cris. Sendo assim, Fátima toma a decisão de Cris passar a noite na sua casa. Na cena seguinte, a câmera acompanha Fátima e Cris caminhando pela calçada. Cris anda

³⁶ Essa sequência é uma das elencadas para refletir a potencialidade da estética do banal por meio do estilo cinematográfico. Por isso, é mais bem trabalhada na análise de *mise en scène*.

lentamente até parar de vez. No entanto, Fátima continua seu caminho, sem olhar para trás. Cris tem todo poder de decidir se continua com Fátima ou não. Depois de uma pausa, a protagonista decide acompanhá-la. É indispensável salientar, que já neste momento Cris está carregando uma das bolsas de roçado que os acampados deram à Fátima. As duas estão a caminho da feira onde Fátima possui uma barraca para deixar os produtos. Esse é apenas o primeiro trabalho que Fátima impõe à Cris, mostrando que a protagonista não terá um tratamento privilegiado. A função de Fátima na narrativa de *Eles voltam* é muito sintomática no tocante à introdução de Cris ao mundo do trabalho braçal que tanto caracteriza as classes populares, conforme foi discutido no primeiro capítulo.

Na feira, Fátima logo percebe a ausência de sua filha Jenifer na barraca. Esta teria desobedecido a mãe, não trabalhando na feira conforme foi pedido. Em casa, já de noite, Cris presencia Fátima repreendendo Jenifer por causa dessa desobediência. Essa é mais uma das ações que ilustra a disciplina e seriedade de Fátima para com o trabalho. Se com Elaine, Cris vislumbra a realidade do MST, a sensibilidade com a natureza e com o cotidiano rural, com Fátima, Cris experimenta a realidade do trabalho do proletariado, como veremos nas cenas seguintes. Talvez, por isso, a relação de Fátima com Cris não é afetiva. As duas não se tornam amigas. Pode-se dizer que Fátima não força intimidade para ir além do acordo combinado que é ajudar a protagonista voltar para casa. Existe outras condições, evidentemente, Fátima é uma mulher muito mais velha, então é natural que ela assuma a responsabilidade de Cris.

Jenifer, por outro lado, desenvolver maior intimidade com a protagonista. A primeira cena que permite essa aproximação ocorre quando Cris está no banheiro precisando de um absorvente e Jenifer leva um a ela. Cris está entrando na adolescência, fase que marca a transição da infância para a vida adulta. A sexualidade nesse período faz parte do processo de desenvolvimento da própria identidade do adolescente. É comum aflorar preocupações sobre os desejos, a autoimagem, em relação ao sexo. Nesse contexto, Jenifer assume a função de introduzir um pouco desse universo à Cris.

Na cena seguinte, por exemplo, todos estão reunidos no sofá assistindo uma novela na TV. O assunto sobre a trama da novela tem a haver com um relacionamento amoroso. Todos comentam de forma despojada e livre. Somente

Cris permanece em silêncio, como se não conseguisse entender. Essa cena, por exemplo, repete o tema da sexualidade na narrativa, e isso será recorrente neste segundo ato. Vale mencionar a evidente diferença de classe encenada aqui.

As personagens assistem a um programa popular da TV aberta do qual Cris não tem nenhum interesse, inclusive, demonstra estar entediada. Se antes a TV era símbolo da união de classes, porque todos, independentemente da origem social, compartilharia os mesmos conteúdos. Hoje, a TV a cabo e, mais recentemente a TV *streaming*, recriam novas barreiras já que nem todos podem pagar por esses serviços. Essa cena também mostra como as filhas de Fátima reagem a trama romântica da novela, questionando a submissão da mocinha que é refém de um melodrama piegas. Nas palavras do próprio diretor:

Essa cena da novela, que adoro, pra mim era uma cena protofeminista ali sabe? Essas novelas padrão globo, naquela época de 2010, que colocava a mulher sempre refém de um romantismo piegas e antiquado. E você tem duas filhas que fazem comentários bem porradas sobre esse lugar dessa mulher. E você também ter essa coisa bem feminina do pentear o cabelo enquanto ta desembaraçando ali depois de um dia de trabalho, e ela com a roupinha já emprestada, sabe? Mas ao mesmo tempo já entediada porque ta dividindo um sofá, coisa que ela nunca dividia esse espaço contido de salas menores.³⁷



Fig. 4 Cris junto com Fátima e suas filhas acompanham a trama de uma novela na TV, em que a protagonista demonstra falta de interesse e tédio. Fonte: fotograma do filme.

No dia seguinte, Fátima tenta novamente encaminhar Cris na delegacia, mas não obtém sucesso. Então, Cris e Jenifer acompanham Fátima em um trabalho

³⁷ Trecho da fala do diretor Marcelo Lordello, em entrevista cedida ao autor da pesquisa.

doméstico. A narrativa mostra que essa personagem possui alguns trabalhos alternativos, posto que, além do trabalho como feirante, ela também presta serviço como diarista de uma casa de praia.

A casa de praia encontra-se vazia, sugerindo que ninguém vive ali. Pode ser tanto uma pousada ou uma casa de família abastada a qual só é visitada durante às férias. Mas, independente de qual seja o caso, é evidente que esta casa é destinada ao lazer e turismo.

A narrativa mapeia de forma singular os principais ambientes que configuram a geografia atual da zona da mata. Começando pelo campo, onde estão o plantio da cana-de-açúcar das usinas e os acampamentos de ocupação do MST, perpassando pela cidade local, com seus traços interioranos, até chegar no litoral dominado por casas de praias e pousadas. Esse litoral opulento tomado por pousadas, hotéis e residências caras surgem - ou se tornam mais comum - após a crise econômica de usineiros e proprietários de terra que migraram do setor da monocultura canavieira para investir em turismo durante a década de 90. Essa mesma década também é marcada pelo significativo aumento de ocupações na região da mata pernambucana (SIGAUD,2000).

Muitas famílias foram contempladas com a desapropriação. Essa foi uma alternativa àqueles usineiros e proprietários que pretendiam arrecadar uma renda para investir no turismo da região. Conforme expõe a aludida autora:

É possível formular a hipótese de que o interesse na desapropriação como uma saída para a crise esteja presente sempre que os patrões tenham outras alternativas em vista. Este era evidentemente o caso do arrendatário de Amaragi, já investindo no turismo. (SIGAUD, 2000, p. 87)

Na casa de praia, Fátima encarrega Cris de varrer o terraço e lhe dá algumas instruções como usar a pá, não jogar o lixo na grama etc. A falta de jeito da personagem de classe média como trabalho doméstico chega soar cômico. Cris mal consegue segurar firme na vassoura, como se aquele objeto fosse completamente estranho ao seu mundo.



Fig. 5 Mais uma vez Lordello representa esteticamente a diferença de classe no Brasil. A abominação do trabalho manual pelas elites e sua ligação às classes populares fica bem ilustrada aqui. Fonte: Fotograma do filme.

Na cena seguinte, a protagonista se encontra zapeando os canais da TV a cabo na sala, um sutil contraponto a situação anterior em que personagem estava entediada com a novela da TV aberta.

Não tarda para Fátima aparecer e repreender a atitude de Cris, dizendo: “Avia com isso, tem muito o que fazer. Desliga aí.”. Cris reclama que o trabalho cansa e que ela não sabe fazer. A resposta vem de pronto: “Cansa? Cansa, mas aprende. Não mata não. Bora, pega a vassoura.” No plano seguinte Cris e Jenifer aparecem varrendo, cada uma em um cômodo. Na sequência, as duas meninas estão enquadradas em um plano geral do lado de fora da casa, sentadas próximas à piscina. Tal como Elaine, Jenifer fala sobre sua história e, especialmente, sobre sua mãe. Sem qualquer corte, a câmera se aproxima das personagens em um *zoom in* conforme transcorre o diálogo entre as duas, fixando-se somente quando as enquadra em um plano conjunto fechado.

Enquanto Cris reclama do trabalho, considerando-o pesado, Jenifer retruca ao mencionar que no período das férias e carnaval o trabalho fica muito mais intenso. Jenifer pergunta sobre a ocupação dos pais de Cris. Esta responde dizendo que o pai é advogado enquanto a mãe possui uma loja junto com amigas. Jenifer em tom sarcástico chama Cris de sortuda. Esse dado é importante, especialmente para os fins desta pesquisa, porque o filme não deixa suficientemente explícito a que classe social pertence Cris. O filme torna latente a presença da elite, em especial, a elite agrária que, por um lado, mantém tradicionalmente o seu poderio na região da zona mata como grande proprietário de terras e, por outro, mira seus investimentos no

setor turístico como saída da crise econômica. Não é absurdo formular a hipótese de que Cris pertence, na verdade, a classe da elite, e é, realmente, possível que haja alguma ligação.

Conforme refletimos com Sigaud (2000), a crise econômica que assolou o país na última década do século passado fez com que muitos proprietários buscassem alternativas. Os filhos e netos dessa classe, por exemplo, vão à cidade para dedicar aos estudos. Essa prática, na verdade, é comum desde a Era da nossa incipiente monarquia, quando os filhos da elite e da classe política buscavam fora do Brasil (na Europa principalmente) ou nas principais capitais do país uma formação adequada para atender as novas necessidades e funções do capitalismo emergente daquele tempo:

São os filhos que vão estudar na Europa ou nas recém-criadas faculdades jurídicas em Recife e São Paulo, e irão compor aquilo que Joaquim Nabuco chama de “neocracia”, expressão cunhada para expressar o poder dos jovens que, pelo estudo, passam a ocupar o lugar de poder e comando antes ocupado pelos pais. (SOUZA, 2017, p.90)

O estudo em nosso país é uma questão de poder e *status social*, visto que nem todos, infelizmente, têm acesso e tempo para estudar. Até hoje existem certas profissões liberais ligados à área do direito e saúde que são ocupadas, majoritariamente, pelas classes mais privilegiadas, sobretudo pela classe média.

Como foi refletido no primeiro capítulo, esse extrato social, incapaz de ser dono dos meios de produção como a elite, busca seu valor através do conhecimento humanístico e na ocupação de empregos que, além de serem bem remunerados, logram de uma importância simbólica dentro da sociedade, como é o caso das áreas da advocacia e da medicina. No caso de Cris é evidente que a mesma pertence a classe média alta (ou tradicional) a julgar, principalmente, a ocupação de seus pais, a casa secundária na praia, o motorista da avô que é mencionado no terceiro ato, a escola em que ela estuda, e a constante pressão que sofre para estudar, na intenção de prepará-la para o mercado de trabalho.

Cris e sua família não são, notoriamente, da classe média emergente cuja ascensão social se deu nos recentes avanços socioeconômicos, conforme analisamos no primeiro capítulo. Talvez o pai ou mãe de Cris seja herdeira da elite decadente que precisou migrar para as profissões de prestígio social para manter

seu *status*, mas isso é apenas uma interpretação implícita possível sobre o filme. Lordello diz que nunca pensou em formular a origem social de Cris, mas concorda que a personagem vem de uma família de classe média tradicional.

Então, essa origem da família da Cris. Eu confesso que nunca parei para desenvolver muito isso não, porque pra mim me interessava muito mais uma coisa que ela não tinha muito controle, que ela nasceu nesse berço e que naturalmente ela vai seguindo esses padrões e valores desse berço. E isso tá muito ligado no conforto, na opulência da casa de praia, das cercas e barreiras entre classes, naquela mesa de café da manhã que é enorme. (...) Mas eu sabia que era uma família tradicional pernambucana de valores um pouquinho mais aristocráticos, que são reféns dos meios de comunicação, de todo esse discurso que a mídia coloca sobre os movimentos sociais.³⁸

No fim do dia, quando terminado o trabalho, acompanhamos Fátima caminhando à frente e Cris logo atrás. Dado momento Cris para e olha com atenção para uma das casas de praia. Diferente da última vez, em que personagem decidiu seguir Fátima, agora ela desvia sua direção e vai de encontra à casa de praia.

Cris mostra ter intimidade com a casa. Ela consegue entrar facilmente e se acomodar no sofá para tentar dormir. Porém, desiste ao notar ruídos e decide investigar. Ao averiguar, acaba flagrando um casal transando na piscina. O plano ponto de vista mostra Cris mordiscando os beijos enquanto flagra essa cena de sexo.

Mais uma vez, a narrativa coloca situações que despertam a sexualidade da personagem. Porém, de forma simples e direta, sem atribuir um peso moral ou adornos melodramáticos. Na sequência, o homem vai embora da casa, enquanto a mulher permanece. Cris continua observando, furtivamente, essa personagem feminina por um tempo. A protagonista acompanha os movimentos descontraídos da personagem misteriosa: dançando, ouvindo música no fone de ouvido e até fumando um baseado de maconha. Na sequência, Cris se apresenta ao campo de visão da personagem que, logo, reconhece a protagonista. A tal personagem se chama Pri e seus pais eram os antigos donos da casa de praia em que as personagens se encontram. A narrativa dá a entender que Pri invadiu seu antigo lar na intenção de escapar das pressões do seu pais que exigiam que ela arrumasse algum emprego.

Essa pressão para estudar e arrumar um trabalho digno soa como uma

³⁸ Trecho da fala de Marcelo Lordello, em entrevista cedida ao autor da pesquisa.

imposição típica da classe média. Cris também sofre pressão para estudar e passar no vestibular, mesmo que apenas tenha 12 anos e o vestibular seja algo distante.

Vale salientar que, a confusão no carro dos pais se deu por conta de uma punição envolvendo o mal desempenho de Peu na escola. Pri, além de compartilhar a mesma classe, também partilha das mesmas pressões sociais de Cris. Como ela mesma diz no diálogo: “meus pais forçam a barra também. Quando eu voltei [personagem refere-se a uma viagem que fez], eles ficaram tentando me arrumar um trabalho para mim na empresa de uns amigos. Ainda bem que eu passei nesse mestrado.”



Fig. 6 Enquadramento de Pri. Nesta cena Pri e Cris conversam sobre vários temas, entre sexualidade, a relação com os pais, escola etc.

Nesse diálogo, outras informações são dadas como a decisão de levar Cris para Recife no dia seguinte. Na manhã seguinte, Cris é acordada por Jenifer que grita por seu nome do lado de fora da casa. Cris explica a Jenifer que Pri se comprometeu a leva-la de volta para Recife e que, por essa razão, não há mais necessidade da ajuda da mãe de Fátima.

Antes de partir, porém, Pri deseja passar mais um tempo na região. Jenifer guia as duas para um passeio. Elas chegam até as ruínas de uma antiga construção. Segundo Jenifer, era para ser um “hotel de gringo”. Na sequência seguinte, as três se juntam para tomar banho de mar. A música (extradieética) embala esse momento e faz a transição para o ato final, onde Cris finalmente regressa para a casa.

É possível avaliar que o desenvolvimento desse segundo ato concentra-se entre o processo de autoconhecimento de Cris em relação as mudanças do seu

corpo, seus desejos, sua sexualidade; e entre o processo de sua percepção às diferenças de classe, em que o contato com árdua realidade de Fátima é crucial no desenvolvimento deste processo.

4.5 Ato III: Cris e Geórgia

Cris recebe uma calorosa recepção de seus avós quando chega em Recife. A avó pergunta com quem Cris esteve e se fizeram algum mal a ela. Essa preocupação sutil expressada na fala da avó evidencia algo muito característico entre a classe média e a elite: o medo do outro. Esse medo com os outros de origem social diferente já foi evocada na fala de Peu e se repete com a avó que demonstra preocupação com quem Cris se relacionou nesse período em que esteve fora. Aliás, a própria Cris não menciona a ajuda que recebera dessas pessoas de origem mais humilde, contrariando a tese de que eles fariam mal a ela. A protagonista apenas se mantém apática, sem esboçar qualquer emoção, enquanto a avó a abraça.

Essa cena de reencontro ocorre em algum hospital da cidade. Aqui, finalmente, o espectador descobre o que houve com os pais de Cris. Eles sofreram um acidente de carro e isso explica porque não voltaram para buscar Peu e Cris. Não há mais nenhum mistério a ser desvendado na narrativa. Porém o filme não acaba aqui, até porque o acidente funciona como *peripécia* que provoca as possibilidades de Cris iniciar sua jornada rumo a construção de sua alteridade e percepção do social. Neste terceiro e último ato, acompanhamos os resultados dessa transformação. Quando questionada se gostaria ver os pais, Cris decide por ver apenas a mãe. Embora não fique claro na narrativa essa simples atitude da protagonista insinua que ela possui maior proximidade com a mãe.

Depois das cenas no hospital, acompanha-se Cris no apartamento dos avós onde encontram-se hospedados. Cris perambula pela casa, espiando, em primeiro, seu irmão a jogar videogame e, em seguida, a conversa dos avós no telefone. Mais uma vez a avó demonstra preocupação sobre o estado de Cris e, principalmente, com quem ela possa ter encontrado enquanto estava perdida, se questionando fizeram algum mal a ela.

Na manhã seguinte, Cris aparece arrumada para ir a escola. Ela vai até a mesa para tomar o café da manhã com avô. Esta cena é a que melhor ilustra a

mudança de perspectiva da protagonista. A mesa farta dacafé manhã é um evidente contraste a realidade daqueles que acolheram Cris. O avô assiste uma reportagem que ficou famosa nacionalmente 2009. Trata-se da ocupação em uma das terras da gigante indústria de suco de laranja em Borebi que resultou na depredação e destruição de vários pés de laranjas com um trator. Sobre a reportagem da Globo, a emissora nem sequer dá voz ao grupo MST, e omite o fato daquelas terras terem sido invadidas irregularmente:

Segundo o Incra, essas terras faziam parte de um projeto de colonização iniciado pelo governo em 1910 e foram ocupadas irregularmente ao longo dos anos. Na Justiça, a discussão sobre a posse da terra teve uma vitória para o órgão federal, e outra para a Cutrale, em segunda instância. O Incra alega que tentou sem sucesso um acordo com a empresa e afirma que o governo federal deve mover uma nova ação judicial³⁹.

O avô de Cris ao assistir a reportagem reage preconceituosamente contra ao MST. A protagonista logo se posiciona “Se o jornal mostrasse lá onde eles moram, o senhor não falaria isso”. O enfrentamento ao ascendente demonstra a sensibilidade da protagonista com aqueles que a acolheram. É afirmação cabal de que Cris retornou transformada de sua jornada.

Na escola, as colegas de Cris a cercam, curiosas em saber sobre seu sumiço. Quando a aula acaba, a professora determina que ela terá que fazer o trabalho escolar junto com Geórgia. Nesse momento, o ponto vista de Cris mostra Geórgia que se encontra sozinha na carteira escolar. As colegas de Cris se manifestam contra a decisão da professora, insistindo que Cris faça o trabalho com elas e não com Geórgia. Aparentemente, Geórgia é uma menina tímida e isolada do restante da turma. Cris, contrariando a vontade de suas amigas, aceita fazer o trabalho. Esse gesto também é resultado de sua transformação. Cris, ao sair do conforto do seu mundo burguês, agora encontra-se mais aberta para permitir conhecer o desconhecido. As amigas sem entender questionam a decisão de Cris: “Você aceitou? Porque você não falou nada? Outra amiga ainda questiona surpresa Geórgia?!”

³⁹SALOMÃO, Raphael. **Integrantes do MST mantêm ocupação de fazenda da Cutrale em Borebi, interior de São Paulo.** Canal Rural Uol. Disponível em: <<https://canalrural.uol.com.br/noticias/integrantes-mst-mantem-ocupacao-fazenda-cutrale-borebi-interior-sao-paulo-11409/>>. Acesso em: 05/12/2019.

Na cena seguinte, Cris está no quarto de Geórgia fazendo o trabalho escolar que é, aparentemente, sobre igrejas portuguesas. As duas coletam imagens dessas igrejas na internet. Dado momento quando terminado o trabalho, Cris observa o mural de fotos de Geórgia. Cris mostra curiosidade sobre a origem das fotos, então Geórgia começa a indicar onde algumas das fotos foram tiradas, como Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis e Brasília. Geórgia conta que viaja muito por que o trabalho exige essa constante locomoção. Assim, Geórgia tem uma relação com a transitoriedade muito mais intensa de que Cris. Cris, ao contrário, diz que mora no mesmo prédio e estuda na mesma escola desde que nasceu. Geórgia logo responde “*sorte sua*”, e, assim, Cris é considerada uma pessoa de sorte pela segunda vez.



Fig. 7 Ao som de uma música da qual Cris havia colocado para tocar em seu notebook, Geórgia fala sobre as fotos e sua relação com as constantes mudanças que precisa fazer por causa da exigência do trabalho do pai. Fonte: fotograma do filme.

Depois, as duas vão até a cobertura do prédio observar a cidade. Cris tem a ideia de ir no centro da cidade na intenção de tirar as fotos das igrejas, mas terão que fazer isso sem que os pais de Geórgia e avó de Cris saibam. Então, as duas vão para o centro de taxi. Ao chegar no destino, a câmera enquadra as meninas dentro do taxi enquanto este se movimenta até que as duas desaparecem meio as pessoas e prédios do centro.

Na sequência, Cris está na sala de espera do hospital observando fotos que ela tirou na praia com a Pri. No filme, pode-se ouvir sua avó dizendo para Cris subir no andar em que seus pais se estão internados. Seu irmão Peu já se encontrava por lá aguardando o momento de ver os pais quando Cris chega. A interação entre os dois é mínima, com largo tempo de pausa dramática entre uma fala e outra.

Assim que Peu termina de informar que a enfermeira está dando banho em sua mãe, ele logo volta sua atenção para um jogo de video-game no celular. Dado momento, Cris coloca na mesinha que se encontra no meio entre eles o celular com o video em que Cris gravou na estrada no início do filme. Em seguida, ela se abre ao irmão dizendo que está com medo. Peu também responde que está comendo, partilhando da mesma angústia da irmã.

Consequentemente, Peu se desculpa por ter deixado Cris sozinha na estrada. Quando Cris responde que está tudo bem, logo a enfermeira chega até eles dizendo que já terminou de dar banho e que já podem entrar no quarto para vê-la. Peu balança a cabeça em sinal de negativo, negando-se a ir até a mãe. Cris então vai sozinha até lá. Antes de entrar no quarto, ela olha para Peu, suspira e depois, quando entra no quarto, a tela escurece. A narrativa termina.

Como percebemos, Cris é estrangeira de si mesma agora, ela não mais se identifica com a mesma visão de mundo e valores de sua família. E o acidente dos pais que se encontram na UTI a coloca numa situação ainda mais delicada: a possível morte dos seus pais. Enquanto Peu continua o mesmo, mimado, viciado em video-game e despreparado para vida, Cris, mesmo sendo a caçula da família, demonstra maior maturidade para lidar com essa situação. Nesse sentido, as duas mães solteiras que ajudaram Cris, a mãe de Elaine do acampamento e Fátima mãe de Jenifer, se tornam figuras inspiradoras para enfrentar essa diversidade da vida. No quadro seguinte ilustramos de forma geral alguns aspectos sobre a forma narrativa aqui analisada:

Quadro 2 - Arco narrativo do filme.

ATO I	
Prólogo	Apresentação do conflito: Cris é deixada sozinha na estrada (primeiro pelos pais e depois pelo irmão) e agora precisa voltar para casa.
Desenvolvimento	Cris conhece o acampamento do MST.
Relato 1	Cris escuta Elaine
Experiência sensível 1	Elaine e Cris contemplam os bambuzais e a natureza.
Encerramento do ato	Elaine observa Cris partindo dentro da kombi.
ATO II	

Início	Cris e Fátima estão na delegacia. Logo depois, elas vão a feira e, por fim, para casa de Fátima onde Cris conhece Jenifer.
Desenvolvimento	Cris pede um absorvente para Jenifer; Cris se entedia com a novela na TV, essa cena representa de forma sutil a diferença de classe; No dia seguinte, Cris com Fátima vão à delegacia novamente, mas não obtém ajuda;
Casa de Praia	Cris ajuda Fátima e Jenifer a fazer faxina em uma casa de praia
Relato 2	Jenifer fala sobre sua vida para Cris, descrevendo seus desejos de fazer faculdade em Recife, sua origem e São Paulo, as dificuldades que sua mãe enfrenta com os trabalhos pesados;
Casa de praia dos pais de Cris	Cris encontra Pri na casa de praia de seus pais.
Relato 3	Pri fala de sua relação conflituosa com os pais.
Experiência sensível 2	Jenifer guia Cris e Pri para uma construção abandonada de um suposto Hotel e depois vão à orla tomar banho de mar.
ATO III	
Início	Cris é calorosamente recebida pela avó.
Resultado da transformação	Cris responde ao avô em defesa aos agricultores do MST. Sua atitude revela os efeitos de sua transformação pessoal enquanto esteve fora de casa.
Escola	Cris é designada pela professora a fazer o trabalho escolar com Geórgia
Relato 4	Cris escuta Geórgia.
Experiência sensível 3	Cris e Geórgia vão até o centro de Recife
Final anticlimático	Cris vai até o quarto ver sua mãe.

Fonte: elaboração própria

Com essa análise narrativa é possível identificar algumas repetições que são essenciais para a progressão da narrativa. Os relatos e o que chamamos aqui de *experiência sensível* que são os momentos em que a personagem se abre para explorar sensorialmente os ambientes junto com suas novas amigas.

4.6 *Mise en scène*: entre o plano, encenação e tempo

Para analisar como *Eles voltam* privilegia o potencial do banal é preciso analisar a construção de sua *mise en scène* a partir das organizações dos planos, do som, da encenação, do tempo transcorrido e relação das personagens com o espaço (cenário), já que é na observação contemplativa que essa potencialidade do

sensível se constrói.

A respeito da *mise en scène*, Bordwell (2008, p. 11) diz “Poucos termos na estética fílmica são tão polivalentes como este”. A origem deste conceito é do teatro e significa, grosso modo, “aquilo que é posto em cena para ser mostrado”. Existe muita divergência quanto a definição deste conceito, principalmente, em relação a montagem pertencer ou não a *mise en scène*.

Na concepção clássica, a *mise en scène* implica a organização dos elementos humanos e não-humanos de forma sistematizada em serviço da narrativa. A *mise en scène* refere-se, portanto, a tudo aquilo que está no quadro (e fora). Sendo assim, ela apresenta alguns elementos-chave, como diz Bordwell (2008, p. 36) “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. (...) A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado”.

Assim, Bordwell (2008) procura uma “separação” entre os atos envolvendo a cinematografia ou direção cinematográfica e a *mise-en-scène*. Porém, conforme diz Turner (1997, p. 43-44):

“[...] a noção de mise-en-scène é útil, visto que nos permite falar do modo como os elementos dentro do quadro ou filme, ou de uma tomada composta de muitos quadros consecutivos, são dispostos, movimentados e iluminados.” Sendo assim, a maneira como essa *mise-en-scène* é mostrada pela câmera torna-se essencial para “identificar o processo pelo qual essa significação [da *mise-en-scène*] é comunicada”.

É por meio da planificação que o espectador contempla as paisagens, a fala, os gestos, os figurinos, etc. A planificação é, portanto, a escolha do cineasta de estabelecer os enquadramentos, como as escolhas do tamanho do plano, os ângulos, como *plongée*, *contra plongée*, zenital, entre outros, e essas escolhas incidem efetivamente nos sentidos da imagem.

O enquadramento pode afetar poderosamente a imagem por meio (1) do tamanho e da forma do quadro, (2) da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo, (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène* (BORDWELL, 2013, p.299).

Dessa maneira, todas essas formas de enquadramentos são escolhas que o

cinematista tem a sua disposição para controlar como a *mise-en-scène* será mostrada na tela. Cada uma dessas escolhas implica não apenas nas dimensões geométricas e angulações das figuras e objetos enquadrados, mas também na produção de sentidos estéticos. Esses sentidos se manifestam a partir das funções que cada elemento de estilo pode exercer na composição material da obra cinematográfica.

Bordwell pontua quatro funções principais do estilo. A função denotativa diz respeito a todos os elementos visíveis: os personagens, os objetos de cena, cenário, etc. A segunda função é a expressiva e se refere às qualidades que contribuem para a dimensão emocional do filme, podendo ser a trilha sonora, a iluminação ou movimentos de câmera. A terceira função é a simbólica, que pode ser evocada através de certos elementos denotativos que provocam no espectador uma necessidade de interpretá-los para além do seu sentido literal. Por último, a quarta função que é a decorativa, referente aos maneirismos apresentados no filme.

Conforme Bordwell (2013, p. 205) afirma “No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera.”

Em nossa análise, elencamos 4 sequências presentes nos três atos do filme que melhor se ajustam aos objetivos da pesquisa. Conforme elucidado, procuramos investigar como a construção da *mise en scène*, calcada na estética do banal, valoriza a percepção do social da protagonista Cris que se consolida por meio das trocas sensíveis e afetivas no cotidiano das personagens que ela interage. Para uma melhor organização, cada sequência possui um título inspirado na fala das próprias personagens: *Bora ali pra eu te mostrar uma coisa*; *cansa, mas aprende*; *Quero dar uma volta antes*; *Tu tem quanto em dinheiro aí?*

4.7 Bora ali pra eu te mostrar uma coisa

Essa sequência está no primeiro ato do filme, inicia-se no momento em que Elaine, percebendo que Cris não consegue se comunicar no celular, decide mostrar algum lugar da região para a protagonista.

No perdurar do filme observa-se Cris e Elaine caminhando lado a lado enquadradas em plano geral fixo de frente a uma pequena estrada de terra. Neste plano, Elaine narra a história de família e as razões que a levaram a viver no assentamento. Uma trilha suave de viola embala a sequência, intensificando a experiência nova vivificada pela personagem Cris. A narração de Elaine chega ao

fim com o corte do plano. A partir de agora não haverá mais nenhum diálogo em toda esta sequência. Para melhor compreensão desta sequência, destacamos as imagens abaixo:



Fig. 8 Momento em que Elaine relata sua história pessoal a Cris.
Fonte: fotograma do filme.



Fig. 9 Plano geral. Elaine e Cris caminhando no pasto. Aqui percebemos que é uma terra já ocupada. Não fica claro se é por um assentamento ou pelo vizinho usineiro. Fonte: fotograma do filme.



Fig. 10 Elaine continua guiando Cris em planos abertos. Fonte: fotograma do filme.

As meninas descansam debaixo de uma plantação com enormes bambuzais. A trilha musical é substituída pela paisagem sonora composta pelo som dos pássaros, dos grilos, das cigarras e do ranger dos bambus que balançam ao sabor do vento.



Fig. 11 Observamos, em plano geral, a floresta de bambus em um clima de calma e contemplação. Fonte: fotograma do filme.

Após o plano em que enquadra os bambuzais visto de baixo para cima (ou contra-Zenital), a câmera começa privilegiar mais os planos detalhes. Primeiro no pé de Cris pousado sobre o chão coberto de folhas secas. Depois na mão esquerda que também toca o chão. A câmera permanece enquadrando a mão por alguns segundos e, logo, se movimenta lentamente pelo corpo da personagem até enquadrar parcialmente seu rosto. Essa composição atenua uma atmosfera de

contemplação e de esvaziamento da ação narrativa. É como se o “principal conflito” do filme - a volta de Cris para casa – fosse absorvido pela construção sensorial do ambiente. E assim, a articulação entre os planos gerais dos bambuzais e a escala de planos detalhes do corpo de Cris, dá a essa sequência uma conotação enigmática, explorando a função simbólica do estilo.



Fig. 12 Plano detalhe do pé de Cris. Lordello enfatiza a relação entre corpo e natureza nesta sequência. Fonte: fotograma do filme.



Fig. 13 Lordello continua explorando os planos detalhes dos corpos. Fonte: fotograma do filme.

Depois, os planos tentam situar melhor as personagens. Após um rápido *close-up* de 6 segundos em Elaine olhando para o topo dos bambuzais, a câmera enquadra o corpo de Cris sentada. Quando Cris olha a sua esquerda, a câmera se movimenta até revelar Elaine que se encontra também sentada contemplando a paisagem.



Fig. 14 Câmera se movimenta em pan, simulando a direção do olhar de Cris para Elaine. Fonte: fotograma do filme.

Toda essa sequência torna evidente o potencial dos silêncios, da contemplação e da “desdramatização” dos corpos. Existe em *Eles voltam* uma composição de *mise en scène* que rejeita a ordenação sistemática do set direcionando os sentidos conforme o gosto do diretor. O filme de Lordello parece privilegiar as imagens espontâneas, de elementos soltos, pouco ordenados, de modo a potencializar a ambiguidade de sentidos do fluxo captado pela câmera.

A dramaturgia cênica é substituída pela simples apreensão de blocos de realidade justapostos numa montagem que está mais interessada em construir ritmos do que em amarrar significados. O importante não é fixar e definir as coisas, mas gerar fluidez, movimento, continuidade, colocar em circulação as matérias e as formas, as energias e as forças. A arquitetura do real se troca por uma criação de ambiência (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.9).

Essas escolhas de composição que caracterizam o chamado *cinema de fluxo* e que remetem a estética do banal de Lopes vêm redefinindo a própria conceituação de *mise en scène* pensada pelos críticos *Cahier du Cinéma* (em especial, Jacques Rivette e Éric Rohmer). Para eles, a *mise en scène*, seja do cinema clássico ou do cinema moderno, é o melhor meio de compreender a singularidade do estilo do diretor-autor. Mas o que levou Oliveira Jr. (2003) a fazer o questionamento provocativo “será o fim da *mise en scène*?” foi justamente essa mudança entre o cinema contemporâneo que contempla a emancipação do real, preferindo explorar sua ambiguidade, deixando que os sentidos narrativos e estéticos se desenvolvam espontaneamente, em vez de organizar esse real de forma esquemática. Ainda a

respeito sobre essa sequência na floresta de bambus, Lordello salienta sua função pedagógica em mostrar à protagonista como lidar com as adversidades da vida com calma. Assim, o diretor comenta que esta sequência “acabou sendo uma diversão de criança que, na verdade, é uma educação de como saber viver, de como saber flutuar nas ondas. Você tem que estar sempre meio que calmo para lidar com todas as tensões da vida.”⁴⁰

Assim, a sequência analisada chega ao fim nos planos seguintes em que mostram Cris dentro de uma Kombi, sendo levada para cidade interiorana chamada Tamandaré. Sob os cuidados de Fátima, Cris deixa a experiência do campo para mergulhar na experiência do trabalho doméstico. Ao todo foram nove (9) planos analisados nesta sequência, e já é possível perceber escolhas estilísticas que serão recorrentes no filme. A composição de planos na maioria fixos, com cortes secos, sem qualquer estilização da imagem que cause ruído no registro naturalista.

Nesta sequência, por exemplo, há apenas dois planos em movimentos suaves. Lordello quando opta pela movimentação da câmera nunca é feita com movimentos rápidos e abruptos, mas, sim, com movimentos leves que parecem flutuar calmamente sobre os corpos das personagens. O figurino também é um aspecto importante, porque reforça a diferença de classe entre Cris e Elaine.

4.8 Cansa, mas aprende

Essa sequência inicia-se com Fátima levando a filha, Jenifer, e Cris para seu local de trabalho em uma casa de praia da região. O primeiro plano geral nos mostra a piscina da casa, rodeada de coqueiros pelo quintal e ainda é possível notar o mar ao fundo. No mesmo plano, surge Fátima à esquerda com dois colchões de solteiro.

Ela os coloca no chão para pegar sol. A casa de praia está vazia. Tudo sugere que é ou uma pousada ou uma casa de férias de alguma família. Conforme, foi descrito na análise narrativa, os próprios pais de Cris possuem uma casa desse tipo na região, onde a família ocupa apenas em período de férias e de lazer.

O plano seguinte é um plano conjunto, mais fechado que o plano anterior, que acompanha lentamente o movimento de Fátima pela varanda até revelar Cris e Jenifer que estão colocando as cadeiras para fora da varanda. Ainda nesse mesmo plano, Fátima entrega a vassoura a Cris e a instrui como fazer o trabalho: “Você vai

⁴⁰ Comentário de Marcelo Lordello, em entrevista cedida ao autor da pesquisa.

varrendo aqui. Varre o terraço e vai até o outro lado. Use a pá para jogar o lixo. Não jogue lixo na grama não (...)”. Quando Fátima sai de quadro, Cris tenta varrer de forma acanhada e sem jeito algum por um tempo.

O próximo plano é um conjunto ainda mais fechado que o anterior, mostrando Cris sentada no braço do sofá com o controle remoto em suas mãos, zapeando canais na TV.

O próximo corte enquadra a personagem em um plano médio, enquadrando seu rosto de perfil e valorizando uma parte do fundo da imagem, dando-nos uma impressão de perspectiva. No fundo, surge Fátima que logo é focada pela câmera. Fátima repreende a atitude de Cris que se encontra assistindo TV, dizendo que ainda há muito trabalho para fazer e não há tempo de ver televisão. Essa simples organização dos corpos das personagens é uma estratégia comum no cinema para dar impressão de perspectiva ou profundidade. Bordwell (2013) chama de índices de profundidade os elementos da imagem cinematográfica que criam essa impressão de tridimensionalidade. Para o aludido autor (2013, p. 250), “No cinema, os índices de profundidade são fornecidos pelo cenário, pela iluminação (fotografia), pelo figurino e pela encenação, ou seja, por todos os aspectos da *mise-en-scène*.”



Fig. 15 Profundidade de campo em que percebemos Cris em primeiro plano e Fátima ao fundo. Fonte: fotograma do filme.

Lordello continua explorando as possibilidades da profundidade de campo nesta sequência. No plano seguinte conseguimos observar Cris em primeiro plano da imagem varrendo dentro de um cômodo da casa. Em segundo plano, ao fundo da imagem, observamos Jenifer fazendo a mesma coisa em outro cômodo da casa. No cômodo de Jenifer parte de uma cama é mostrada pelo enquadramento, onde em dado momento Jenifer se senta.

Em seguida, Jenifer e Cris são enquadradas em plano geral. As duas se encontram sentadas próximas a piscina da casa, Jenifer encontra-se à esquerda, enquanto Cris, à direita. A câmera lentamente se aproxima das meninas enquanto elas conversam. Até fixar-se quando as enquadram em plano conjunto. Esse plano capta o relato de Jenifer sobre sua vida.

Conforme foi visto na análise narrativa, esse relato exerce uma função importante na narrativa, fazendo parte do processo de Cris de conhecer o desconhecido, o outro que possui uma realidade de vida muito diferente e difícil do que a dela. A opção do diretor de fazer esse relato transcorrer todo em um plano sequência com apenas uma suave aproximação em *zoom in* parece valorizar ainda mais o discurso da personagem.

Toda a atenção nesse momento é dirigida à conversa entre as meninas. Diferente do relato de Elaine, é dado maior tempo à fala de Jenifer, permitindo que o conheça melhor sua vida: filha caçula de três irmãos, uma irmã e um irmão; nascida em São Paulo, porém, quando a avó faleceu, a mãe, Fátima, resolveu voltar para a cidade de Tamandaré onde vivem desde então; o pai vive em São Paulo com outra família; a mãe Fátima trabalha arduamente todos os dias de carnaval; sua preferência em morar no interior em vez de morar na metrópole de São Paulo. Essas informações são algumas dadas no relato de Jenifer, mostrando o quão dissonante é a realidade dela em comparação a de Cris. O tempo de duração de plano sequência é cerca de 3 minutos e 6 segundos.



Fig. 16 Plano geral que vai se fechando lentamente com *zoom in* até enquadrar um plano conjunto das personagens. Fonte: fotograma do filme.

O plano seguinte enquadra uma cama e Cris pouco a pouco aparece no

quadro varrendo o quarto. Pelo enquadramento, seu corpo aparece parcialmente inteiro, mas só vemos seu rosto quando a personagem senta na cama. A iluminação é de luz difusa, puxando para um tom alaranjado, parecendo denotar que o dia está acabando. Em seguida, em plano geral, vemos a saída da casa para orla na perspectiva da varanda. É observado os coqueiros ao redor, a piscina e, logo depois, Fátima e Cris surgem no quadro indo direção a saída casa pela orla.

Na análise dessa sequência começamos a notar um dado importante para composição da *mise en scène* que se repete ao longo do filme: a ênfase dos planos mais fechados para compor os ambientes domésticos e também os movimentos suaves que tendem acompanhar as personagens. No relato de Jenifer, esse movimento suave foi feito a partir do recurso do *zoom in*. Mas, em geral, Lordello opta pelo movimento panorâmico, conforme apontamos no momento que Fátima vai ate Cris na varanda para entregar-lhe a vassoura. Esse movimento panorâmico suave é um traço característico da linguagem de *Eles voltam*, se repetindo em vários momentos do filme. Dentro da história, essa sequência possui importância crucial no desenvolvimento da percepção do social da protagonista, pois é desempenhando o mesmo trabalho braçal característico das classes desprivilegiadas que a protagonista amadurece e muda sua perspectiva de classe.

A planificação dessa sequência analisada é composta por 9 planos. Maior destaque, talvez, é o plano sequência no diálogo de Cris e Jenifer. O filme mantém seu estilo de planos fixos ou com movimentos suaves que geralmente tentam acompanhar os corpos das personagens. Não há qualquer efeito de trucagem ou de filtro na imagem, reforçando uma estética pautada no naturalismo.

Sobre a atuação de Jenifer, esta personagem possui uma personalidade diretamente dissonante a timidez e silêncio de Cris, tornando esse diálogo como outros momentos da narrativa mais dinâmicos e com doses de humor em sua maneira peculiar de falar e brincar com algumas situações. Exemplo é no momento anterior dessa sequência onde Cris e Jenifer esperam por Fátima do lado de fora de um mercado e algum sujeito na moto (fora de quadro) grita chamando Jenifer de “gostosa”, e logo a personagem o responde de “donzelo”. Após uma pausa, Jenifer ainda diz a Cris “imagina se eu vou dá molhe para um matuto desse”, Cris sorri com a situação. Jenifer, como já mencionado na análise narrativa, ocupa uma função essencial em relação a maturidade da sexualidade da personagem que se encontra no início de sua adolescência. Nesta sequência, porém, todo os esforços de Lordello

são concentrados na atividade do trabalho doméstico e na história de Jenifer e Fátima, diminuindo qualquer movimento mais cômico de Jenifer como no evento acima descrito.

4.9 Quero dar uma volta antes;

Ainda no segundo ato, há uma sequência que vale observada. Aqui, tal como na primeira sequência, há um destaque na exploração contemplativa e sensível dos espaços em que as personagens estão inseridas. Outro aspecto que se repete é utilização desse tipo de composição para fechar o ato e anunciar uma nova etapa da história, em outro ambiente com outras personagens: no primeiro ato, acompanhamos Cris migrando do ambiente rural para cidade do interior, e no final deste ato, a mudança ocorre entre esse interior da zona da mata para a capital urbanizada e moderna de Pernambuco.

Quando Cris passa a noite na casa de praia dos seus pais, junto com Pri, no dia seguinte Jenifer aparece chamando-a. Jenifer tenta convencer Cris e a voltar com Fátima, para esta levá-la para delegacia. Cris diz que não há mais necessidade já que está com Pri. Quando esta chega em cena, Cris diz que quer ir embora logo, porém Pri retruca que não vai agora. Ela quer dar mais uma volta antes pela região.

Jenifer, então, se encarrega de guiá-las no passeio. Elas vão até uma construção abandonada próximo da praia. A planificação para mostrar os escombros da construção muito se assemelha na montagem métrica de Eisenstein. Começa com um plano mais aberto, mostrando parte da construção semiacabada ainda com tijolos e cimento à mostra. A iluminação escura mesclada com o cinza dos muros realça a penumbra que cobre os corpos das personagens.

A imagem ganha mais luz quando as personagens chegam ao andar onde seriam os quartos dessa construção. Há maior incidência de luz solar nesse ambiente. No diálogo Jenifer revela que esse lugar seria um “hotel para gringos”. Esse plano inicia com Jenifer subindo as escadas e a câmera a acompanha se movimentando para direita numa panorâmica suave. O plano seguinte é um plano geral que mostra as personagens na cobertura da construção. A câmera as acompanha com um movimento panorâmico suave, tal como no plano anterior.



Fig. 17 Toda essa sequência (na construção em ruínas) apresenta uma iluminação muito escura, com muitas sombras por todo o ambiente. Fonte: fotograma do filme.

Na sequência, é observado o mar em uma perspectiva frontal. Logo, surge Jenifer que vai de encontro ao mar para mergulhar. Depois, um plano médio conjunto enquadra os rostos de Cris e Pri parcialmente de perfil. Entre outros assuntos, as duas conversam sobre como os familiares de Cris devem estar muito preocupados.

Novamente, a câmera enquadra o mar em um plano geral. Conseguimos observar Jenifer banhando-se. Cris e Pri vão juntas mergulhar. A imagem das duas no mar, Cris a frente e Pri logo atrás. Reforça a ideia de espelhamento, como se Pri fosse metáfora de Cris no futuro. As semelhanças entre as duas vão além dos traços físicos, como o tom de pele branca. Exemplos são: as duas vêm de uma família de classe média alta; as duas sofrem com as pressões dos pais para estudar e, assim, conquistarem um emprego de *status* econômico e social; e, nesse momento, as duas partilham da mesma experiência sensorial.

Uma música extradiegética começa a tocar na cena, potencializando as funções expressivas do estilo, conferindo um tom emocional a imagem. Em um plano geral, Jenifer apoia Cris para boiá-la no mar. Cris está com seu corpo quase perfeitamente deitado sobre o mar, com seus olhos fechados. Quando finalmente está segura para boiar, Jenifer solta Cris e sai de quadro, deixando a menina boiando tranquilamente no mar. O plano seguinte mostra o corpo de Cris boiando no mar num ângulo de 90 graus na perspectiva de baixo para cima, como um zenital ao avesso.

Nesse plano, com a câmera debaixo d'água, conseguimos apenas enxergar os contornos do corpo de Cris em meio ao azul do mar. A beleza do plano e sua falta

de nitidez propícia uma interpretação subjetiva. Considerando o mar símbolo da transição e do terreno psíquico em várias culturas e mitologias, é possível pensar que a personagem está mergulhando na própria *psique* que já não é a mesma depois de todas as suas experiências na história. A mudança da personagem não é abrupta ou violenta como um mergulho de cabeça ao mar ou dentro de ondas turbulentas. A metáfora de um corpo boiando, onde se exige controle e calma, parece coincidir adequadamente a forma como a personagem vivenciou os eventos que provocaram sua mudança. No livro *Memórias, Sonhos e Reflexões*, Carl Gustav Jung (1975) descreve o mar como símbolo de uma grandeza e simplicidade cósmica que pode oferecer ao corpo o sentimento mais profundo de plenitude. Nas palavras do autor, “O mar é como música; traz em si e faz aflorar todos os sonhos da alma. A beleza e a magnificência do mar provêm do fato de impelir-nos a descer nas profundezas fecundas de nossa alma, onde nos defrontamos conosco, recriando-nos, animando o triste deserto do mar” (JUNG, 1975, p. 316)



Fig. 18 Cris boiando no mar em uma sequência que valoriza a função simbólica e expressiva do estilo. Fonte: fotograma do filme.

Essa sequência é formada por 13 planos ao todo. Os tipos mais utilizados são planos gerais e conjuntos (planos pouco mais abertos) com poucos movimentos panorâmicos numa velocidade lenta. Como Lordello valoriza, principalmente, a luz natural dos ambientes, a sequência nas ruínas do “hotel para gringos” se destaca por apresentar tons mais escuros e com sombras bem marcadas sobre os corpos das personagens, tornando-as quase inidentificáveis em alguns momentos. Isso muda no ambiente aberto na praia, onde há maior incidência da luz solar.

4.10 Tu tem quanto em dinheiro aí?

Essa sequência inicia-se logo após a cena do café da manhã onde Cris responde ao avô em defesa aos agricultores do MST que estavam sendo alvos de uma reportagem da Rede Globo. Vale mencionar, a *mise en scène* desta cena, onde é apresentado uma mesa do café da manhã que é exageradamente farta. É uma evidente tentativa do diretor, através da *mise en scène*, mostrar ao espectador como a realidade cotidiana de Cris é completamente diferente daquelas personagens que acolhera.

Outro fato sutil, mas que reflete um pouco a mudança de perspectiva da Cris é maneira como ela olha para a empregada doméstica. Devido o fato de Cris ter conhecido de perto o quanto esse trabalho é árduo e pouco compensatório, não há como espectador associar esse olhar da protagonista de forma indiferente e sem sentido. Lordello dá um especial valor a essa cena, onde comenta que ali há um "resquício de engenho".

Se tiver uma cena que mais se assemelha a isso, eu acho que é a cena com o avô. Pra mim a entrada daquela empregada e como ela olha para a menina com certo carinho de quem criou. Aquilo pra mim reflete muito sutilmente uma realidade meio de engenho. Mas é isso, a família tradicional pernambucana bebe muito dessa origem social e econômica da gente. Da gente me incluo, porque sou de classe média, mas não abastada.⁴¹



Fig. 19 Cris observa a empregada lhe servindo os cereais. Fonte: fotograma do filme.

⁴¹ Trecho da fala de Marcelo Lordello, em entrevista cedida ao autor da pesquisa.

Na sequência, é observado parte da escola de Cris em plano geral. No plano seguinte, observando Cris caminhando no corredor do colégio. Quando Cris chega na sua sala, logo escutamos os burburinhos de seus colegas, comentando, provavelmente, a respeito de seu sumiço. Na sala, Cris *close-up* de perfil acompanhando a aula. Há um súbito corte denotando que já transcorreu certo tempo de aula. O plano, contudo, mantém-se fechado no rosto da protagonista. No corte seguinte, há plano detalhe da mão de Cris desenhos no seu caderno, evidenciando sua falta de atenção na aula. Com atenção, é possível notar que os desenhos são representações de suas últimas experiências, pois ,há desenhos de coqueiros, uma estrada, e ainda há desenhos de personagens feita com traços simples.

No fim da aula, as amigas de Cris se amontoam em volta dela. O plano mostra Cris sentada de costas para câmera, enquanto suas amigas estão em pé de frente para a menina. Elas se questionam se Cris está bem.

Para compor a cena supracitada com diálogo, Lordello opta pelo recurso do plano e contra plano, mostrando ocasionalmente o rosto de Cris. A professora surge em quadro e determina que Cris fará seu trabalho junto com Geórgia. A reação das colegas de Cris e o plano ponto de vista da protagonista que mostra quem é Geórgia, isolada entre os demais colegas da turma, são importantes porque funcionam para comunicar ao espectador que Geórgia não é popular. Geórgia, dessa forma, se configura como alguém desconhecida - tais como Jenifer e Elaine foram. Embora Geórgia não sofra com as mesmas condições de classe como as duas últimas.

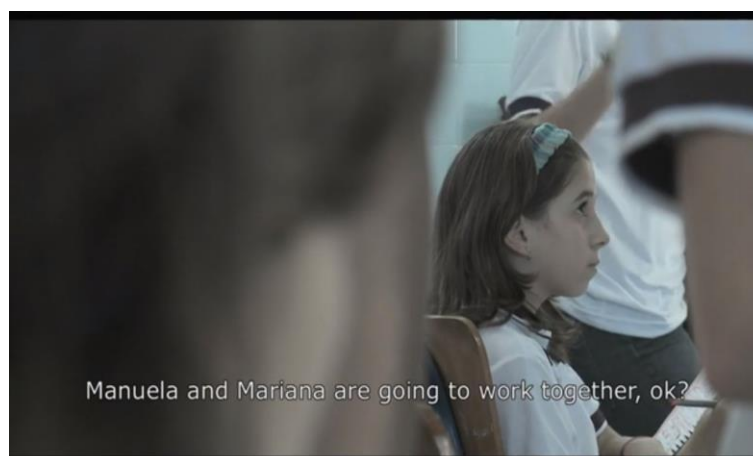


Fig. 20 Plano ponto de vista de Cris observando Geórgia. Fonte: fotograma do filme.

Dessa maneira, toda a planificação da cena na escola se constrói por meio de planos fechados. No apartamento de Geórgia não há muita variação nesse sentido. Os planos continuam mais fechados, mostrando vezes detalhes das mãos de Cris que digita em seu laptop e seu rosto em *close-up*. Enquanto Cris se localiza no chão, Geórgia se encontra mais acima, acomodada no *rack* de seu computador. Geórgia manda as imagens que ela encontrara na internet que podem servir para trabalho delas. O diálogo entre as duas dá pistas de que o trabalho trata-se de algo relacionado às construções de antigas igrejas portuguesas do período colonial. Perto de Geórgia, Cris parece até mais comunicativa e espontânea. Isto porque Geórgia possui uma atuação muito tímida, com poucas frases, falando somente o necessário e ainda de forma contida.

Dado momento, Cris coloca uma música para Geórgia escutar. Geórgia imprime as fotos coletadas e assim terminam o trabalho. Cris relata que o motorista da avó dela irá pegá-la às 17h30. Toda essa sequência é composta por *plano e contra plano fechados*, enquadrando o rosto de Cris e as costas de Geórgia, que vez e outra, vira em direção a Cris, mostrando seu rosto para câmera. Geórgia pergunta se Cris prefere que ela ligue para sua avó buscá-la logo ou ver um filme. Quando Cris responde por preferir ver o filme, Geórgia, em seguida, sai do quarto para buscar mais coca-cola.

Nesse momento, Cris demonstra interesse pelo mural de fotos de Geórgia. Primeiro, a câmera em plano detalhe movimenta-se suavemente desenhando cada foto do mural para o espectador. Depois, a câmera enquadra Cris de costas observando o mural em plano inteiro. Cris está à direita da margem do enquadramento. Em seguida, Geórgia surge à esquerda. O silêncio entre as duas olhando para o mural cessa quando Cris pergunta sobre a origem de uma das fotos. Geórgia então comenta sobre e as diversas localidades em que elas foram tiradas. Como foi visto na análise narrativa, esse é outro momento em que uma personagem relata sua vida para Cris.

Depois desse diálogo, Geórgia pergunta a Cris se ela gostaria de ver uma coisa, Cris responde que sim. Elas, então, sobem até a cobertura do prédio e começam observar a cidade e os prédios que dominam todo o espaço entre elas. Mais uma vez Lordello opta pelo movimento em *pan*, dessa vez, para mostrar os prédios da cidade. A câmera segue movimentando-se à esquerda, parando somente

quando encontra Cris e Geórgia no quadro.

Diferente da iluminação fria dentro do apartamento de Geórgia, na cobertura as duas estão bem iluminadas com a luz solar que acaba por deixar formações de sombras em seus rostos. Em alguns momentos, a câmera assume o ponto de vista de Geórgia que ora aponta para o meio dos prédios no intuito de indicar a localização da escola e do mar. Em seguida, Cris sugere que as duas deveriam ir no centro para tirar as fotos dos prédios antigos que servem para o trabalho delas. Essa atitude demonstra o quanto Cris está mais aberta para conhecer o mundo ao seu redor. Geórgia indaga como fariam isso e ainda se a avó de Cris aprovaria. Cris diz que não, que a avó, certamente, iria repreendê-la. Após uma pequena pausa dramática, Cris pergunta *“tu tem quanto em dinheiro aí?”*. A forma como as duas se entreolham e sorriem sugere ao espectador que elas estão decididas a irem pro centro.



Fig. 21 Plano em que Cris pergunta a Geórgia quanto ela tem em dinheiro para as duas irem até o centro. Fonte: fotograma do filme.

O plano seguinte mostra as duas animadas saindo do prédio. Em seguida, as personagens se encontram no ponto de ônibus dando sinal para um taxi. Acompanhamos Cris e Geórgia dentro do taxi ao som de uma música antiga que toca no rádio. O gesto simples de Geórgia, que é logo repetido por Cris, de abrir as janelas do carro para sair do conforto do ar-condicionado e sentir a brisa natural do ambiente externo conota um sentido simbólico já trabalhado no filme: o de se permitir e se abrir pro mundo.

Nesse sentido, podemos interpretar que Cris está interessada pelas sensações que não são proporcionadas pela artificialidade do ar-condicionado, pela

internet, pelos jogos eletrônicos, mas, ao contrário, pelo aqui e agora da vida real e seus encontros inesperados.

Em um plano sequência, a câmera está no ponto vista do banco de passageiro, onde é enquadrado, em detalhe, as mãos do taxista pegando o troco da viagem e depois entregando nas mãos de Cris. Cris e Geórgia já estão fora do carro.

O ponto de vista da câmera se mantém no mesmo ponto. Quando o carro começa a se mover, gradativamente, as personagens vão se afastando e sendo, em sequência, engolidas pela multidão de pedestres, carros e as construções do centro ao redor. Ao contrário de nossa expectativa, Lordello escolhe por não acompanhar o passeio de Cris e Geórgia no centro. O ponto de vista da protagonista, em um raro momento, deixa de ser restrito a ela.



Fig. 22 Plano no banco de passageiro do taxi em movimento. Fonte: fotograma do filme.

Esta, como as outras sequências analisadas, revelam o estilo do Lordello em comunicar o banal e o processo de percepção da desigualdade de classe social através de uma composição de planos fixos, com raros e suaves movimentos panorâmicos. As transições das imagens são todas em corte seco, sem nenhuma trucagem simples como uma fusão.

Quanto aos aspectos próprios da *mise en scène*, Lordello valoriza uma abordagem realista. O modo como Lordello se insere, realmente, nos ambientes que deseja representar em cena é crucial para produzir esse efeito do real. As cenas no acampamento do MST e o registro das pessoas que ali vivem e atuaram no filme não causaria o mesmo impacto se o diretor e sua equipe não mergulhassem de fato naquele ambiente. Isso reforça a justificativa de Cris responder seu avô “Se o jornal

mostrasse lá onde eles moram, o senhor não falaria isso”

A atuação de Maria Luiza Tavares é envolvente e segura. A emoção contida da personagem de Luiza Tavares reforça um tom enigmático no filme. Mas não é uma característica exclusiva, Elaine e sua mãe, o irmão de Elaine, jovem que levou Cris até o acampamento de bicicleta, Geórgia, Fátima, entre outras personagens são marcadas pela atuação minimalista, com expressões tímidas e contidas, praticamente inexpressivos se comparados aos padrões convencionais de atuação. A escolha de utilizar atores não-profissionais parece que foi muito assertiva para produzir esse efeito minimalista que lembra bastante a estética do banal como analisamos no segundo capítulo.

Entre as qualidades formais e de narrativa, Lordello constrói uma história da qual não há respostas de antemão para o espectador. Ainda na primeira cena do filme, na estrada, a escolha de um mega plano geral em vez de um plano fechado demonstra um interesse do diretor em ocultar os motivos que provocaram o início da jornada de Cris. Essa escolha pode ser interpretada como uma oposição ao modelo clássico de Hollywood que, na maioria das vezes, tanto deixa claro as motivações do conflito principal como, também, soluciona todas as questões no fim do filme. *Eles voltam*, ao contrário, nos deixa como algumas questões abertas possíveis: como Cristiane vai lidar com sua vida agora com seus pais na UTI? Será que seus pais vão sobreviver? Como a personagem vai lidar com seu próprio estilo de vida burguês agora que conheceu e se sensibilizou com a realidade de pessoas que vivem numa situação de pobreza e de exclusão social?

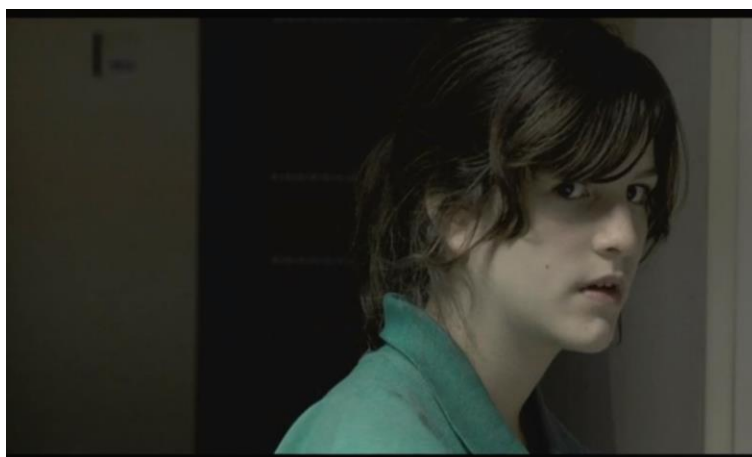


Fig. 23 Último plano de *Eles voltam* que enquadra Cris em plano médio olhando para seu irmão momentos antes de entrar no quarto onde está sua mãe. Fonte: fotograma do filme.

Essas questões não respondidas não torna o filme menos atraente. Ao contrário, a profundidade singular como o filme explora os temas sociais, familiares e sobre o processo de amadurecimento da protagonista, deixando várias questões abertas, reforça o tom enigmático. Parece ser uma tentativa de a todo o momento Lordello tratar esses assuntos sem julgamentos prévios e acabados.

A respeito dessa característica, Lordello comenta que "O enigma é bom, porque o enigma propõe a resolução dele. Então, o público tem que estar mais ativo quando entra na onda do filme."⁴² Lordello parece propor uma maneira de tratar esses assuntos sem julgamentos prévios e acabados.

⁴² Em entrevista cedida ao autor da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Eles voltam*, a protagonista Cris, ao desprender-se dos seus, caminha rumo a construção de sua alteridade pautada na experiência sensível com o outro. É nesse processo afetivo estabelecido no cotidiano que a personagem adquire consciência de classe. Na volta à família, as mudanças ocorridas no interior da personagem a coloca em crise em relação a sua identidade de alta classe média. A respostada dada ao avô que defende o desalojamento dos trabalhadores sem-terra demonstra sua sensibilidade com aqueles que a acolheram.

A narrativa desse modo ao problematizar a identidade reacionária da alta classe média torna-se instrumento pedagógico, conduzindo o olhar do espectador a uma reflexão daqueles que são excluídos tanto nas relações práticas da sociedade como nas próprias representações estéticas. Segundo o filósofo italiano Agamben (2009), o poeta contemporâneo é aquele que consegue enxergar as trevas do seu tempo, olhando-o com desconfiança.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Este seria o modelo de arte que assume o compromisso político que Rancière (2016)⁴³ fala, um modelo que “concebe o trabalho político do artista como a investigação de determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível”.

Para alcançar nossos objetivos, trilhamos nossa pesquisa em três capítulos. Primeiro refletimos sobre o conceito geral da identidade cultural, discernindo sobre sua formação que se desenvolve a partir da interação ativa da diferença. Essa análise inicial é fundamental para compreender a identidade reacionária da classe média brasileira que é formada por categorias de diferenciação. A narrativa de Cris põe em questão essa identidade pautada no preconceito e na diferença de classe

⁴³FREITAS,Guilherme. **Formas de vida**: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Disponível em:<<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.html>>. Acesso em: 02 de nov. de2016.

por meio de uma forma que privilegia o banal e sensível.

Assim, no segundo capítulo tratamos de revisar o que é exatamente essa estética do banal e como uso de procedimentos estéticos que realçam esse banal se destaca no filme *Eles voltam* em comparação a forma em que o cinema brasileiro vem representando a classe média. Também nos debruçamos sobre os estilos da cinematografia pernambucana, pontuando as semelhanças e rupturas entre o cinema da pós-Retomada, em que Lordello pertence, e o que foi produzido desde o Ciclo do Recife na década de 20.

Em base nossas análises e resultados, acreditamos no potencial de *Eles voltam* de olhar para parte das trevas de seu tempo, na sua tentativa de romper com os estereótipos e preconceitos ligados a identidade das classes populares. Como lembra Souza (2018, p. 66):

Nessa descoberta, o papel desempenhado pela arte verdadeira – aquela produzida pelos grandes escritores, pensadores e artistas – é indispensável. Uma vez que, em grande medida, aprendemos por comparação, as narrativas singulares e exemplares da experiência humana nos permitem também ousar em nossa singularidade, ser criativos e transformar nossas vidas em aventuras de descoberta. A descoberta da sensibilidade é, portanto, efetivamente um grande avanço da ideia de individualismo como força moral e social.

. Dessa forma, acreditamos que conseguimos identificar elementos importantes na construção estilística do filme *Eles voltam* que comunicam esse processo de percepção da desigualdade social. Entre eles:

- Ritmo lento da narrativa que reforça uma atmosfera intropectiva e contemplativa, cujo elo da experiência sensorial é a protagonista Cris;
- Predominância de uma escala de planos que ora valoriza os cenários e as personagens em planos gerais e ora em planos menores em que os rostos e detalhes dos corpos das personagens ocupam maior parte do quadro;
- Recursos da profundidade de campo e movimentos panorâmicos suaves no intuito de reforçar o tratamento sutil e imersivo do filme;
- Encenação “desdramatizada”, valorizando as pausas e os gestos contidos das personagens;

Ao dispor desses elementos estilísticos para constituir seu discurso, o diretor de *Eles voltam* transforma seu filme num instrumento de prática pedagógica e de formação política ao se situar do lado oposto da narrativa da mídia dominante aliada

aos interesses do agronegócio. Nesse sentido, acreditamos no potencial de *Eles voltam* enquanto produto cultural com um viés político-inclusivo, por sua tentativa de romper com esses estereótipos e preconceitos ligados a identidade das classes populares, sobretudo, a classe dos militantes do MST e de procurar amplificar a voz desta classe já tão combatida e silenciada. Isso possível não apenas no campo narrativo, ao contar a história de uma tomada de consciência de uma personagem infantil de classe média alta, mas, sobretudo, no campo estilístico, ao explorar as diversas possibilidades que a *mise en scène* cinematográfica possui, compondo múltiplos e variegados sentidos.

APÊNDICE

Entrevista de Marcelo Lordello cedida para o autor da pesquisa, em janeiro de 2020.

1. Considero *Eles voltam* como parte de um fenômeno estético em que cineastas vislumbram a infância como horizonte de um tipo de cinema político, em que a criança é colocada em situações difíceis, como a solidão, o abandono, a pobreza, a morte e assim por diante. Quais foram suas influências nesse sentido? Desde o início do processo criativo de *Eles voltam* você estava seguro em escolher uma personagem pré-adolescente feminina para refletir, através do olhar dela, questões sociais e de classe ?

LORDELLO: No cinematográfico, no cinema possível de trabalhar com crianças, e cada um com tons e temáticas pouco diferentes, mas sempre pouco caucado nessa coisa do político e existencialismo, existe quatro que posso levantar para você: Obviamente, o primeiro foi *Os incompreendidos* (1959) do Truffaut, depois eu vi *O Retorno* (2003), do russo Andrei Vozvrashcheniye, foi o primeiro filme dele, de um que pai retorna a conviver com os garotos e há o desenvolvimento de um processo de amadurecimento. Me impactou muito esse filme. *Pixote* (1980) de Babenco, uma pegada de como uma criança lida com um realismo cru, duro. E, também, tem um filme que é bem essa coisa de irmãos que tentam buscar os pais ou voltar, que é o *Paisagem na Neblina* (1988) de Théo Angelopoulos.

Mas aí o filme, antigamente, eram dois irmãos [quando ainda era pensado para ser um curta], e quando ele se transformou em longa, eu percebi que precisa de uma personagem feminina que assumisse pouco mais esse papel de observadora que se abrisse um pouco mais pros cuidados, sabe? O filme sempre teve um cunho mais positivo. Queria fazer um filme mais positivo até para lidar com essa questão do medo. Muita gente que viu o filme disse que o que sustentava o filme dramaturgicamente era o medo do que aconteceria com aquela menina. Mas, também, para abrir o filme para o campo feminino. Que essa menina pudesse ser auxiliada. E você entrasse nesse universo que de que alguma forma tá dentro desse mundo capitalista, mas que também se sustenta humanidades. Por isso que ela sempre se relaciona com mulheres.

2. Você optou por escolher atores não profissionais. Por quê? Como foi a preparação dos personagens?

LORDELLO: Sempre soube que o filme seria com atores não-profissionais, e acho que devo muito ao filme *Iracema* (1976) do Bodanzky e Orlando Senna por trabalhar com não-atores. E quando eu vi aquele filme me encantou muito. E depois fui vendo outros filmes como o próprio *incompreendidos*, e como aquilo foi me passando uma verdade. E como eu tava fazendo um filme de uma dramaturgia muito leve que não requisitava uma participação de atores muito profissionais. Mas, principalmente, quando eu via filmes com não atores, eu acreditava mais neles. Eu acreditava mais na realidade que eles estavam representando. Eles trazem muito dos lugares que ele vem. A preparação de elenco foi feito com Amanda Gabriel, uma pessoa que já tinha trabalhado num filme do Daniel Bandeira, *Amigos de Risco* (2007), que é uma atriz e que, também, estava se especializando na época nessa coisa de preparação de elenco e que hoje ela é uma figura nacionalmente conhecida.

E tinha isso de buscar a inteligência cênica desses atores, dessas crianças e sempre fazer jogos. Eles tinham que estar se divertindo e ao mesmo tempo entendendo que aquilo é um dado profissional de representação. E a gente se valia de uma parte consciente deles de autopersonagem, em que a gente incorpora muitas coisas deles, mas, ao mesmo tempo, a gente incrementava e trazia para consciência cênica deles que o personagem não era eles, e eles tinham que atuar de uma determinada maneira para que a trama funcionasse.

3. E sobre a locação, você realmente filmou em acampamentos do MST e assentamentos? Como se deu esse contato?

LORDELLO: Eu fiz esse caminho que a protagonista faz, que já estava roteirizado. E lá, eu fui encontrando essas pequenas histórias que fui incorporando ao filme e esses não-atores. A menina do assentamento e a mãe, são desses assentamentos chamados Chico Mendes 2, eu acho, que fica ali perto de São Lourenço da mata. Acho que é a zona da mata do norte. Eu sabia que a trajetória dela passaria por uma zona rural, mas eu sabia também que essa zona rural devia ter um dado político muito forte, dessa conquista de terra. E de como isso tava

presente também sem ser panfletário na vivência de uma menina de lá desse campo, sabe? E aí eu fui buscar no movimento sem terra. Conheci vários assentamentos. E um assentamento que gostei que achava que tinha uma relação topográfica, um visual, casario, com muita gente morando, já era um assentamento instituído, e ficava perto de uma via de carro. Então, a realidade do início do filme casava com esse local, desse assentamento. Então a gente meio que, quando eu bati o olho e conheci todo o pessoal de lá e fiz a proposta, eles gostaram e ensaio poucas vezes. Para criar esse senso de primeira vivência também aos olhos de Malu [Maria Luiza Tavares].

4. Qual a origem social de Cris? Pode-se dizer que ela é de uma classe média tradicional? E como você enxerga essa classe social em Recife?

LORDELLO: Então, essa origem da família da Cris. Eu confesso que nunca parei para desenvolver muito isso não, porque pra mim me interessava muito mais uma coisa que ela não tinha muito controle, que ela nasceu nesse berço e que naturalmente ela vai seguindo esses padrões e valores desse berço. E isso tá muito ligado no conforto, na opulência da casa de praia, das cercas e barreiras entre classes, naquela mesa de café da manhã que é enorme. (...) Mas eu sabia que era uma família tradicional pernambucana de valores um pouquinho mais aristocráticos, que são reféns dos meios de comunicação, de todo esse discurso que a mídia coloca sobre os movimentos sociais.

Por isso aquela cena com a avô, ou que tem essa coisa da empregada doméstica que serve como se fosse resquício de engenho. Se tiver uma cena que mais se assemelha a isso, eu acho que é a cena com o avô. Pra mim, a entrada daquela empregada e como ela olha para a menina com certo carinho de quem criou. Aquilo, pra mim, reflete muito sutilmente uma realidade meio de engenho. Mas, é isso. A família tradicional pernambucana bebe muito dessa origem social e econômica da gente. Da gente me incluo porque sou de classe média, mas não abastada. Na verdade meus avós moravam em Olinda, mas a galera era de Santo Amaro, mas ascenderam socialmente por causa de uma dedicação aos estudos. Meus avós tiveram nove filhos e formaram todos e todos galgaram socialmente por conta dessa existência dos estudos. Mas, hoje em dia, eu me considero mais de classe média, porque já tive esses privilégios de acesso a educação. [Sobre Cris] Eu

acho que ela é de uma família de classe media tradicional sim.

5. O filme possui formas sutis muito interessantes para abordar as diferenças de classe em sua *mise en scène*. Os figurinos chamam atenção nesse sentido, as cenas em que Cris assiste uma novela junto com a família de Fátima e demonstra estar entediada, a cena em que ela mal consegue segurar uma vassoura para varrer, entre outras. Como você pensou em todas essas situações, elas são baseadas de alguma forma em experiências reais? E como foi a escolha do figurino para reforçar ainda mais essas diferenças?

LORDELLO: Me interessa muito a *mise en scène* do corpo e como essas sutilezas falam muito. Carol, minha companheira, ela foi figurinista desse filme e dos outros. E a gente pensava muito nisso, desde a roupa principal de Malu. Da personagem que é um vestidinho que remetia uma coisa mais de princesinha de Alice. Até esses tecidos e roupas de cada uma das classes ali, como as pessoas tentavam vestir elas e que medo ela [a personagem Cris] tem de tomar banho no primeiro lugar quando a menina pergunta pra ela.

Pra depois ela tomar banho de cunha numa casa onde, provavelmente, falta água com frequência. E como ela vê aquela coisa da cunha, para uma pessoa que sempre teve acesso a água quente e ducha em casa, se duvidar uma banheira, como ela lida com um container de água, assim no meio do boxe. E ela olha aquilo estranho. Pra mim, isso diz muito mais do que uma fala contudente ou eu chegar na casa dela e explorar isso visualmente dentro de planos espaciais muito grandes. Eu gosto muito disso, eu acho que cinema é, obviamente, uma arte da *mise en scène*, mas, assim, essa *mise en scène* ganha um lugar de importância crucial.

E eu acho que o publico sente de uma maneira mais desfiltrada, sabe? Sem ser tão racional, porque você pode botar isso num texto, num discurso, mas quando você passa pro corpo, pro ator, ele encenando isso, eu acho que o público lê esse jogo de significados, a partir desse código, mas lê de uma maneira muito mais impactante, muito mais sincera. Então, é uma coisa que me agrada muito, então todos os filmes que faço dou muita atenção nisso e dou muito tempo e atenção na hora da cena pro ator perceber esse poder de comunicação que ele tem nos gestos e que nada ali é menor. Tudo tem uma importância crucial no todo.

Essa cena da novela, que adoro, pra mim era uma cena protofeminista ali sabe? Essas novelas padrão globo, naquela época de 2010, que colocava a mulher

sempre refém de um romantismo piegas e antiquado. E você tem duas filhas que fazem comentários bem porradas sobre esse lugar dessa mulher. E você também ter essa coisa bem feminina do pentear o cabelo enquanto ta desembaraçando ali depois de um dia de trabalho, e ela com a roupinha já emprestada, sabe? Mas ao mesmo tempo já entediada porque ta dividindo um sofá, coisa que ela nunca dividia esse espaço contido de salas menores. Talvez, essa menina sempre via televisão no quarto dela, sozinha, solitária. E ela ta vendo ali e ela ta perdendo uma certa oportunidade de compartilhamento desse momento meio que único. Eu adoro aquela cena. Essas coisas eu acho que possibilita a gente criar histórias, criar filmes de uma maneira muito impactante, e, ao mesmo tempo, muito possível porque ela não demanda grana e as restrições que o filme tinha forçava ter muito isso.

6. Como você pensou em construir esse realismo sensório no filme, pautado na ênfase de um tempo dilatado e contemplativo e na recusa da ação dramática como forma de criar vínculos com o espectador? Você acredita no potencial político em optar por uma estética assim?

LORDELLO: Super acredito que tudo no filme é escolha política. E que as escolhas estéticas vão indo para um lugar de discussões políticas e sociais. E aí, você falando de linguagem... É muito doido essa noção que tenho hoje que foi crescendo e nascendo era muito de forma implícita, muito intuitiva na época. Eu entendo a importância do melodrama, eu acho que meu filme novo é muito mais melodramático, eu não nego ele.

Eu acho que tem uma questão nossa, cultural e sei da importância desse gênero, dessa forma de lidar como drama. Mas que nesse filme era importante essa sutileza como um tom geral e essa dilatação temporal para que o público entrasse mais. É muito arriscado isso porque as pessoas vivem uma cultura do excesso de estímulos, então você começar um filme com um plano mega geral, com vento e plantação de cana e demorar muito para alguma coisa acontecer é um risco.

Acho que as pessoas que estão mais acostumadas a uma cadência mais acelerada na hora negam. Mas, você se depara com uma menina no meio da estrada abandonada. Então, você já vai para uma dramaturgia mais assertiva. E tudo acaba sendo um jogo, né? E na edição você vai entendendo até onde essa temporalidade se sustenta, até onde ela vira um enfado, até quando ela vira estilo.

Mas, acho que tem muita dessa coisa de convite de participação do público para conhecer aquela realidade nos limites onde o cinema ta num entreter, refletir e num se ampliar, mas ao mesmo tempo num se permitir a co-participação do público enquanto observador, sabe?

Essa coisa da Cris [retração] foi muito pautada pelo trauma. Ela tem um dado de personalidade que ela é muito mais na dela, mas eu acho que depois que ela passou por aquilo tudo, aquela primeira noite em que foi abandonada, necessariamente as pessoas se retraem. E retração num espaço estranho, quem ta acuado vira muito observador, principalmente, sendo uma menina daquela idade. Não tem como ter uma projeção ativa sobre as coisas. Seria estranho, pra mim, se ela começasse a falar tudo, eu acharia falso. Então, Cris ela foi pensada muito pra ser essa observadora um pouco traumatizada (...).

A sutileza tem muito a ver com a participação do público na construção fílmica. Porque quando você não diz tanto, mas consegue engajar o público no filme, então ele participa muito, construindo nessas supostas lacunas que existem. Ou prestando mais atenção nos detalhes que eu acho que isso é uma etodologia ou uma forma artística de (...) encarar esses detalhes da vida extrafilme, da vida do lado de fora do cinema, pra aguçar esse olhar para esses detalhes e sutilezas que estão presentes na vida. Mas com o cinema, o quadro e todos os elementos cinematográficos a gente consegue sublinhar um pouquinho mais isso, sabe?

7. Como é sua relação com os cineastas da Retomada, e há, realmente, uma ruptura nas formas e estilos de vocês, da geração posterior, conceberem seus filmes? Quais semelhanças e diferenças entre vocês?

LORDELLO: Eu tive a sorte de trabalhar com Claudão [Cláudio Assis] e com Lírio [Lírio Ferreira]. Paulo [Paulo Caldas] eu trabalhei numa coisa de universo de mercado de publicidade. Foi muito rico pra mim. Fiz uma serie documental com eles Que era sobre poetas do alto sertão.

E eu sentia essa diferença, dessa vontade de trabalhar no real mas sempre levando um pouquinho mais o tom, gritando um pouquinho mais nessas escolhas estéticas, sabe? Mas como nao foi um filme ficcional, era uma série documental, então, não conseguia aplicar isso muito. (...) Lembro que já tive muitas conversas sobre Pasolini com Claudão, Fellini com Lírio, que é essa coisa dos cineastas clássicos, que são da minha formação, mas, a galera, por exemplo, não acessava

muito os cineastas contemporâneos. Mas, eu não acho que houve uma ruptura ativa. Eu acho tem muito a ver com essa formação do olhar. E esse ponto de vista sobre as narrativas que a gente quer contar que são muito caucadas na realidade, mas que cada um tem um pouco do seu que vai tanto das referências quanto do jeito de ser mesmo. Os filmes do Claudão tem tudo a ver com ele, do Lírio também, o próprio Kleber, esse humor que ele tem e essa sua sagacidade social para entender aquilo e transformar aquilo numa *mise en scene*. Esses pequenos momentos, aparentemente, tão banais mas tão simbólicos na sociedade da gente. (...) Mas, não acho que é uma coisa de ruptura no sentido mais agressivo da palavra. Eu acho que tem uma coisa mais de personalidade e de pesquisa. Acho rola um pouco mais de uma vontade de certo desbunde, como Claudão, e tornar as coisas um pouco mais explícitas.

Na gente torna a coisa mais implícita, eu vejo mais assim, sutil. Se bem que eu ando refletindo muito sobre isso. Se essas escolhas são sinais dos tempos, sabe? Imaginando que Cláudio e Lírio cresceram durante a ditadura. Então, que vontade é essa de falar? E eu fico achando que hoje esse cinema da sutileza não se adéqua tanto as necessidades de alerta que o cinema precisa dá. Obviamente, você pode fazer um filme super sutil que acorde as pessoas, mas, eu to repensando muito essa minha vontade de sutileza.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo?". In: __. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AMARAL, Rita de Kasia Andrade. **Discussão da relação entre cinema e identidade**: contexto africano. Revista África e Africanidade. Ano III, nº 12. Fev. 2011.
- ARAÚJO, Luciana. **Pernambuco**. In: Enciclopédia do cinema brasileiro. (orgs.) MIRANDA, Luis Felipe ; RAMOS, Fernão. São Paulo. SENAC, 2000.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- _____.; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.
- BELO, Diego Carvalhar; PEDLOWSKI, Marcos Antônio. **Acampamentos do MST e sua importância na formação da identidade do Sem Terra**. REVISTA NERA – ANO 17, Nº. 24 – JANEIRO/JUNHO DE 2014 – ISSN: 1806-6755. Disponível em: <<https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/viewFile/2581/2570>>. Acesso em: 14/07/2020.
- BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.
- _____.; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o Cinematógrafo**. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Artes de Fazer, 1996.
- CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais**: alguns diálogos possíveis. Verso e Reverso, XXIX, 2010.
- COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15ª ed., Editora Brasiliense, São Paulo – SP, 1995.
- COMOLLI, J-L. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte, UFMG, 2008.
- CUNHA, Paulo. **A utopia provinciana**: Recife, Cinema, Melancolia. Editora Universitária UFPE: Recife, 2010.
- DOUGLAS, Mary. **ConstrutiveDrinking**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Paulinas, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder**. In H. Dreyfus & P. Rabinow (Orgs.), Michel Foucault: Uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1995.
- JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. (org.). The work of representation. In: HALL, S. (org). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage/The Open

University, 1997.

LACLAU, E. *New Reflections on The Revolution of our Time*. London: Verso, 1990.

LALANNE, Jean-Marc. C'est qu'once plan?. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 569, junho de 2002.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Editora UnB, 2007.

_____. **Homem comum, estéticas minimalistas**. Trabalho aprovado para 19ª Encontro Anual Compós. PUC-RIO, 2010. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/qt8_denilson_lopes.pdf>. Acesso: 05/01/2020.

NERI, Marcelo. **A nova classe média**: o lado brilhante da pirâmide. São Paulo: Saraiva, 2012.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

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

ROBINS, K. Global times: what in the world's going on? In: DU GAY, P. (org.). **Production of Culture/Cultures of Production**. Londres: Sage/The Open University, 1997.

SALVO, Fernando. **A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada**: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora. UFJF. Vol.5, nº1. Junho 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. **Realismo afetivo**: evocar realismo além da representação. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, Brasília, UnB, n.39, jan.-jun. 2012.

SIGAUD, Lygia. A forma acampamento: notas a partir da versão pernambucana. Novembro de 2010. **22ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Brasília, junho de 2000. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/360506011/A-forma-acampamento-Lygia-Sigaud-pdf>>. Acesso em 05/01/2020.

SILVA, G., L.. Adaptação literária no cinema como processo dialógico: o caso de "Morte em Veneza". In: Da importância da Intercompreensão de Línguas Românicas no ensino de línguas no Brasil e na América Latina. **Revista Letras Raras**, v. 6, n. 3 (2017). Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/766>>. Acesso em 05/01/2020.

SILVA, Tadeu Tomaz da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Ed: 15ª. Editora Vozes. 2000.

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

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

_____. **Os batalhadores brasileiros**: nova classe média ou nova classe

trabalhadora? Juiz de Fora: UFMG, 2010.

THEBAS, Isabella. **A representação da classe média no cinema brasileiro na primeira fase da ditadura militar**. Labjor FAAP, 20 de novembro de 2018. Disponível em: <https://medium.com/labjorfaap/a-representa%C3%A7%C3%A3o-da-classe-m%C3%A9dia-no-cinema-brasileiro-na-primeira-fase-da-ditadura-militar-89025616f16>>. Acesso em 09/12/2019.

TRUFFAUT, F. Reflexões sobre as crianças e o cinema. *In: O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

TURNER, G. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Ed: 15ª. Editora Vozes. 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O Cinema ao redor**. XVIII Socine, 2014. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/2014/interna.asp?cod=335>>. Acesso em: 25 de set. 2016.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.