

## RELAÇÕES DE CLASSE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO - ALGUNS APONTAMENTOS<sup>1</sup>

Mariana Souto<sup>2</sup>

---

### RESUMO

Neste artigo, buscamos traçar o contexto de surgimento, nos anos 2000, de alguns filmes brasileiros que dedicam-se a observar relações entre classes sociais, depois de um longo tempo em que essa questão fizera-se menos presente. Sublinhamos algumas questões transversais a essas obras, como a recorrência dos trabalhadores domésticos - como acontece em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) - e a forte presença do medo nas relações de alteridade, como em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011).

**Palavras-chave:** Relações de classe. Cinema brasileiro. Alteridade.

### ABSTRACT

In this article, we try to trace the context of the emergence, in the years 2000, of some Brazilian films that are dedicated to observe relations between social classes, after a long time in which this question had become less present. We highlight some common issues to these works, such as the recurrence of domestic workers – as in *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010) and *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) – and the strong presence of fear in the relations of otherness, as in *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) and *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2011).

**Keywords:** Class relations. Brazilian cinema. Otherness.

### 1) Carta de Graciliano Ramos para a irmã Marili<sup>3</sup>

Rio, 23 de novembro de 1949.

Marili: mando-lhe alguns números do jornal que publicou o seu conto.  
Retardei a publicação: andei muito ocupado estive alguns dias de cama,

- 
- 1 O presente texto adapta alguns apontamentos da tese de doutorado da autora, ainda não publicada.
  - 2 Pós-doutoranda pela ECA-USP, bolsista FAPESP. Doutora pela UFMG, com bolsa CAPES. [marianasouto@gmail.com](mailto:marianasouto@gmail.com).
  - 3 RAMOS, Graciliano, *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

a cabeça rebentada, sem poder ler. Quando me levantei, pedi a Ricardo que datilografasse a *Mariana* e dei-a ao Álvaro Lins. Não quis metê-la numa revista: essas revistinhas vagabundas inutilizam um principiante. *Mariana* saiu num suplemento que a recomenda. Veja a companhia. Há uns cretinos, mas há sujeitos importantes. Adiante. Aqui em casa gostaram muito do conto, foram excessivos. Não vou tão longe. Achei-o apresentável, mas, em vez de elogiá-lo, acho melhor exibir os defeitos dele. Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupas. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso *não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em Mariana você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. Adeus, querida Marili. Muitos abraços para você.*

Graciliano.

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

\*\*\*\*

Na carta para Marili, Graciliano Ramos (1982) oferece conselhos à sua irmã, principiante na literatura, que acabara de escrever um conto sobre o que ele julgava ser uma “*criatura simples, que lava roupa e faz renda*”. *Mariana* era o nome tanto da personagem como do conto. O irmão experiente e já consagrado desencoraja a expedição àquele universo e sugere que a irmã descreva seu próprio mundo, suas ilusões e seus desenganos. “*Você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe*”, recomendou um severo, embora em algum momento afetuoso, Graciliano.

A longa querela sobre as relações de alteridade manifestas na arte (seja na literatura, no cinema, no teatro etc.), na qual a carta se insere, transcende tempos e

espaços. É um debate há muito em curso, por demais amplo e complexo, que se adensou em alguns momentos da história, como na discussão sobre o cinema brasileiro feita por Jean-Claude Bernardet, especialmente em *Brasil em tempo de cinema* (2007) e *Cineastas e imagens do povo* (2003). Subjazem, lá e cá, as preocupações sobre as figurações de um outro *tão diferente do eu*: “*Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas?*” (RAMOS, 1982). Trazendo a questão dessa desigualdade para o cinema, poderíamos perguntar: como pôr em cena (ou em texto) a experiência desse embate entre diferentes? Como construir, na narrativa, nas imagens e nos procedimentos filmicos, uma relação com o outro?

Além do tom normativo e pouco transigente, a correspondência de Graciliano Ramos deixa ver profundas contradições – ele próprio, pertencente à classe média, escreveu *Vidas secas* (1938), cruzando as fronteiras de classe das quais orientou Marili a se afastar. Não seguiu seu próprio conselho, que era mesmo tão proibitivo e categórico. De todo modo, a carta nos permite atentar para as armadilhas e dificuldades envolvidas na tentativa de assumir a perspectiva do outro; ela expõe aspectos e sintomas desse desafio literário, que pode ser também cinematográfico. Ir em direção a esse outro e dar vida às suas experiências, sem eliminar as distâncias definidoras da relação, é um exercício árduo. Através dele, pode-se proporcionar um rico deslocamento de ponto de vista – a desidentificação de um lugar já cativo, uma abertura de novos horizontes, o conhecimento de outras realidades. Mas o exercício pode eventualmente gerar injustiças, equívocos e a perpetuação de enganos. Marcas desse deslocamento de olhar para o desconhecido por vezes decantam nas obras: condescendência, culpa, paternalismo, ódio, desprezo, preconceito (a respeito de Mariana, Graciliano disse “*as caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens*”, mas a irmã, da mesma classe média, não está imune aos seus juízos: “*Em Mariana você mostrou umas coisinhas suas*”). Ingredientes hostis das relações de classe podem se impregnar e se traduzir na linguagem, ainda que à revelia das intenções do artista. Como pontuou Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003, p. 9), o esforço por colocar em cena a experiência do outro, mesmo quando tomada de maneira mais substantiva, historicamente tem manifestado a “relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo”, relação esta que não atua apenas na temática, mas também na linguagem. Quem filma não se ausenta por completo do resultado da obra e nela deixa marcas e traços muitas vezes imprevistos.

Chegando ao presente, são numerosos os filmes que abordam as relações de classe após os anos 2000, o que reforça nossa crença na atualidade e na contundência dessa problemática. No Brasil, país com acentuado desequilíbrio de renda, em que favelas se incrustam no seio de regiões valorizadas nas cidades, em que há divisões culturais entre centro e periferia, carregadas tensões entre patrões e empregados, os conflitos de classe constituem um litígio potente, constrangedor de diversas relações. Com os projetos dos últimos governos que intensificaram as políticas de inclusão e criaram projetos de benefícios sociais, observou-se o enriquecimento de muitos estratos sociais. A chamada “nova classe média” (SOUZA, 2010)

reconfigurou a estratificação social, dando origem ao descontentamento de uma elite apegada a seus privilégios e a uma onda de reações conservadoras. Parece-nos essencial desenvolver esforços no sentido de compreensão da dinâmica das relações entre classes no Brasil, que muitas vezes desandam para a animosidade e o ódio.

### **Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro: uma pequena guinada coletiva?**

Retrocedemos brevemente para traçar, em linhas gerais, o contexto de uma *reemergência* das relações de classe em alguns filmes recentes. A produção cinematográfica brasileira dos anos 1960 foi constantemente analisada a partir de perspectivas que consideravam fortemente questões de classe social e compreendida pela chave do que designou-se: *modelo sociológico*. Em filmes como *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Gerando Sarno, 1965), eram recorrentes o esmagamento das singularidades pela tentativa de totalização, pessoas servindo de matéria-prima à construção de tipos, narrações explicativas feitas em terceira pessoa, o uso de entrevistas a serviço da corroboração de uma tese pré-concebida (BERNARDET, 2003). Nesse momento, sobretudo nos documentários, os cineastas achavam-se incumbidos de um mandato popular, como se fossem porta-vozes das camadas populares (XAVIER, 2006).

Tanto em *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, como em *Cineastas e imagens do povo*, Bernadet (2007; 2003), analisa as produções do Cinema Novo observando, entre outros aspectos, as relações de alteridade que aí se estabeleciam. Em sua leitura, diferenças de classe impunham-se entre cineastas e seus temas, o que repercutia, mais ou menos sutilmente, em marcas observáveis nos filmes. Há uma forte tradição no cinema brasileiro voltada para o *outro de classe* (BERNARDET, 2003), enquanto filmes sobre as classes médias e altas são menos frequentes<sup>4</sup>. Para Bernadet (2003), o cinema brasileiro, àquela época, aspirava a ser popular e dar voz a esse outro, mas elaborava e expressava, ainda que muitas vezes de maneira recalcada, os dilemas e problemas da classe média, origem da maioria dos diretores.

Se é significativa a ênfase nas generalizações e nas compreensões globais para descrever o cinema brasileiro desse período, a partir da *Retomada*<sup>5</sup> atributos opostos são frequentemente apontados, como seu pluralismo, seu caráter disperso e atomizado. Xavier (2006) interpreta essa fase como expressão de um cinema que, incapaz de grandes sínteses e livre do peso das grandes decisões nacionais,

---

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

5 Período em que o cinema brasileiro retomou suas atividades, depois de um momento de crise em que a produção foi quase a zero. *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati), em 1995, é considerado o pontapé da Retomada.

propõe-se a falar dos diversos aspectos da experiência social. Parece que, nessa etapa, o coletivo fica em segundo plano fazendo emergir a dimensão individual das histórias e personagens. Nagib (2002) mostra-se em sintonia com esse pensamento ao dizer que os filmes recentes centralizam os dramas individuais mais do que os sociais. Parece haver uma menor preocupação em defender teses socioeconômicas a respeito de uma realidade.

Portanto, se nos anos 1960 e ainda nos 1970, questões ideológicas e classistas eram acionadas e ressaltadas nas análises fílmicas, nas décadas posteriores esse quadro transformou-se expressivamente. A partir dos anos 1980 e, notadamente, dos anos 1990, o cinema brasileiro foi pautado pela tendência da particularização do enfoque, recortando temas em biografias, atento à expressão peculiar de sujeitos específicos (MESQUITA, 2010). Notava-se uma proliferação de histórias de sujeitos fragmentados, desgarrados de estruturas e instituições, inquietos, vistos por uma lente mais focada no indivíduo. Distanciando-se do modelo sociológico, o cinema se aproximava agora de abordagens e influências de teor mais antropológico (XAVIER, 2006). Tal mudança de perspectiva é associada a processos nas ciências humanas, no que se conhece por guinada subjetiva (SARLO, 2007) – os esforços migraram, aos poucos, de grandes diagnósticos sociais para observação de experiências singulares, da macro para a micro-história, de estruturas para sujeitos, de sociedades para indivíduos. Tanto nos filmes quanto nos corpos teóricos, a noção de classe saiu de cena, com algumas exceções<sup>6</sup>.

Eis que, sobretudo a partir dos anos 2000, surgem alguns filmes brasileiros de grande reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais – ainda que em outros termos e sob outras formas. Poderíamos aqui citar filmes como *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), entre outros, alguns dos quais receberão uma atenção um pouco mais detida adiante. São filmes que parecem menos últimos suspiros de uma discussão que vinha expirando e mais focos da recuperação de uma problemática que desponta agora com nova força e novas formulações – depois de uma virada subjetiva, estaríamos começando a presenciar indícios de uma pequena *guinada coletiva*?

Convém saber de que modo têm aparecido tais questões num momento já muito distante do modelo sociológico e indagar por suas especificidades, marcas e

---

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

características atuais. Feldman (2013) pontua uma combinação entre a recuperação da questão da classe social, tão frequente no cinema moderno, e a singularidade, cara à produção contemporânea, produzindo uma espécie de *singularidade de classe*. Portanto, se a classe retorna hoje, não é sob a forma da totalização, mas numa atenção detida aos personagens, às relações entre indivíduos, frequentemente destacando elementos como intimidade e afeto.

### Questões transversais

Tendo à frente esse retorno das classes no cinema brasileiro recente, um fenômeno que se poderia entender como uma *tendência* ou *movimento*, é possível identificar alguns pontos transversais se agruparmos os filmes e olhá-los em conjuntos menores. Certas características importantes fazem-se ver nessas tentativas comparatistas. Passearemos por algumas delas.

Alguns dos filmes citados inovam em procedimentos que adicionam mais dimensões às relações entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados. Em *Doméstica*, por exemplo, o diretor Mascaro (2012) passa a câmera a adolescentes para que filmem suas empregadas domésticas, promovendo (ou acentuando), o próprio cineasta, rearranjos nas relações de poder, isto é, adicionando novos ingredientes a relações já complexas. Em *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), turistas em um cruzeiro são os responsáveis por realizar as imagens do filme. Há, portanto, um forte deslocamento na posta em imagens da alteridade se comparada aos filmes que buscavam as classes de maneira mais substantiva, abordadas em si mesmas, como objeto de uma investigação sociológica realizada por um sujeito distanciado. Nesses filmes, quem opera a câmera é também personagem e compartilha a cena com as demais pessoas filmadas, sendo igualmente alvo das interpretações do espectador.

*Babás*, curta-metragem de Lins (2010), é nomeado pelas profissionais que cuidaram da cineasta, de seus filhos e amigos, enquanto *Santiago*, longa de Salles (2007), recebe o nome do ex-mordomo da família do diretor. Apesar de muitas diferenças, são ambos filmes ensaísticos sobre empregados domésticos vistos pelo olhar dos patrões. Os cineastas buscam, com o ato de filmar, homenagear os empregados e alçá-los a um lugar de destaque antes nunca tido. Assim, parecem movidos por sentimentos de culpa e tentativas de reparação de uma invisibilidade ou de uma negligência, fazendo um *mea culpa* declarado, com narração *off* em primeira pessoa que analisa as contradições dessa relação trabalhista.

No final de *Santiago* (2007), o diretor expõe sua reflexão sobre um aspecto importante das imagens que fizera, anos antes, do ex-mordomo (já falecido na época da montagem). Questionando a distância e o desconforto do personagem



perceptíveis no material bruto, ouvimos o narrador dizer:

Figura 1: fotograma do filme **Santiago** (João Moreira Salles, 2007)

*Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo. (Salles, 2007).*

Salles (2007) condensa um pensamento sobre as relações de poder *extrafilmicas* e a maneira como atravessam a linguagem cinematográfica, modulando não só o comportamento do personagem como os enquadramentos escolhidos. Podemos perceber que as composições que envolvem o personagem Santiago (Figura 1) de fato o colocam à distância, situando-o quase sempre no espaço da cozinha (mesmo que as filmagens fossem em sua própria casa e ele já estivesse aposentado naquele momento), com diversos objetos como obstáculos entre ele e a câmera. Esse afastamento é atribuído à relação hierárquica e trabalhista entre os dois, resultado de uma confusão entre os papéis de patrão/documentarista e personagem/empregado. Distâncias sociais, distâncias do cinema.

Relações entre patrões e empregados também aparecem em ficções como *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas; Marco Dutra, 2011), *Eles voltam* (Marcelo Lordello,

2012), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015). Deles, elegemos os dois últimos como foco de nossos comentários. Em *Que horas ela volta?*, Jéssica (Camila Márdila) é uma jovem vinda de Pernambuco para prestar vestibular em São Paulo, hospedando-se na casa dos patrões de sua mãe, a empregada doméstica Val (Regina Casé). A entrada de Jéssica naquele ambiente é o grande disparador dos conflitos da narrativa, já que antes de sua chegada tudo estava não exatamente bem, mas estável – como placas tectônicas mal arranjadas que se acomodaram em um ponto de equilíbrio por muito tempo.

Jéssica é portadora de um olhar curioso, inquieto, questionador de tudo aquilo que é dado como natural. Ela desafia as regras que sustentam as relações daquela casa e incomoda os patrões, fazendo com que tenham que se desdobrar para explicar e verbalizar uma série de desigualdades e restrições tácitas (por que ela não pode dormir no quarto de hóspedes? Por que não pode entrar na piscina?).

Em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), vigias se instalam num bairro de classe média/alta em Recife e oferecem seus serviços de segurança privada para os moradores. Assim como em *Que horas ela volta?*, a chegada desses personagens, capitaneados por Clodoaldo (Iranthir Santos), impacta a rotina de todos os demais e move a narrativa, sendo responsável também pela virada que se sucede no desfecho. Apesar de serem responsáveis pela segurança, sua presença gera justamente o oposto, já que associada a uma proteção controversa, baseada em algum tipo de chantagem ou extorsão. O pagamento mensal dos vigias acaba por gerar uma sensação de dependência e vulnerabilidade, além de acentuar uma paranoia contemporânea em relação à violência urbana.

A partir da descrição dos dois filmes, podemos apontar uma questão comum significativa: a figura de um *invasor*, caso de Jéssica em *Que horas ela volta?* e dos vigilantes em *O som ao redor*, – um personagem de uma classe que adentra o território de outra gerando instabilidade, em alguns casos promovendo um deslocamento de perspectiva e a desnaturalização de costumes e de modos de vida.

Nesses filmes, as relações de classe não se dão de maneira amigável ou pacífica, portanto. O termo *invasor* denota agressividade ou violência; soa indesejável, mal quisto. A *invasão* não é exatamente uma ação, mas a *caracterização de uma ação*, uma forma de percebê-la e de qualificá-la. Assim, faz sentido pensarmos na *invasão* como um revestimento de medo e apreensão que envolve a entrada das classes populares em espaços de outras classes, pois assim este ingresso é sentido pelos anfitriões. Representantes do povo nos lares e bairros das famílias de classe média são percebidos como ameaçadores para esse estrato social. Ainda que, a rigor, o que se passe seja a mera presença compartilhada em um dado espaço, uma parte é considerada, subjetivamente, como invasora, o que faz com que a outra parte sinta-se ameaçada.



Como vimos, tanto na ficção como no documentário há uma forte presença das relações entre patrões e empregados domésticos, o que parece ter se constituído como principal reduto das relações de classe no cinema brasileiro hoje. Se os filmes atuais tratam em menor proporção de operários de chão de fábrica ou grevistas em relação aos burgueses capitalistas, ou de imigrantes nordestinos, sertanejos pobres e analfabetos em relação a fazendeiros ou empregadores da construção civil em cidades grandes – como em *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1990), *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982), entre outros –, as profissões domésticas têm sido especialmente presentes. *Babás*, *Santiago*, *Doméstica* – os ofícios nomeiam quase todos os filmes, com a exceção do documentário de Salles (2007), que faz referência ao nome próprio do ex-mordomo – abordam funcionários que trabalham dentro dos apartamentos, casas ou prédios de patrões de classes médias e altas, configurando relações que embaçam as fronteiras entre espaço público e privado, vida profissional e pessoal, formalidade e intimidade. Se, como aponta Carla Barros (2007), a intimidade suaviza as relações de poder, de outro é capaz de embaralhar expectativas, deixando os sujeitos em lugares instáveis, confusos a respeito de direitos e deveres – ‘*ela é quase da família*’, diz a velha frase, que não é apenas um mascaramento, mas se confunde com a própria construção da ambiguidade e com a perversidade dessas relações, que se fundam numa mútua dependência. Ao mesmo tempo em que dissolve a sobriedade e amacia ordens, a proximidade afetiva mascara hierarquias e disfarça abusos de autoridade. Muitas vezes o contato com essa alteridade é atravessado por um intenso sentimento de desconforto, medo ou paranoia – a ameaça do *outro de classe* dentro de casa.

Ao ressaltarem o pavor da alteridade e o temor de uma insurgência dos mais pobres, alguns desses filmes se aproximam do gênero do horror, pontuados com imagens aterrorizantes ou criaturas fantásticas. A intertextualidade com o horror dá origem à criação de monstros e figuras animais em *Trabalhar cansa*, assim como pesadelos assustadores (a invasão de meninos negros pulando o muro da casa da personagem que sonha) e delírios com banhos de sangue numa cachoeira em *O som ao redor* (evocando a violência do passado naquele espaço rural, vizinho a um engenho de açúcar, terra escravocrata).

Problemas históricos pendentes que retornam na atualidade também alinhavam os filmes, que ora tomam a forma de um prolongamento ancestral (das amas de leite às babás, dos engenhos às metrópoles, das amigas de mãos dadas na fazenda à condição de patroa e empregada na cidade) ou de diferentes tipos de acertos de contas do passado (as vinganças planejadas e as tentativas de conciliação com os empregados domésticos outrora menosprezados). As obras, focadas no presente, apresentam uma dimensão de historicidade, fazendo conexões entre tempos e revelando prolongamentos de eras longínquas, ressaltando permanências coloniais, como as fotos antigas em preto e branco que abrem *O som ao redor* ou os anúncios de jornal abusivos que buscam amas de leite em *Babás*.

Da aproximação de filmes distintos, uma questão geracional se insinua. Personagens jovens, adolescentes ou mesmo adultos, mas que aparecem na condição de filhos, estão por toda parte: dos sete rapazes e moças que empunham as câmeras em *Doméstica* a Jéssica em *Que horas ela volta?*, João em *O som ao redor*, Cris em *Eles voltam*, Jean em *Casa grande*, passando por “Joãozinho” (como era apelidado o diretor João Moreira Salles) em *Santiago*. Ecos, mais de um século depois, de Louis e Auguste Lumière filmando os empregados de seu pai Antoine no primeiro filme do cinema *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895). Muitos “sinhozinhos”, filhos do patrão, mas também a filha da empregada, pela primeira vez na universidade, chegando à casa dos patrões da mãe para estudar. Reflexos de uma transformação social que ofereceu às novas gerações, no contexto dos mais pobres, oportunidades de conquistas inéditas. Por outro lado, alguns jovens dos contextos mais ricos, com a força do ímpeto juvenil, renovam-se, rebelam-se, querem chacoalhar algumas estruturas, deixando seus pais, representantes da tradição, aflitos e desconcertados. A crise da família (pais ausentes ou decadentes) é pungente, com destaque para o declínio da figura paterna, como os pais desempregados ou fragilizados em *Que horas ela volta?*, *Trabalhar cansa* e *Casa grande*.

Destacam-se também as imbricações das relações de classe com as de gênero e raça, muitas vezes indissociáveis. As mulheres são grandes reféns das condições e contradições do emprego doméstico, iniciadas no trabalho ainda meninas, apartadas da própria família, muitas delas abusadas e exploradas por seus companheiros em *Babás* e *Doméstica*. A maioria das mulheres de classes baixas nesses filmes são negras e pardas. Ribeiro (2015) nos disse que os conflitos brasileiros nunca são puros, mas sociais, étnicos, econômicos, raciais, religiosos – cada um se pinta com as cores dos outros.

## SUJEITOS E OBJETOS

Os filmes do presente parecem ancorados em uma perspectiva distinta daquela que mobilizava cineastas de outras épocas: há quase uma assunção de que apreender o outro em sua inteireza está fora de alcance, de que não se pode mais ser seu porta-voz. Forja-se, assim, um cinema da suspeita, desconfiado: é possível filmar o outro?. Daí decorrem filmes reflexivos, ensaísticos, que tematizam as relações, que elucubram sobre limites, ou que chamam o diretor para dentro da cena. As relações estão em jogo e os diretores/patrões fazem parte delas. Se antes ocupavam apenas o lugar dos *sujeitos* que filmam, agora também são transferidos à condição de *objetos* de escrutínio do espectador, como acontece no discurso em que Salles (2007) se expõe pessoalmente em *Santiago*, revisitando seus erros e a postura autoritária e distante que tinha com o funcionário no passado.

Portanto, esse retorno das classes no cinema brasileiro não é uma volta ao Cinema Novo ou ao modelo sociológico. É um retorno modificado por todo um debate posterior, que meditou sobre como representar o outro; um retorno que destituiu um

tipo de representação mais substantiva e que agora joga luz sobre as *relações*, isto é, que envolve também a posição do cineasta.

Entre lá e cá, embora as relações sejam hoje mais tematizadas e problematizadas, permanece o fato de que as câmeras são sempre empunhadas pelas classes médias e altas em direção às baixas, com todas as consequências que isso traz. Contudo, não poderíamos dizer que a mudança de perspectiva para o lado da classe popular necessariamente produziria filmes *mais justos*. O fato de uma babá ou uma doméstica se empossarem da câmera não implicaria, automaticamente, um filme que contemple suas vozes e suas falas ou que faça *jus* às suas perspectivas, em termos de discurso e estética. No entanto e independente disso, essa rotação é tão rara quanto seria bem-vinda. De volta à carta de Graciliano Ramos para a irmã, pensamos que seria bom, certamente, que fosse superado o predomínio quase absoluto do formato *Mariana por Marili* e tivéssemos mais oportunidades de ler *Mariana por Mariana* e *Marili por Mariana*. Enquanto isso, propomos fazer a crítica do gesto de Marili – escrutinando suas formas, estratégias, seus modos de mostrar Mariana, a relação que firma com ela via imagens, nas imagens.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Carla. *Trocas, hierarquias e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas*. Tese (doutorado). Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena – ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (no prelo).
- MESQUITA, Cláudia. *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, N. 86, pp.105-118, 2010.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- RAMOS, Graciliano, *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016. Tese (Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SOUZA, J.; ARENARI, B. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

**FILMOGRAFIA CITADA**

*Babás* (Consuelo Lins, 2010)

*Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012)

*Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015)

*Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012)

*Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012)

*Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013)

*Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

*O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

*Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009, Brasil)

*Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015)

*Santiago* (João Moreira Salles, 2007, Brasil)

*Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011)

*Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009)

*Viramundo* (Gerando Sarno, 1965)