

Refletindo sobre golpes duros e brandos:

uma comparação de Aquarius, de Kleber Mendonça Filho, e Terra em Transe, de Glauber Rocha

Carolin Overhoff Ferreira¹

¹ Professora do curso de História da Arte da Unifesp. É autora de Cinema português – Aproximações à sua história e indisciplinaridade (2013), Identity and difference - Postcoloniality and transnationality in Lusophone films (2012), Diálogos Africanos - um Continente no Cinema (2012) e Vom Töten alter Wunden - neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas (1999). Organizou os livros O cinema português através dos seus filmes (2007 e 2014), Dekalog - On Manoel de Oliveira (2008), Terra em Transe - Ética e Estética no Cinema Português (2012), Manoel de Oliveira – Novas perspectivas sobre a sua obra (2013) e África - um continente no cinema (2014).

E-mail: carolinoverferr@yahoo.com

Resumo

Este artigo oferece um estudo do filme *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), de Kleber Mendonça Filho, em comparação com *Terra em Transe* (TERRA, 1967), de Glauber Rocha. O interesse em analisar os dois filmes de forma comparativa decorre da recepção polêmica que *Aquarius* recebeu quando seu diretor e elenco utilizaram o lançamento internacional, no Festival de Cannes em 2016, para protestar publicamente contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff, interpretado como golpe brando. *Terra em Transe* (TERRA, 1967), por outro lado, é um filme canônico do cinema brasileiro, considerado uma alegoria de outro golpe, o duro golpe militar de 1964. Devido aos contextos políticos de ambos os filmes, perguntarei se eles podem ser entendidos como diagnósticos do Brasil e, se este for o caso, como estes diagnósticos são desenvolvidos e se podem ser interpretados como potencial emancipatório. Minhas análises, e a comparação, serão guiadas pela definição antropológica de filme de ficção do filósofo alemão Martin Seel. Ele entende a mídia como aquela forma de arte que mais fortemente é capaz de mover-nos emocionalmente para eventualmente mover-nos intelectualmente. Ao aliar a definição da política do filósofo francês Jacques Rancière, argumentarei que isso pode desdobrar-se também, mas não necessariamente, em fazer-nos agir. Discutirei, portanto, o potencial de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e de *Terra em Transe* (TERRA, 1967) em mover-nos e fazer-nos mover, no sentido de nos fazer compreender a estrutura sociopolítica do Brasil para atuar, eventualmente, nela.

Palavras-chave: cinema brasileiro; arte e política; Glauber Rocha; Kleber Mendonça Filho.

Abstract

This article provides a study of the film *Aquarius* (2016) by Kleber Mendonça Filho in comparison with *Land in Anguish* (1967) by Glauber Rocha. The interest in analyzing both films stems from the polemical reception that *Aquarius* received after its director and cast used the international launch at the Cannes Film Festival in 2016 to protest publically against the impeachment of Brazilian president Dilma Rousseff, denounced as a soft coup. *Land in Anguish*, on the other hand, is a canonical film that has long been considered an allegory of another coup in Brazil, the military coup from 1964. Given the political context of both films, this article will ask if the films can be read as diagnoses of the country and if so how this is done, as well as if this can be seen as an emancipatory potential. My study will be guided by the anthropological definition of film developed by German philosopher Martin Seel (2013) as an analytical tool. Seel understands the film media as the art form that most strongly is capable of moving us emotionally so as to make us move, in time, intellectually. By allying French philosopher Jacques Rancière's definition of politics, I will argue that being moved might also imply that we act. Accordingly, I will discuss both *Aquarius* and *Land in Anguish*'s potential to move us and to make us

move by making us feel and understand Brazil's socio-political structure, so as to make us act – perchance – upon it.

Keywords: Brazilian cinema; art and politics; Glauber Rocha; Kleber Mendonça Filho.

Introdução

O processo de *impeachment* contra a presidente Dilma Rousseff, votado no Senado em 31 de agosto de 2016, foi considerado um golpe brando, porque, supostamente, não tinha motivos legais legítimos¹. Como se sabe, Rousseff foi acusada de pedaladas fiscais e, considerada culpada, destituída do cargo. Para muitos, especialmente para o Partido dos Trabalhadores (PT) e outros aliados políticos, são alegações falsas, uma vez que a transferência de fundos entre os orçamentos públicos por meio de empréstimos de bancos públicos é um procedimento comum, praticado por presidentes anteriores e ainda usado por diversos governadores. No entanto, é verdade que este mecanismo encobre lacunas orçamentárias ao maquiar a situação financeira real.

Ainda que constitua factualmente um crime de acordo com a legislação brasileira, a prática nunca foi objeto de processo jurídico, sendo discutível se pode ser, ou não, considerado crime de responsabilidade e, assim, razão de *impeachment*. Posto isto, o que tem sido questionado em relação ao processo contra a presidente é a interpretação ideológica da Lei em todas as instâncias de poder: no jurídico, no legislativo e no executivo. De fato, os defensores da ex-presidente Dilma sustentam que o golpe brando deriva do desejo de se livrar de um governo que implementou o maior número de programas de assistência social na história do Brasil, tirando aproximadamente 36 milhões de pessoas da pobreza.

Embora o governo de Rousseff estivesse sob forte pressão pública na época, devido à crise econômica acompanhada por escândalos de corrupção, a imprensa internacional reconheceu que, em termos legais, o processo de *impeachment* foi usado como um voto de desconfiança, voto esse inexistente na constituição brasileira. Ninguém ficou indiferente à crise econômica-política que se instaurou e muitos artistas se posicionaram a respeito. Por exemplo, aquando a estreia

¹ O assunto é altamente polêmico. Existem posições das mais diversas mesmo dentro do judiciário e por parte de advogados e professores de direito.

internacional do filme *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), de Kleber Mendonça Filho, no Festival Internacional de Cinema em Cannes no mesmo ano, o diretor e seu elenco usaram o tapete vermelho para protestar publicamente. O protesto gerou repercussões na imprensa nacional e internacional, e afetou a recepção do filme no país:² primeiramente, recebeu a classificação etária de 18 anos, reduzida, após protestos, para 16 anos; depois, não foi escolhido para representar o Oscar³, decisão interpretada como segunda retaliação contra o posicionamento político em Cannes.



Figura 1: Elenco e diretor no Festival de Cinema em Cannes (Fonte: AFP Photo/Valery Hache)

² O protesto e suas consequências são descritos em: MORAES, Camila. “Censura e protestos aumentam expectativa sobre filme ‘Aquarius’”. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/25/cultura/1472161358_890440.html>, 2 set. 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

³ Cf. ROMERO, Simon. “Brazilian Politics smother a film’s Oscar ambitions”. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/09/28/world/americas/brazilian-politics-smother-a-film-oscar-ambitions.html>>, 28 set. 2016. Acessado em: 1 de outubro de 2016.

Como resultado da declaração política em palco midiático internacional, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) foi também interpretado de forma tendenciosa pela imprensa brasileira: ou foi elogiado como expressão de resistência política, ou duramente criticado por ser melodramático e politicamente contraditório em sua abordagem da especulação imobiliária em Recife. Meu objetivo neste artigo será desenvolver uma leitura mais aprofundada do filme, atenta aos contextos políticos extra e interfílmicos. Devido às circunstâncias de golpe brando brevemente referidas – que ganharam novos contornos com os escândalos de corrupção revelados no contexto das delações da empresa JBS S.A. em maio de 2017 – vou compará-lo, ainda, com outro filme, o já canônico *Terra em Transe* (TERRA, 1961), de Glauber Rocha, interpretado como alegoria de outro golpe, o golpe militar de 1964. O filme foi consagrado pela sua suposta revelação dos mecanismos políticos do Brasil e da América Latina, nomeadamente de seu autoritarismo e populismo. Perante a politização e o conteúdo político de ambos os filmes, perguntarei se eles podem ser lidos como diagnóstico do Brasil, como isto se dá e o que implica.

A minha pergunta usará como embasamento teórico a definição antropológica do filme de ficção desenvolvida por Martin Seel (2013). Para o filósofo alemão, a mídia fílmica é aquela forma de arte que mais fortemente é capaz de mover-nos emocionalmente para sermos movidos intelectualmente, no sentido de realizarmos interpretações daquilo que assistimos, isto é, do recorte do mundo que o cinema nos oferece. Para Jacques Rancière (2009), a arte realiza também um recorte. No entanto, um recorte da partilha do sensível capaz de gerar dissenso em relação à distribuição existente. Isto coloca a questão se e como os filmes apresentam essa partilha, e a que emoções e interpretações de dissenso isto pode potencialmente levar. Esboçarei brevemente tanto as ideias de Seel como as de Rancière no intuito de discutir as potencialidades de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e *Terra em Transe* (TERRA, 1967) de mover-nos e fazer-nos mover. Pretendo, com isso, perguntar de forma comparatista, como eles nos fazem sentir e pensar a realidade sociopolítica do Brasil, entendida como partilha do sensível, levando-nos,

eventualmente, a agir ou não em reação ao dissenso político apresentado em forma audiovisual.

Ser movido, mover-se e agir

A definição antropológica do filme de ficção realizada por Martin Seel (2013) enfoca a posição do espectador perante a mídia, bem como sua recepção, contrapondo-a com as outras artes, nomeadamente a arquitetura, a música, o drama e a narrativa literária. Seel (2013) reconhece que o filme compartilha com qualquer outra forma de arte a possibilidade de enfrentarmos tanto com nós mesmos como com o que nos rodeia. Pois todas as artes apresentam uma oportunidade de perguntarmos-nos como queremos ser definidos: “O cinema é somente uma das possibilidades do encontro artístico com o mundo e com nós mesmos”⁴ (SEEL, 2013: 15).

A especificidade do cinema consistiria na capacidade de posicionar o espectador de forma mais particular no mundo e de forma mais veemente perante si mesmo. Essa diferença resulta, para o autor, da simulação de opções através da apresentação de variações e variantes da própria vida e das esperanças acerca dela, sendo que o filme “joga com as possibilidades e impossibilidades da experiência e expectativa humanas” (SEEL, 2013: 234). Assistiríamos, portanto, em filmes de ficção, a versões alternativas da nossa vida interior e da nossa realidade exterior.

Através da estética de um filme seríamos envolvidos de forma audiovisual em suas complexas relações entre tempo e espaço, imagem e som, narração e reflexão, movimento e emoção, surgimento e desaparecimento, presença e ausência. Seel argumenta (2013), de fato, que devido a estas combinações as nossas reações como espectadores são mais fortemente contrapostas com a nossa percepção, levando a “uma tensão entre o movimento fenomenológico [nossa percepção] e nosso movimento em termos psicofísico [nossas reações a

⁴ Todas as traduções do alemão são da autora. Pelo fato do livro, de mais de 250 páginas, não ter tradução para o inglês ou o português, vou apresentá-lo resumidamente.

nossa percepção]” (SEEL, 2013: 234). Em consequência, a composição audiovisual possui, e essa é a principal tese do autor que o diferencia de outros teóricos do cinema, um impacto maior nos nossos sentidos do que qualquer outra arte. Faz parte de sua leitura antropológica não valorativa desse impacto a revisão e crítica das teorias existentes, nomeadamente, ao realismo e ao ilusionismo.

Para tal, Seel (2013) dissocia esse impacto com uma possível disposição dos filmes ficcionais para um realismo estético. Com base em Dudley Andrew, que se refere a André Bazin, o filósofo alemão lembra que se trata, no cinema, sempre apenas de uma relação com o real (SEEL, 2013). Com efeito, sua crítica à teoria ontológica do realismo fotográfico estende-se também à ideia de um suposto ilusionismo, ideia essa muitas vezes usada para denunciar a capacidade das mídias de iludir-nos. Ao contrário destas principais teorias de cinema – o realismo e o ilusionismo – Seel (2013) descreve a construção fílmica como criação de um universo próprio, relacionado com as experiências e expectativas pessoais do espectador referidas acima. Os filmes permitiriam que sejamos levados a um mundo imaginário, construído por meio dessas “relações compósitas” (SEEL, 2013: 164). Ainda assim, seria precisamente a exploração deste mundo imaginado que torna possível que nós nos relacionemos de forma intensa com “nossos mundos real e interior” (SEEL, 2013: 145).

O mundo ficcional de um filme constituiria, deste modo, um próprio cosmos. De maneira oposta da filosofia, que fala sobre o mundo, o filme de ficção deixa “seu próprio mundo falar” (SEEL, 2013: 241). Baseando-se na complexidade das estratégias audiovisuais mencionadas acima, que “combinam as dimensões do arquitetônico e do musical” (SEEL, 2013: 60), Seel sustenta sua referida tese: nenhuma outra forma de arte faz o espectador mais radicalmente parte de seu imaginário. O filme ficcional, a partir de recortes do mundo real, seria assim aquela arte capaz de impor-se ao espectador de maneira mais drástica. Através de seu movimento, seu tempo, seu espaço, o leva para “uma zona imaginada, mesmo e particularmente, porque é construída” (SEEL, 2013: 61).

Ao limitar a percepção do nosso mundo através de um imaginário construído por meio de enquadramentos, montagem e edição de som, Seel (2013: 215)

observa que, paradoxalmente, os filmes conseguem aumentá-la, “oferecendo perspectivas e sentimentos complexos e instáveis acerca de seus personagens”. Isso não deveria ser nunca confundido com identificação, que o autor considera factualmente impossível. No entanto, ao observar outras pessoas cujos comportamentos podem ser comparados com as próprias experiências e expectativas, as narrativas fílmicas, especializadas na “representação da individualidade tanto de processos biográficos como de processos históricos”, apontariam para possíveis mudanças (SEEL, 2013: 124). Dependendo das experiências em nossas próprias vidas os filmes nos convidam a “comentá-los, justificá-los ou avaliá-los” (SEEL, 2013: 125).

Por se tratar de uma abordagem antropológica do filme ficcional, a recepção dos filmes recebe atenção especial e é fundamental para a elaboração da tese principal do autor. Com base na *Estética* de Theodor Adorno, e suas reflexões acerca da passividade ativa da obra de arte, Seel (2013) argumenta que os filmes de ficção não apenas estimulariam reações – nossas sensações e sentimentos – mas também, e ao mesmo tempo, a nossa leitura consciente – baseada em processos cognitivos: “A ‘experiência sensual precisa’ da arte engloba uma atenção metonímica e antecipatória, diferenciadora e combinatória, e, dessa forma, sempre interpretativa” (SEEL, 2013: 238). Ao abrirmo-nos ao jogo de poderes do objeto em questão, no nosso caso aos filmes, a nossa recepção consistiria em sermos movidos (como resultado da nossa entrega) e nos movermos (ao engajarmo-nos com nossa memória física e psíquica). O cinema seria, conseqüentemente, o lugar onde poderíamos desfrutar, de forma excepcional, o nosso lado passivo. Mas essa passividade não deixa de levar-nos à atividade: “nós podemos mergulhar em um mundo, através do qual podemos mergulhar também em nós e no mundo; somos animados a ser movidos, o que forma a base para as nossas outras capacidades de agir” (SEEL, 2013: 239). Sendo tocados emocional e intelectualmente nos filmes de ficção, o filósofo conclui que os filmes podem mostrar-nos “a nossa postura perante nós mesmos” (SEEL, 2013: 242). Isto resulta da dialética entre mundo construído no filme e mundo vivido pelo espectador, e leva a outra dialética na recepção que conecta o

sensível – nossas emoções e sensações relativamente ao filme – ao inteligível – a nossa interpretação da relação entre real e construção, bem como das emoções e sensações estimuladas.

Apesar de apontar as nossas reações a um filme como potencial para a ação, a leitura de Seel (2013) não é política. O cinema não é visto como um lugar onde somos realmente incentivados a agir. Trata-se, pelo contrário, de um lugar em que “celebramos o lado passivo da nossa existência” (SEEL, 2013: 16), onde nós nos deixamos levar, sendo que “o etos do cinema” consistiria nesse “apelo ao deixar acontecer” (SEEL, 2013: 16). O interesse do autor, como ele próprio diz e como já realcei, é sobretudo antropológico, focado na dimensão do prazer ativo-passivo que o universo fílmico nos permite. Também isto o diferencia bastante do ímpeto muitas vezes político das teorias de cinema anteriores.

Porém, como vimos, a recepção sensível é vista como sendo intrinsecamente ligada ao inteligível, e o inteligível é compreendido como fundamento das nossas ações. No entanto, esta dimensão interpretativa, acoplada à percepção sensorial e emotiva, aponta somente para um potencial de ação. Talvez Seel não concordasse com a exploração que farei deste potencial de agirmos, e estou consciente da dimensão especulativa da minha proposta. Mas, acreditando no poder da arte – temido desde Platão em sua *República*, supostamente por causa de sua capacidade manipulativa (que levou à teoria do ilusionismo) – parece viável associar ao potencial de mover-nos, apresentado por Seel (2013) como eventual desdobramento da recepção ativa-passiva, a reformulação da relação entre arte e política pelo filósofo francês Jacques Rancière (2006, 2009). Com isso, parece-me possível explorar a dimensão ativa do espectador sem que se volte a acreditar nela como efeito garantido, como nos fizeram acreditar as propostas políticas de recepção incentivadas pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e suas ideias acerca da ativação do público por meio do estranhamento. Vale ressaltar que Rancière igualmente defende a dimensão ativa-passiva do espectador em seu livro *O espectador emancipado*. Por outro lado, ele sublinha de forma ainda mais incisiva, como fica perceptível no título, o potencial emancipador que cada espectador possui, de fato, sempre. É exatamente esse potencial que gostaria de

realçar também nas minhas análises.

Como se sabe, Rancière (2006, 2009) sugere uma definição de política mais ampla, ao pensá-la em termos da constituição do mundo e da distribuição, em determinado tempo, de espaços, atividades e papéis sociais. A política seria, assim, essencialmente estética porque fundada no mundo sensível. Ela é “antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 2006: 368). Devido à ideia da política ser tanto um recorte como a arte, a própria arte ganha um novo enquadramento político. Não se trata mais de politizar a arte senão de vê-la como sendo sempre política por meio dos recortes que faz. Ambas, arte e política, criam um *sensorium* espaço-temporal que promove maneiras de convívio e, com isso, possíveis experiências. Ambas podem estar em sintonia ou representar uma ruptura com o status quo, ou seja, com a distribuição do sensível existente.

Vimos que Seel (2013) discute filmes acima de tudo como recorte, no sentido de construção de mundos, sugerindo que se destacam pela recepção intensa que oferecem ao espectador quando comparado com outras artes. Partindo da associação do recorte do mundo sensível ao recorte do mundo nos filmes, do político à arte, coloca-se a questão: a partilha do sensível dos universos fílmicos sob análise constituem propostas de uma ruptura com o status quo político? Sendo que estas propostas possuem, em tese, a capacidade de mover-nos e fazer-nos mover, são importantes para a vida política também, porque ser movido e mover-se estaria relacionado ao horizonte de agirmos. No caso de um possível dissenso, apesar de podermos sempre concordar, ou não, com o dissenso apresentado, existe a hipótese de a interpretação levar à ação. Em qualquer caso, os mundos fílmicos apresentam sempre o potencial de comparação com o nosso mundo real, e, em relação aos personagens, com o nosso mundo interior. Ou seja, se, ao mergulharmos em um mundo de ruptura de forma ativa-passiva, a interpretação que cada um faz de um filme pode ser entendida como a base para a nossa capacidade de agir, poderíamos usar, em tese, este potencial emancipatório como impulso para realizarmos ações políticas de dissenso

também.

Posto isto, na análise que se segue, e na qual pretendo, como indicado acima, escrutinar se, e como, os filmes desenvolvem diagnósticos do Brasil – entendo diagnóstico como a possibilidade de dissenso da partilha do sensível vigente – assim como incentivos para mudança e ação. Especularei, por isso, sobre o eventual potencial de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e *Terra em Transe* (TERRA, 1967) de fazer-nos agir, conforme a interpretação à qual podem levar-nos, sabendo perfeitamente que qualquer leitura baseia-se apenas nas experiências e expectativas do espectador, no caso, desta pesquisadora. Com esta ressalva, explorarei como os dois filmes podem fazer-nos sentir e pensar o mundo neles imaginado, e, de forma totalmente hipotética, fazer-nos atuar. Ao perguntar se eles confirmam ou questionam a partilha do sensível referenciada pretendo tornar a ideia de conscientização, que costuma ser associada a filmes considerados políticos, mais complexa. Procederei da seguinte forma: à análise mais pormenorizada de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) segue-se a comparação com o canônico *Terra em Transe* (TERRA, 1967) para oferecer, no final, uma conclusão acerca de seus eventuais potenciais emancipatórios de dissidência política.

***Aquarius*: ordem e obediência, divisão de classes e cordialidade**

A protagonista de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), Clara, vive em um bairro de Recife, capital de Pernambuco. Vale lembrar que o Estado foi o primeiro núcleo econômico do Brasil devido à exploração e exportação do Pau-Brasil – que deu nome ao país – e tornou-se, mais tarde, o maior produtor de açúcar do mundo. Como Kleber Mendonça Filho já mostrou em seu primeiro longa-metragem, *O Som ao Redor* (SOM, 2012), as antigas estruturas patriarcais do colonialismo, apelidadas *coronelismo*, que caracterizavam os engenhos de açúcar e o modo de governar as províncias, estão profundamente enraizadas na sociedade nordestina atual. Os famosos estudos de antropólogos e sociólogos brasileiros do início do século vinte podem ainda ser citados para explicar sua dinâmica, também aplicável ao resto do país. Mencionarei, ao longo da minha análise, os mais

conhecidos para melhor compreender as relações de poder apresentadas nos filmes, sem que, obviamente, essas explicações esgotassem os mundos ficcionais inventados.

Em seu célebre livro *Casa-grande e Senzala* (FREYRE, 1998), publicado pela primeira vez em 1933, Gilberto Freyre descreve o mecanismo-chave de ordem e obediência que moldou a sociedade brasileira, baseada inicialmente em monoculturas latifundiárias. Criticado por ser um teorizador aristocrático, e um apologético conservador quase nostálgico de uma falsa democracia racial ao sugerir que a vasta mestiçagem do Brasil “havia fundido raças e culturas como nenhum outro lugar na Terra” (CELARENT, 2010: 335), Freyre (1998) oferece indubitavelmente um retrato desfavorável da sociedade escravocrata brasileira e da brutal realidade de submissão nas fazendas patriarcais, marcadas por sadismo e racismo.

No não menos importante *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (1995) propõe a ideia de uma cultura brasileira homogênea baseada na mestiçagem; e foi acusado de ser antiquado e até mesmo de repetir estereótipos ao negar a diferenciação étnica e linguística do país (BALEE, 2003). Contudo, o estudo é incontestavelmente consciente de que a sociedade brasileira foi forjada através de uma profunda divisão entre a classe dominante e o povo, ancorada no reconhecimento da ordem social pelas classes mais baixas como sistema quase sagrado. Ribeiro (1995) explica, desta forma, a ausência de luta de classes que persistiu por meio do completo isolamento daqueles que governam, daqueles que estão sendo governados: “O mais grave é que esse abismo não conduz a conflitos tendentes a transpô-los, porque se cristalizam num *modus vivendi* que aparta os ricos dos pobres, como se fossem castas e guetos” (BALEE, 2003: 24).

Ambos os filmes de Kleber Mendonça deixam transparecer que a divisão e o isolamento observados por Freyre (1998) e Ribeiro (1995) persistem. As famílias tradicionais herdeiras dos latifundiários, participam hoje do negócio imobiliário e de suas especulações, procurando perpetuar com a *gentrificação* – a criação de luxuosos guetos para os ricos – o mecanismo de ordem e obediência, bem como, o abismo histórico. No entanto, Clara, a protagonista de *Aquarius* (AQUARIUS,

2016), a última habitante de um prédio de três andares de classe média, não quer participar do crescente isolamento e resiste a todas as ofertas financeiras de uma construtora. Por isso, começa a ser intimidada por aqueles que promovem ou compactuam com a manutenção ou mesmo com o aumento da diferença social: os donos da construtora, os antigos proprietários e até os filhos dela. A coação que sofre, e a resistência que desenvolve, são, de fato, o principal conflito e o centro político do universo fílmico criado. Como a imagem abaixo mostra, implicam o surgimento de um conflito entre classes, que resulta de uma tensão entre dois *modus vivendi*: o da classe média e o da classe alta. A protagonista cria este conflito quando não quer abdicar do espaço que ela ocupa entre o mundo dos donos da construtora e o mundo de sua empregada e de outros trabalhadores.



Figura 2: O prédio de Clara e um prédio luxuoso ao lado (Fonte: Vitrine Produções).

A crescente intimidação por ela sofrida, e seu enquadramento social, são desenvolvidos por meio de um ritmo dramático lento no decorrer de 145 minutos de filme. Este ritmo resulta da apresentação da rotina diária de Clara, que revela passo a passo os diversos aspectos de sua personalidade, bem como seus relacionamentos familiares e amizades. Enquanto a tensão dramática, que resulta da pressão crescente sobre ela, é muito discreta, distinguindo o filme da produção audiovisual atual do *mainstream* – tanto televisiva como cinematográfica – os

intertítulos “cabelo de Clara”, “amor de Clara” e “câncer de Clara” (AQUARIUS, 2016), indicam uma estrutura narrativa convencional em três atos, através da qual o conflito é introduzido lentamente, amarrado e depois resolvido.

Os intertítulos podem, à primeira vista, parecer de pouca importância, mas desafiam o espectador a ficar mais atento acerca das características que marcam o estilo de vida da personagem principal: primeiro, o cabelo como significante da capacidade de sobreviver um câncer; segundo, a importância de suas relações afetivas e amorosas; e, terceiro, a reação final contra a coação por meio da simbologia da doença que já combateu uma vez. Vale observar, em relação ao último intertítulo, que o câncer serve como metáfora central do filme para figurar o crescimento descontrolado dos edifícios de classe alta, que ameaça, e, de fato, destrói a forma de vida intermediária da classe média. Em outras palavras, a versão contemporânea do colonialismo, o neoliberalismo imobiliário, é visto como atividade cancerígena que apaga o estilo de vida da média burguesia no Recife. Este apagamento é universal, não somente válido para o Brasil, mas, para o mundo contemporâneo como um todo, levando à uma divisão social mais marcante entre ricos e pobres.

Para construir esse mundo imaginário onde a destruição da vida da classe média é o tema central, o filme começa nos anos 80 durante uma festa de aniversário que Clara organiza para sua tia Lúcia. A época citada acima surge como momento de abertura – a ditadura estava chegando ao fim –, de esperança, e de convívio feliz. A protagonista é introduzida como esposa e mãe amorosa, celebrando a vida depois de ter sobrevivido a um câncer de mama. Sua paixão pela música – mais tarde saberemos que ela é crítica musical – a caracteriza desde o início como uma mulher emancipada, moderna e até mesmo não-conformista. Todas as cenas da festa mostram que ela trata a todos de forma atenciosa, tendo grande cuidado em ser amável com as criadas e o porteiro.

A importância de vínculos afetivos, apontada neste prólogo, sobretudo com alguns membros da família, especialmente com seu irmão e a cunhada, será, mais tarde, desenvolvida em cenas com outras mulheres independentes amigas suas, ou, por exemplo, a nova namorada de seu sobrinho. O mundo idílico da parte

introdutória será lembrado diversas vezes depois, quando o filme mostra o tempo presente, através de planos demorados que recortam partes do apartamento aconchegante mostradas nas primeiras sequências, seja de seus móveis, seja de personagens através de *inserts* de fotografias. A lembrança deste passado promissor, do carinho e do amor que ele abriga, é assim reativada ao longo do filme. Os frequentes planos longos do apartamento vazio sugerem que o espaço carrega ainda esta memória, e servem para explicar visualmente a conexão profunda de Clara com sua casa, dando razão, de maneira sutil, a sua insistência em permanecer vivendo nela.

Depois de um *flash forward* encontramos Clara, agora com 65 anos de idade e viúva, em sua rotina de mulher aposentada de classe média abastada. O cotidiano para o qual somos transpostos é inicialmente agradável, de passo ligeiro. Vemos Clara ir à praia de manhã para tomar um banho de mar, onde desfruta do privilégio de ser escoltada pelos salva-vidas que a protegem dos tubarões. Observamos ela lendo, escrevendo, dando uma entrevista, visitando a sepultura de seu marido, cuidando de seu neto pequeno, ou saindo para dançar com suas amigas, escutando música e, muitas vezes, tirando sonecas. A placidez e o tempo de lazer de sua vida são garantidos porque o trabalho doméstico – limpar e cozinhar – é realizado pela empregada, Ladjane. Clara a trata, bem como o salva-vidas da praia e outros trabalhadores, com simpatia familiar, embora seja notável a diferença de classe e o latente paternalismo. Apesar do ritmo vagaroso e de alguns planos mais demorados, a narrativa de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) não deixa de ser bastante clássica: utiliza grandes planos para realçar a importância de Clara e contemplar sua beleza madura; planos de sequência para acompanhá-la em seus afazeres pela rua; plano-contraplano para revelar seus comportamentos não conformistas em reuniões de família; além de uma trilha sonora envolvente.

Essa vida harmoniosa e calma de Clara começa a ser atormentada de duas maneiras: primeiro, pela construtora que a quer fora do prédio e, segundo, pelos embaraços que os privilégios baseados na desigualdade social produzem também para ela. Para o espectador poder perceber as tensões que resultam da

expectativa de ordem e obediência por parte da classe dominante, mas também da desigualdade social, Kleber Mendonça Filho desenvolve uma dialética entre estes dois tormentos, de ser mandado e mandar, com a qual a personagem principal, e com ela o espectador, são desafiados a lidar.

O primeiro tormento resulta do desrespeito das leis antigas e não escritas do *coronelismo* por parte de Clara. Nomeadamente a expectativa que a classe média seja submissa perante a classe alta semifeudal. De acordo com os códigos sociais, os proprietários da empresa de construção Bonfim, avô e neto, apresentam seu desejo de tirar Clara do prédio inicialmente de forma cordial. Por ser uma mulher moderna que acredita que pode viver de seu jeito, Clara resiste, igualmente de forma cordial. Mas sua resistência, embora legal, não é tolerada porque obstrui os interesses financeiros da construtora. Consequentemente, o mais jovem dos donos da empresa, Diego, encontra maneiras perversas de pressioná-la para fazer valer seus direitos anacrônicos.

Ao mostrar o ritual da cordialidade, o filme permite o reconhecimento da nossa vida exterior. Nada mais comum no Brasil atual do que exigir com afabilidade o inadmissível e inaceitável. A resistência, por outro lado, é um dado novo, apresentando o potencial de confrontar as experiências e expectativas do espectador. É famosa a análise da cordialidade brasileira como sendo antidemocrática e arcaica por Sérgio Buarque de Holanda em seu notabilizado livro *Raízes do Brasil*:

Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência [...]. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções (HOLANDA, 2013: 147).

Clara serve para revelar essa máscara cordial. Não é por acaso que, bem no início do filme, ela pergunte a seu irmão se há alguma medida legal que possa ser tomada contra a intimidação da empresa. Mas seu irmão sabe que a cordialidade serve como álibi perfeito: como tudo é feito de forma supostamente amigável, não há nenhuma maneira de detê-los. Em outras palavras, não existe medida pública

que possa defender Clara, já que o véu da falsa polidez protege os agressores. Como bem notou Holanda, as relações afetivas, estabelecidas de forma calculada, comprometem a formação de uma ordem pública que garantisse os direitos civis:

Com efeito, onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família – e onde principalmente predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais” (HOLANDA, 2013: 145).

O recorte do episódio da resistência de Clara amplia, por isso, as perspectivas e sentimentos dos espectadores a respeito de um problema estrutural brasileiro que costuma garantir a submissão e o reconhecimento da ordem e da obediência, também, por parte da classe média.

A falta de respeito devido à intenção de impor interesses, que torna a cordialidade um mecanismo tão vil, traduz-se em atos agressivos de crescente intensidade por parte da construtora, embora, aparentemente, sejam apenas pequenos deslizes. Sua demarcação do território, para insistir em seu projeto, dá-se inicialmente através de adesivos nas portas, e, depois, através de uma orgia barulhenta no apartamento de cima. Em seguida, organiza um encontro populoso de uma igreja evangélica, até que o ato mais histriônico é descoberto: a infestação de cupins no edifício, que devoram sua estrutura de forma cancerígena.

Tais pressões não paralisam a protagonista e o filme começa a desenvolver a ideia de resistência ao jogar com a possibilidade de ação contra a ordem, abrindo, assim, para o espectador um novo horizonte. As ações são, no entanto, moldadas – como as sutis agressões da empresa – de acordo com as regras não-escritas da sociedade brasileira atual, ou seja, pela cordialidade. Inicialmente, são inofensivas, tomando forma apenas em conversas: Clara fala com seus filhos, dá uma lição moral em Diego, procura apoio de um amigo. Este, é dono de um jornal influente na cidade e decide ajudá-la, apesar de possuir laços familiares com a construtora, e revela uma história com a qual ela possa chantageá-los. Por meio deste personagem, o filme mostra mais uma dissidência que serve como elemento comparativo adicional para os espectadores, pois trata-se de um membro da elite

da cidade.

A cordialidade, e, com ela a submissão perante a classe dominante, chegam ao seu fim quando Clara descobre que os cupins corroem a estrutura do edifício há meses, o que impossibilitará que ela permaneça vivendo em seu apartamento. Sua reação drástica apresenta uma solução incomum ao espectador: ela não só leva os documentos incriminadores, mas também os cupins para a sede da construtora, aonde, em um ato de revolta, Clara devolve a praga cancerígena para aqueles que a colocaram sobre ela. O ato, obviamente vingativo e fora da lei, não deixa de apontar para uma mudança dentro dos códigos sociais brasileiros, convidando o espectador a estabelecer comparações com suas próprias experiências de coação, bem como com sua maneira de lidar com elas.

Estratégias estéticas e ausência do povo

Mencionei que *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) possui uma narrativa clássica. De ritmo lento, porém, menos convencional quando comparado com o cinema comercial comum, possibilitando ao espectador observar a vida cotidiana da protagonista. Além disso, o constante aumento dramático da pressão de fazer Clara desistir de seu apartamento, em conjunto com algumas estratégias audiovisuais específicas, dão a *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) a qualidade de um *thriller* psicológico. A vitimização da protagonista, situação clássica nos gêneros melodrama e *thriller*, é desenvolvida, como vimos, principalmente pelo suspense da narrativa, que envolve o espectador ao colocar a dúvida acerca do fim da trama e passa pelas diversas formas de intimidação. Chega ao clímax, quando o horror da infestação de cupins é revelada, após os momentos que antecedem a abertura dos apartamentos.

Para enredar o espectador na perspectiva e nas emoções de Clara são usados os meios convencionais cinematográficos: grandes planos que realçam seu crescente desagrado, desconforto e eventual aborrecimento com a situação. Pelo fato de Clara reagir quase sempre de forma calma – afinal ela já sobreviveu um câncer – o profundo desgosto final chega a ser impactante.



Figura 2: Grande plano de Clara em *Aquarius* (Fonte: Vitrine Produções).

Além dos planos empáticos, há ainda estratégias visuais e sonoras que remetem ao melodrama e ao *thriller*, procurando puxar o espectador de forma mais veemente para dentro da trama de coação e resistência, impondo o conflito de forma mais drástica e fazendo-o, de maneira mais radical, parte do mundo construído. Apesar disso, diferenciam-se dos gêneros citados ao inverterm as expectativas do público no final. Encontram-se, sobretudo, em três sequências, cujos planos visam mover/emocionar o espectador para fazê-lo mover/pensar, no sentido de compreender o medo irracional criado na classe média em relação às classes baixas. Nessas sequências, a *mise-en-scène* dos planos envolve sempre pessoas das classes menos favorecidas, cuja aparição súbita é filmada de uma maneira que sugere um perigo iminente, para revelar, logo em seguida, que não há motivo para medo. Visualmente estes planos constroem sempre um engano capaz de revelar um preconceito visceral. Vale lembrar que a construção de prédios luxuosos de alta segurança faz parte de toda uma indústria criada a partir do mito do medo, medo esse desmontado no mundo do filme através das ferramentas referidas. Passo a apresentar as três sequências.

Primeiramente, no início do filme, há uma sequência na qual um grupo de adolescentes negros aparece na praia enquanto a classe média está fazendo aula de ioga. Estes adolescentes são enquadrados como intrusos e ameaças latentes, tanto pelos planos como contraplanos, que refletem os olhares da burguesia. O

retrato das pessoas de classe média é um pouco caricato: estão vestidas com roupas esportivas coloridas e suando muito enquanto fazem exercícios de respiração, exagerados em grandes planos. Quando percebem que não tem nada a temer, incluem os jovens nos exercícios, com alguma hipocrisia, mas de forma cordial. Embora o filme seja sobre a classe média em defesa de seu espaço, esta sequência – como as outras que analisarei em seguida – não só desconstroem o pavor do outro social, mas lembram também que o direito a este espaço da praia está somente sendo contestado pela classe dominante. As classes baixas não constituem nenhuma ameaça, simplesmente o usam. A manipulação do público, ao criar a expectativa de um crime e ao frustrá-la, possibilita perceber o próprio preconceito.

Um pouco mais adiante, a mesma estratégia é desenvolvida através de um traficante de drogas fazendo negócios na praia. O salva-vidas explica, com desgosto, para Clara a rotina deste personagem franzino, marcando a diferença entre a pequena burguesia – avessa ao crime – e a periferia – sinônimo do tráfico. Inicialmente, a sequência convida à cumplicidade do espectador com o simpático salva-vidas. Mas, depois do traficante ter sido apontado como criminoso e observado exercendo uma transação, o espectador é confrontado com uma cena que indica novamente que o verdadeiro perigo vem de outro lugar. Um antigo vizinho de Clara, que já vendeu seu apartamento para a construtora, a intimida a vender, ameaçando-a nas entrelinhas. A comparação com a cena anterior do traficante permite ver no jovem da periferia um problema bem menor do que no jovem de classe média.

Outra sequência deste tipo envolve dois trabalhadores da construtora. Eles são filmados de costas, perseguindo Clara, que está voltando para casa. Esta perseguição cria suspense – como no caso dos jovens negros da periferia – acerca do potencial perigo que os funcionários representam, sobretudo devido ao histórico das agressões dentro do prédio e sua associação à construtora. Porém, novamente para a surpresa do espectador, eles abordam Clara de forma amigável. Além do mais, são bem-intencionados, pois, ao revelarem o segredo dos cupins ajudam-na a enfrentar a situação.



Figura 4: Trabalhadores seguindo Clara em Aquarius (Fonte: Vitrine Produções).

Enquanto estas sequências jogam com as emoções dos espectadores de classe média ao expor seus medos, também ajudam a reconhecer que o perigo não vem das classes mais baixas senão da classe dominante. Mas, esta conclusão só resultará da análise das próprias ansiedades geradas pelo filme, do ser movido, para nos movermos, ou seja, refletirmos sobre elas por meio de uma comparação consciente das atitudes dos diferentes representantes de classe.

Esta seria a primeira parte da dialética do filme acerca dos tormentos de Clara: tentar fazer o espectador perceber que a ameaça da classe média vem da classe alta, embora tenha sido disfarçada como ameaça das classes baixas. O outro lado da dialética ocupa-se, de forma marginal, porém, importante, com a conscientização da protagonista – e por meio dela, do espectador – da exploração e injustiça sofridas pelas classes baixas. Tal temática é trabalhada em cenas que oferecem a possibilidade de perceber a autocomplacência da própria classe média em relação ao seu status privilegiado. Trata-se de um conjunto de cenas, que envolvem a empregada doméstica Ladjane e dizem respeito à perda de seu filho em um acidente de carro, promovido por um motorista bêbado que não foi punido. Como se sabe, este tipo de impunidade é muito comum no sistema jurídico brasileiro quando se trata de crimes cometidos pelas classes média e alta. O incidente doloroso e injusto é lembrado três vezes: em uma conversa entre Clara e seu sobrinho; durante a festa de aniversário de Ladjane na casa dela; e

durante um encontro familiar na casa de Clara. Nas duas ocasiões nas quais a empregada está presente, Ladjane mostra uma fotografia do filho morto, criando constrangimento nos membros da classe média e, assim, também potencialmente no espectador.

A cena mais assustadora, engenhosa e reveladora em relação à diferença de classes, embora, também a mais sutil e ambígua em relação ao problema da exploração e subsequente ameaça, envolve uma antiga empregada. Sua história é lembrada durante a reunião familiar em que Ladjane lembra a morte de seu filho. Essa antiga empregada é encontrada em uma das fotos que são escolhidas para o casamento de um dos sobrinhos de Clara, e conta-se que a tal empregada roubou as joias da família. Momentos mais tarde, ela reaparece como um fantasma, atravessando o apartamento em um breve *flash*. Logo em seguida, surge em uma cena que é, como se pode deduzir, um pesadelo de Clara. Deitada, imobilizada na cama, ela observa o mencionado roubo das joias. A empregada a adverte que está sangrando do peito que perdera ao cancro. O *flash* havia introduzido o personagem de forma assustadora, porque inesperada, e o pesadelo não só confirma o roubo realizado por ela, mas a mostra em um contexto perturbador. Somente ao refletir sobre o significado da aparição da antiga empregada ficará evidente que ela manifesta mais uma vez o medo preconceituoso da classe média. Porque, embora a empregada assuste pela maneira como é filmada, sua ação no sonho inverte a ameaça associada a ela em ajuda, da mesma maneira como já acontecera no caso dos trabalhadores em perseguição de Clara.

Além do mais, o pesadelo possui importância dramática. De fato, ele faz Clara reagir contra a construtora, porque percebe que poderia ficar novamente doente devido à situação que está sofrendo. Mas isto requer outro ato de interpretação, pois a ambiguidade das cenas e sequências, e sua associação a medos e emoções subconscientes precisam ser refletidos. Feito este esforço cognitivo, o sonho pode fazer o espectador compreender novamente, como acontece com Clara, que o verdadeiro perigo para a classe média vem da classe dominante. Os peixes pequenos vendem drogas e roubam joias, enquanto os peixes grandes

destroem toda uma forma de vida.

Além destas estratégias, que usam a vitimização do *thriller* para revelar ideias e medos preconcebidos acerca das classes baixas, a música é outro elemento importante para submergir o espectador no mundo imaginário de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016). No entanto, seu principal objetivo consiste mais em fazer o espectador entregar-se ao filme e aos personagens, do que em incentivar reflexões ou interpretações acerca deles. Sobretudo, os sentimentos de Clara são acompanhados pelo som de música popular, tanto brasileira, quanto internacional. Tocar música, seja moderna ou clássica, faz obviamente parte do estilo de vida dela. A protagonista ouve canções tanto para se recuperar como para manter seu espírito. Além disso, compartilha sua paixão com aqueles que lhe são mais chegados. Pela centralidade da trilha sonora do filme, seria preciso um artigo separado para estudar seu emprego. Por agora, gostaria de sublinhar somente que a música muitas vezes romântica, às vezes sentimental ou dançante de artistas como Tanguara, Roberto Carlos, Altemar Dutra, Reginaldo Rossi, Gilberto Gil, Alcione, Maria Bethânia e Paulinho da Viola, bem como de Heitor Villas Lobos estimula não só um maior envolvimento do espectador com Clara e sua história, como também com suas próprias memórias. Ao contrário das cenas e sequências analisadas acima, trata-se de possibilidades de mover o espectador, no sentido de incitar e impor sensações e sentimentos dos mais diversos, ao mesmo tempo que cria empatia com a protagonista e suas variadas formas de usar a música para enfrentar a vida.

Críticas a *Aquarius*

A estratégia de criar empatia não parece ter tido tanto sucesso se olharmos brevemente para a reação de críticos de cinema brasileiros. Para muitos, a personagem principal era simplesmente uma dondoca, uma mulher mimada e sem profundidade, que, proprietária de outros cinco apartamentos, era inconsciente de suas próprias contradições de classe (ORMOND, 2016; OLIVEIRA, 2016). Toda a trama era apenas maniqueísta, um melodrama baseado na vitimização, sem

sutileza (OLIVEIRA, 2016; PRADO, 2016). O ato de revolta de Clara era duvidoso, porque baseado nos mesmos mecanismos insidiosos utilizados pela construtora (ORMOND, 2016; ESCOREL, 2016; COELHO, 2016). No fundo, o filme era inconclusivo e ambíguo (ESCOREL, 2016), mergulhado em suas próprias contradições e, portanto, politicamente traiçoeiro (COELHO, 2016). Por outro lado, a opinião oposta foi igualmente sustentada: que Clara era uma mulher complexa, sensível e respeitável (ROMERO, 2016; RUSSO, 2016), que seu protesto era uma postura política positiva contra o coronelismo e a especulação imobiliária (RUSSO, 2016; ROMERO, 2016). Em última análise, o filme mostrava a importância da memória em um país impulsionado pela ideia cega de progresso (GLIOCHE, 2016).

Por que leituras tão opostas? O que fazer delas? Até que ponto são resultado de análises ou de pontos de vista ideológicos? Se a arte nos oferece a possibilidade de um encontro com o mundo e com nós mesmos através de um mundo imaginário, podemos argumentar que *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) recorta a vida privilegiada de uma mulher da classe média brasileira, a qual é ameaçada pela especulação imobiliária, que procura expulsá-la de sua casa. Ou seja, por meio da personagem Clara, reparamo-nos com os constrangimentos do capitalismo neoliberal, apresentado, sem embargo, como prolongamento da economia patriarcal colonial semifeudal. O conflito do filme resulta, nesta leitura, da sobrevivência nos tempos modernos de uma sociedade que opera ainda com o mecanismo de ordem e obediência. Além dos já citados Sergio Buarque de Holanda (2012), Darcy Ribeiro (1995) e Gilberto Freyre (1998), também Caio Prado Júnior (1987), em seu livro *A formação do Brasil contemporâneo*, originalmente publicado em 1942, descreve esta dinâmica. Prado Júnior (1987) destaca, de fato, a falta de desenvolvimento de qualquer outro princípio organizador na sociedade colonial brasileira além da mentalidade escravocrata e a subsequente divisão da sociedade civil brasileira em apenas duas classes:

Em suma, a escravidão e as relações que dela derivam, embora formassem a base da única organização do setor da sociedade colonial, permitindo-lhe assim continuar e se desenvolver, não ultrapassa um plano muito inferior e

não se desenvolve em uma superestrutura maior e mais complexa. Eles serviram apenas para conservar momentaneamente o nexos social da colônia (PRADO JÚNIOR, 1987: 44).

O lugar difícil que a classe média ocupa no filme, cujo recorte espelha a estrutura neocolonial atual, evidencia-se ainda mais quando lembramos que historicamente nunca foi desenvolvida uma alternativa de ação entre imposição e subordinação. A pergunta lançada pelo filme é esta: como agir quando a vida da classe média, que se estabeleceu dentro deste contexto de divisão sem ter desenvolvida um próprio modo de ação, é ameaçada pela classe dominante que possui o poder de mandar?

No mundo fílmico, que simula opções por meio da apresentação de variações e variantes da vida dos espectadores e das esperanças acerca dela, a protagonista decide opor-se à ordem social vigente. Desta forma, o filme joga com a possibilidade de confrontar a estrutura de poder arcaica por parte de um membro da classe média, estabelecendo uma ligação forte com o nosso mundo interior – a experiência da precariedade da justiça através da injustiça cotidiana – e o nosso mundo exterior – a *gentrificação* nos grandes centros urbanos. Ao limitar a percepção da realidade social brasileira a este pequeno cosmos, o filme reforça o que está em jogo para os representantes da classe média no neoliberalismo: estar consciente de seus direitos cívicos e, apesar da quase impossibilidade de reivindicá-los, defender um estilo de vida baseado neles, aqui expresso no simples desejo de permanecer na própria casa.

Surpreendentemente e, como mostrarei em minha comparação com *Terra em Transe* (TERRA, 1967), *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) gera uma perspectiva incomum senão nova, quando comparado com um dos filmes mais canônicos da história do cinema brasileiro, e não só. Historicamente, e o debate sobre o golpe brando reafirma isto, a classe média tem sido um forte aliado da classe dominante, impossibilitando ou freando – no caso do golpe militar, ao qual não se opôs – mudanças sociais e políticas. Outro comentador dos mecanismos nefastos do Brasil, ao lado dos já citados Freyre, Ribeiro, Holanda e Prado Júnior, Roberto Schwarz (2014) vê no desejo de conciliação de classes por parte da esquerda

brasileira a razão histórica de seu fracasso. Em um famoso texto escrito entre 1969 e 1970, Schwarz (2014) debruça-se sobre o problema da ausência de uma luta de classes no Brasil como razão pelo golpe duro de 1964, comentada, como vimos, alguns anos mais tarde também por Darcy Ribeiro. A aliança entre classe média e esquerda, devido à prática de conciliação, tirou força das reivindicações necessárias, e pela sua fraqueza sem respaldo popular, acabou sendo abortada pelo golpe:

Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve, em parte ao menos, na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno (SCHWARZ, 2014: 10).

Embora Schwarz (2014) problematize, sobretudo, que a aliança entre a classe média e a esquerda tirou forças dela, ele deixa transparecer o quanto a ausência de conflito e de enfrentamento, acoplada às práticas de conciliação – poderíamos acrescentar à cordialidade – impediram reformas sociais mais profundas. Perante esse contexto, a resistência de Clara contra a imposição da construtora – que implica uma quebra da aliança, mesmo que seja somente em um nível pessoal – ganha um teor mais político. Mostra, ao mesmo tempo, sua limitação porque revela-se circunscrita exclusivamente à defesa do espaço apolítico da classe média. Em outras palavras, ao defender seu espaço, Clara somente quer manter a partilha do sensível em vigor, embora esta manutenção seja um questionamento do modo de partilha visado e praticado pela classe dominante.

Em relação às críticas, apesar de Clara realizar também um ato de vingança, a suspensão promovida da cordialidade e da conciliação não fazem dela nenhuma dondoca, senão alguém que age a favor de uma partilha restrita aos interesses da classe média. Mas, como vimos na análise das estratégias estéticas, essa autocomplacência é tanto trabalhada através da inversão do medo das classes

baixas como através dos constrangimentos da classe média. Certamente, não se trata da proposta de uma nova partilha, no entanto, dizer que o filme é politicamente traiçoeiro é insistir no papel inativo e submisso da classe média, de acordo com a velha ideia de ordem e obediência da sociedade escravocrata. Em concordância com esta lógica, Clara deveria vender seu apartamento e mudar-se para o novo prédio luxuoso e com alta segurança. Dizer que sua postura é política, deve, conseqüentemente, levar a falar da limitação de sua postura, sendo que as classes baixas não fazem parte da partilha do sensível defendida. Não há um projeto maior que abranja toda a sociedade e que possa implicar uma mudança da distribuição dos espaços, atividades e papéis sociais. A ação de Clara é, ao mesmo tempo, dissente e conservadora, resultado da mudança dos tempos, que torna necessário que ela mude seu papel para garantir seu espaço. Sendo assim, o horizonte do filme diz respeito tão somente à classe média, horizonte claramente assumido nas estratégias estéticas que visam desmistificar a demonização do povo ao fazer o espectador, presumidamente da classe média, sentir e compreender que os inimigos não vêm de baixo senão de cima. Os golpes, este é o diagnóstico de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e, assim, seu potencial emancipatório, – em concordância com os estudiosos da sociedade brasileira, mas por meio de sons e imagens – são realizados pela classe dominante. Passo agora a comparar o filme com *Terra em transe* (TERRA, 1967), que teve que lidar com essa realidade histórica, para sugerir que a paradoxalidade do dissenso conservador de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) constitui uma proposta inédita e importante no cinema brasileiro.

Aquarius versus Terra em transe

Terra em Transe (TERRA, 1967), de Glauber Rocha, faz parte de um grupo de filmes associados ao Cinema Novo, que foram realizados logo após o golpe militar de 1964. Seu pano de fundo histórico é, portanto, a fracassada tentativa de um novo projeto social para a sociedade brasileira, conforme explica Roberto Schwarz (2014): a interrupção à força da aliança frágil entre a esquerda populista e

a classe média. Jean-Claude Bernadet (2007) adverte que a classe média urbana desponta nesses filmes pós-golpe⁵ como personagem principal, apática, estancada, angustiada e de braços abertos para o fascismo. O protagonista de *Terra em Transe* (TERRA, 1967), Paulo Martins, pode servir como exemplo da tese acima mencionada, que resulta das contradições vividas na época por um intelectual burguês, no caso um jornalista e poeta.

Se a arte nos oferece a possibilidade de um encontro com o mundo e nós mesmos, o imaginário criado em *Terra em Transe* (TERRA, 1967) coloca-nos perante os constrangimentos do poder incontornável da classe dominante, e a difícil tarefa de reconhecermos que somos incapazes de agir ao estarmos paralisados pelos nossos próprios paradoxos. Porque, enquanto *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) debate a pressão do neoliberalismo dos coronéis contemporâneos que atuam na especulação imobiliária, *Terra em Transe* (TERRA, 1967) enfrenta a suspensão de todas as leis. A comparação dos dois filmes permite notar que cinquenta anos após a realização do filme de Glauber Rocha, espaço, atividades e papel da classe média ainda são vistos como precários na cinematografia nacional. A diferença entre os dois filmes consiste, entretanto, na tentativa de Clara de manter seu espaço economicamente confortável.

Recordo rapidamente o enredo de *Terra em Transe* (TERRA, 1967): o filme começa com o golpe contra o governador populista de esquerda Felipe Vieira, candidato presidencial do país imaginário Eldorado. O recorte do mundo fílmico é, assim, muito próximo do mundo real, porém, a escolha de um nome mítico da América Latina para designar o país constrói um universo próprio que realça às idiossincrasias políticas de todo o continente. O golpe é apresentado como resposta do político ultraconservador Porfírio Diaz, que se vingará da traição política de seu antigo protegido Paulo, ou seja, mostra a fúria da classe dominante perante a infidelidade da classe média que se aliou nesse momento histórico, como referido, à esquerda populista. Confrontado com o golpe, Paulo demonstra

⁵ Bernadet (2007) menciona *O desafio* (filme de 1965, dirigido por Paulo César Saraceni) e *São Paulo S.A.* (filme de 1965, dirigido por Luiz Sergio Person) como primeiros exemplos.

a mesma violência autoritária de Diaz e sugere pegar em armas. Mas Vieira não acredita em heroísmo, como seu amigo poeta, optando mais uma vez pela conciliação para, alegadamente, evitar o derramamento de sangue. Fugindo revoltado do palácio do governador e desrespeitando uma barreira policial em um ato suicida, Paulo é atingido por balas. Sua agonia de morte desdobra-se em um longo *flashback* que narra seu envolvimento político, primeiro com o coronelismo de Diaz, e depois com o populismo de Vieira, apresentados como dois lados da mesma moeda. O personagem principal é, ainda assim, um homem de classe média envolvido, das mais diversas formas, com a vida pública, cujos jogos de poder ele reproduz, enquanto Clara, embora também uma intelectual, não tem nenhuma ambição política concreta além de manter seu agradável e tranquilo estilo de vida. Participa, na verdade, com a classe dominante da exploração de mão de obra barata, sob o véu paternalista de trato familiar.

Paulo, por sua vez, travou amizades com os homens do poder, tentou manipulá-los tanto quanto eles o manipularam. Robert Stam (1995) comparou o personagem, por isso, com uma das figuras mais emblemáticas da cultura ocidental, Hamlet. Elevando o protagonista à dimensão trágica shakespeariana, descreveu-o como um crítico mais ou menos lúcido da corrupção na qual participa:

[...] na interação entre o privado e o político, nas rupturas de tom nos quais a calma lírica precede explosões de violência e na complexa interação entre cenas de amor e cenas políticas, sendo que elas se contagiam mutuamente, contaminando-se (STAM, 1995: 153).

As dificuldades de ação de Paulo resultam de problemas parecidos com os de Hamlet, embora as motivações sejam bem diferentes. Ambos enfrentam o poder feudal e não sabem lidar com ele por falta de uma verdadeira alternativa. No caso de Paulo, seu dilema resulta sobretudo da imitação daqueles que almejam ou possuem o poder. Como a esquerda conciliatória não possui um projeto político realizável e respaldado pelo povo, é facilmente coagida pelo golpe. Paradoxalmente, isto novamente aproxima Paulo de Hamlet, que se encontra

também travado em um momento histórico, que ainda não desenvolveu um novo modelo de ação. Incerto e excessivo, o esboço de um caminho próprio é somente traçado por Paulo em sua poesia, que, por sua vez, tende para o niilismo. Perante o desafio de encontrar um projeto político para todo um continente enfrentado por Paulo, Clara, a crítica musical, é bem mais humilde em suas ambições. Talvez seja por isso que é capaz de agir de forma individual, desafiando coação, cordialidade e conciliação. São, na verdade, as mesmas forças com as quais Paulo lida, mas que ele nega de forma autodestrutiva no final do filme.

A intenção de Paulo de harmonizar política, ética e estética fracassa, porque, como diz Bernadet (2011: 155), “a política não é nem moral nem estética, e isto arreventa Paulo Martins, que desconhece Maquiavel”. A frustração do protagonista revelaria, no entanto, a incompreensão da classe média do jogo político. A descrição lembra a sociedade de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016):

Mas há também uma atitude menos crítica, embora lúcida em *Terra em Transe*: a dificuldade que tem a classe média para entender a política no seu conjunto, de ter um ponto de vista político sobre o conjunto da sociedade. Pois ela está fechada sobre si mesma, sobre o seu medo (BERNADET, 2011: 157).

Com Rancière (2006) podemos discordar que a política não seja estética. Só que a partilha do sensível, proposta pelo populismo de Vieira com o qual Paulo se alia, não vai além de ser um discurso. Desse jeito, Paulo mostra-se incapaz de suportar a pressão que ele cria por meio de sua expectativa sem projeto. Embora Paulo entre nos jogos de poder ao participar das intrigas, a falta de um projeto político reduz ele a uma peça pouco importante neste xadrez. Clara, por sua vez, ao lidar com um desafio menos relevante, não sucumbe à autodestruição – um possível novo tumor – senão, devolve o cancro lançado para a construtora. É um ato meramente simbólico como a autodestruição de Paulo, porém substitui a destruição de si mesmo com um ataque – embora quixotesco – ao sistema. Pela maneira com que Clara lida com a situação, demonstra que conhece o jogo político muito bem. Porque em vez de procurar justiça, ela vai conversar com um amigo jornalista para conseguir informações com as quais pretende chantagear a

construtora. Beneficia-se, assim, tanto das relações com o poder como da solidariedade disponível pela amizade. Não contribui, obviamente, com uma proposta alternativa, mas ela vence o medo, primeiro da classe baixa e depois da classe dominante.

Ao contrário de Bernadet (2011), Stam (1995) lê *Terra em Transe* como um ensaio sobre a intersecção de arte e política, capaz de revelar as afinidades ocultas de Paulo com os seus inimigos. O filme tornaria o espectador consciente dos mecanismos de poder através de sua estética. Ismail Xavier (1993) foca mais na dimensão alegórica⁶. O filme seria alimentado pelo desejo de oferecer um diagnóstico geral da nação, nomeadamente do prolongamento do colonialismo no autoritarismo perante as classes mais baixas efetuado também pela classe média, inclusive pelo protagonista⁷. O autor enfatiza a crítica proposta pelo filme, que revela os mecanismos do poder político e o populismo, e sugere que ambos ainda estejam válidos nos anos 1990 quando faz sua análise: “observá-la hoje é se deparar com a representação implacável do jogo do poder capaz de expor um quadro da cultura política brasileira que ultrapassa em muito aquela conjuntura específica” (XAVIER, 1993: 65). *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) afirma, de fato,

⁶ Para abandonar esse tipo de leitura sociológica, Sandro Kobol (2017) sugere que os filmes de Glauber Rocha não devem ser compreendidos como alegorias. Isto impossibilitaria uma recepção mais complexa, que poderia ser revelada em uma leitura imanente que segue o conceito da leitura literal de Gilles Deleuze. A perspectiva crítica do autor dialoga com a proposta antropológica de Martin Seel (2013) utilizada aqui. Em relação à *Terra em Transe* (TERRA, 1967), Sandro Kobol (2017: 129) observa a limitação da leitura alegórica: “De nossa parte, entendemos que se ganha muito pouco em analisar, por exemplo, *Terra em transe* como metáfora, no sentido de que ele comportaria uma carga simbólica em estreita correspondência com as forças históricas reais, quais sejam, as crises, as alianças feitas e desfeitas, as proximidades e as distâncias, os conflitos, enfim, a aparente inelutabilidade do processo que culminou no golpe militar de 64.”

⁷ Glauber Rocha (2005: 118), por sua vez, descreve o filme como “uma parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina. Para mim, Paulo Martins representa, no fundo, um comunista típico da América latina. Pertence ao Partido sem pertencer [...]. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesa a serviço da qual está. No fundo ele despreza o povo. Ele acredita na massa como um fenômeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A Revolução não estoura quando ele a deseja e por isso ele assume posição quixotesca”.

novamente a avaliação de Xavier sobre a contemporaneidade, sendo que vemos mecanismos parecidos em pleno funcionamento vinte anos depois do estudo, e cinquenta anos depois da realização do filme. Mas, enquanto o populismo ineficiente é reprimido por um golpe duro em *Terra em Transe* (TERRA, 1967), a resistência individual em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) recebe resposta mais branda, que não é menos violenta e perversa, através do golpe baixo da infestação do prédio. É interessante observar que o golpe em *Terra em Transe* (TERRA, 1967) é realizado na luz do dia, enquanto que, em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), ele ocorre sem que a protagonista o possa perceber. No filme de 1967 temos, portanto, um golpe aberto e duro, já no de 2016, um golpe velado e brando, embora ambos os filmes diagnostiquem uma classe dominante vingativa e golpista.

Tanto a análise de Stam (1995) como a de Xavier (1993) propõem que ao assistirmos as contradições do protagonista, e seus relacionamentos com os políticos, somos levados a refletir e entender o diagnóstico político do filme, seja acerca da impossível conciliação entre arte e política, ou a respeito das alianças frustradas e incoerentes da classe média. Ou seja, ambos partem do princípio que o filme nos move através do enredo, do personagem principal e da estética, para movermo-nos em direção de uma maior compreensão das artimanhas políticas brasileiras e de seus condicionantes históricos. Bernadet (2011) é mais cético em relação ao diagnóstico, e nem sequer considera *Terra em Transe* (TERRA, 1967) um filme político. De maneira oposta a Stam (1995) e Xavier (1993), ele critica o escopo limitado do filme, argumentando que este não levaria em consideração o fenômeno político em toda sua complexidade, pois focaria apenas na liderança da elite e, mais precisamente, naquilo que uma única pessoa, o protagonista, concebe como sendo política: “O que Paulo Martins consegue identificar como política no conjunto da sociedade, é somente a política de cúpula” (BERNADET, 2011: 155). A atitude de Paulo consistiria, primeiro, em uma agressão contra o povo, segundo, contra as principais figuras políticas e, finalmente, na autodestruição. Até mesmo seu último gesto de revolta, em que levanta uma metralhadora ao morrer, não apresentaria nenhuma solução política construtiva.

O que a análise de Bernadet (2011) realça é a ausência do povo e o fracasso de Paulo Martins como indícios claros da conciliação perpétua entre classe dominante, classe média e esquerda populista, conciliação essa que mantém o povo propositadamente como figurante. Mas o autor lê Paulo não como figura que está sendo construída para o espectador comparar-se com ela, senão como pessoa cujo comportamento deve ser criticado, apesar de estar sendo exposto para avaliação. O estudioso formula assim, também, seu desagrado com a falta de dissenso político do filme. E, é verdade, o filme não promove nenhuma nova partilha do sensível. Mostra apenas que seu protagonista perpetua o jogo de poder ao participar dele, agindo de forma visceral e tempestiva. Em sintonia com a situação política vivida na época, na qual o mundo imaginário do filme se inspira, não há nenhum horizonte de mudança, nenhum dissenso relativo à distribuição do espaço, das atividades e dos papéis, ou seja, nenhuma sugestão, como coloca Bernadet (2011), de uma ação nesta direção.

É óbvio que a falta de perspectiva provém do contexto histórico e da experiência biográfica do diretor. Ao simular um golpe em Eldorado, o filme é claramente um reflexo do golpe militar brasileiro, e profético em relação aos golpes futuros em outros países do continente. Possui, portanto, reflexos da vida do cineasta Glauber Rocha. Estas experiências do mundo interior e exterior, e a subsequente falta de esperança são moldadas em uma estética multifacetada que pode fazer-nos sentir esta condição desconcertante e sem perspectiva, e, com isso, entender os constrangimentos violentos da situação política. Por outro lado, limitando a percepção do mundo sobre o golpe militar e seus preliminares, a construção do universo fílmico e o transe que ele impõe, por meio da agitada câmera na mão e da montagem nada contínua, aumenta o sentimento de frustração e falta de horizonte. Nisto consiste, obviamente, a maior diferença entre *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e *Terra em Transe* (TERRA, 1967). A estética do filme recente é bem mais convencional e usa elementos do *thriller* para alertar o espectador acerca de seus enganos, confrontando seus preconceitos e medos. O filme de 1967, por sua vez, trabalha na chave do trauma ao propor ao espectador a experiência de viver a mesma desorientação do protagonista.

O famoso plano final do intelectual com a metralhadora erguida, para o qual olhamos por longos 70 segundos, desfecha de forma ambígua o muitas vezes frenético, mas também lírico, ritmo dos tropeços de Paulo.



Figura 3: Plano final de Paulo em Terra em Transe (Fonte: Mapa Filmes)

Será que o transe exasperado no qual a estética do filme nos envolve quase constantemente, e que sublinha os ciclos viciosos do poder e da violência, é quebrado neste último plano? Somos sobretudo movidos, no sentido de hipnotizados? Ou já somos capazes de nós movermos para interpretá-lo como um ato sem sentido e imagem sintoma da violência que impregna o continente desde sua suposta descoberta. Ou como apelo de pegar em armas para mudar alguma coisa?⁸ Independentemente dos momentos do filme que nos levam a mover-nos,

⁸ O comentário de Glauber Rocha (2005: 119), dado à revista *Positif* em 1967, acerca do final é bastante ambígua, guiado pela morte de Che Guevara: “Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra, ou seja, um canto de esperança. Não é uma canção estilo realismo socialista, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave.” Fica claro que o final não foi pensado como

e nos fazem acordar do estado semiconsciente do transe, no qual permanecemos mesmerizados – literal e figurativamente – em algum momento chegaremos a alguma conclusão. Mas, seja qual for, sentir o transe e entender os mecanismos políticos da elite não nos propicia, concordo com Bernadet (2011), nem esperança, nem horizonte de mudança.

Embora a comparação possa parecer inadequada, é curioso observar que nem *Terra em Transe* (TERRA, 1967) nem *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), embora a classe média se torne ativa na atualidade, apresentam propostas para uma redistribuição da partilha do sensível, ou seja, um dissenso em relação ao *status quo*. Eles realizam, de fato, análises dos mecanismos que os sustentam. Pelo contexto histórico pós-golpe, talvez seja compreensível que *Terra em Transe* (TERRA, 1967) nem consiga vislumbrar uma nova partilha, nem imaginar qualquer tipo de ação nessa direção por parte de seu protagonista. A guerrilha já era uma realidade, razão pela qual surge contemplada de forma mais ou menos ambígua no último plano. *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), por outro lado, mostra a luta de Clara para manter a partilha do sensível atual da classe média que ainda não se mudou para os apartamentos de luxo, constituindo uma contestação à distribuição prevista e em curso da classe dominante. Por isso, o filme termina com planos dos cupins ativos na madeira contaminada que Clara trouxe em uma mala para o escritório da construtora. No entanto, os planos finais dos cupins não servem – da mesma forma como o plano final de *Terra em Transe* (TERRA, 1967) como metáfora de mudança, porque ao contrário do prédio onde ela vive, no escritório serão rapidamente extintos. Mesmo assim, e ao contrário de Paulo, Clara enfrentou o carnaval da cordialidade e evitou a conciliação com a classe dominante. Representa, no entanto, dissenso de sua classe contra a dominante. Fica o gesto rebelde de não baixar a cabeça. Um gesto que aponta em uma direção importante e pouco usual da classe média: de não obedecer ou aliar-se cegamente.

um ato revolucionário, porém lhe é atribuído uma esperança que mais parece uma interpretação retrospectiva do que algo que possa ser vislumbrado no plano.

Conclusão

Terra em Transe (TERRA, 1967) foi filmado como uma reação direta ao golpe militar de 1964. Apresenta um intelectual de esquerda, de classe média, que é nada mais, nada menos do que um mediador que trai e é traído pelos seus aliados, tanto conservadores como populistas progressistas. Embora ele demonstre no final o desejo de negar radicalmente o sistema, como advoga Jean-Claude Bernadet (2011), é também incapaz de separar o pessoal do político, oscilando em consequência entre sua vontade de dedicar-se à sua poesia ou de participar da política e de suas intrigas. Portanto, o recorte do modo de ser no mundo fílmico não se opõe a outro modo de ser, porque não formula nenhuma oposição ou alternativa. Todavia, mostra claramente que tanto o coronelismo neocolonial como o populismo conciliatório perpetuam o sofrimento e a opressão do povo. Esteticamente, o filme traduz isto em um transe quase constante que nos envolve no dilema do protagonista. A leitura clássica do filme (STAM, 1995; XAVIER, 1993) diz que isto pode mover-nos à interpretação, eventualmente, dos mecanismos políticos revelados. Gostaria de fazer uma leitura menos afirmativa, pois diria que o transe – seja nas cenas das festas dionisíacas na capital, seja no carnaval político – é bastante ambíguo, oferecendo não só nojo do abismo, mas também o possível prazer de se perder no ritmo frenético da montagem e da câmera na mão agitada. Também o niilismo e a autodestruição de Paulo são tanto repugnantes como sedutores. Paradoxalmente, é na captação da contradição do protagonista que consiste, na verdade, a força do filme. Por causa da paradoxalidade da experiência que oferece, ele foi considerado uma obra prima. No entanto, não possui horizonte emancipatório porque o diagnóstico que apresenta não apresenta nenhuma possibilidade de dissenso à partilha do sensível em vigor.

Aquarius (AQUARIUS, 2016), por outro lado, foi lançado após o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, com fundamentação legal questionável, e sua estreia internacional foi utilizada para protestar contra o “golpe”. É importante lembrar que o filme foi realizado em um clima de manifestações de rua, que

começaram em 2013 como protesto popular, iniciadas por estudantes contra o aumento das tarifas de ônibus, e se transformou em um clamor contra a corrupção. Quando Rousseff foi reeleita, no final de 2014, e seu governo entrou em turbulências econômicas e políticas, as manifestações se voltaram contra ela, agregando principalmente as classes média e alta. A reafirmação da aliança entre as duas classes poderia ter sido um sinal claro para os políticos conservadores que um processo de *impeachment* não seria contestado, senão apoiado.

Como observou Darcy Ribeiro (2003), o mecanismo comum da classe dominante são as revoluções preventivas que resultam do medo perante as classes mais baixas e costumam levar às ditaduras. O desafio é saber lidar com os antagonismos sociais para evitar os anacronismos de sempre: “O grande desafio que o Brasil enfrenta é alcançar a necessária lucidez para concatenar essas energias [os antagonismos sociais] e orientá-las politicamente, com clara consciência dos riscos de retrocessos e das possibilidades de liberação que elas ensejam” (RIBEIRO 2003: 25). *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) foi, portanto, filmado em um clima em que a necessidade de concatenar os antagonismos sociais estava novamente em evidência, levando à retomada de uma postura conservadora, no seu sentido literal, como manutenção de ordem e obediência.

Sendo que *Terra em Transe* (TERRA, 1967) mostra exatamente este mecanismo – bem como seu sucesso – e foi canonizado por causa deste logro – pode-se dizer que qualquer cineasta nacional o conhece. Talvez seja por isto que em um momento de crise econômica e política, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) recorte novamente, quase cinquenta anos depois de *Terra em Transe* (TERRA, 1967), o drama de um personagem da classe média. Após três décadas de redemocratização, e perante um cenário neoliberal, este personagem é construído de forma bem diferente do jornalista-poeta, viril e perturbado glauberiano. Clara é uma intelectual como ele, porém uma estudiosa da cultura, sem envolvimento político. Não teve em sua vida a ambição de participar da redistribuição dos espaços, das atividades e dos papéis sociais, nem mesmo de forma retórica como é o caso de Paulo. Ao contrário do poeta viril mas impotente, cujo símbolo fálico, a arma, está erguido mas inútil, dedicou-se exclusivamente à arte: a música. Mas

quando se depara com a ameaça de seu modo liberal de viver, conforme os interesses financeiros dos coronéis contemporâneos da especulação imobiliária, vê-se obrigada a mudar seu papel e resiste. A mutilação de um de seus peitos é igualmente simbólica, bem como seu desejo de manter a segunda mama, como as Amazonas, na sua luta contra o poder fálico do patriarcado dos arranha-céus.

Curiosamente, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) enxerga, no momento de uma nova crise, a classe média como âncora de valores. Esta visão não é nova: surgiu na Europa, primeiro no drama burguês, e foi perpetuada depois sobretudo no melodrama cinematográfico. Há aqui uma questão que precisaria de um estudo mais complexo, mas parece que no cinema brasileiro é mais comum associar decadência e podridão à família burguesa, de acordo com a visão do dramaturgo mais notório, Nelson Rodrigues, do que retratá-la como portadora de virtudes sob pressão. Em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) estamos perante um cenário diverso. Clara é vítima da classe dominante patriarcal – ao ser coagida – mas é também virtuosa e modelo – porque enfrenta a classe semifeudal. Por conseguinte, o filme se destaca entre as produções audiovisuais nacionais ao apresentar uma proposta diferente em relação à tradição cordial e de conciliação.

O estrelato da atriz principal, Sonia Braga, é um elemento na construção da protagonista, e participa da inteligente estratégia do cineasta de mover-nos e – seguindo seu exemplo – fazer com que os espectadores de classe média acreditem que eles também podem se mover contra a injustiça social e agir como cidadãos, ainda que isto seja restringido à defesa da propriedade pessoal. Atriz de renome nacional e internacional, e ex-símbolo sexual, Sonia Braga, interpretando Clara, mostra-nos como uma mulher de certa idade, e um tanto vulnerável – viúva, cansada e marcada pela vida com uma grande cicatriz –, pode ainda ser bonita e dona de vitalidade – dança, fuma maconha, bebe e tem relações sexuais –, além de atuar e reagir contra interesses financeiros, único valor da classe dominante, como bem demonstra a corrupção epidêmica. Menos poética, menos intelectual e menos confusa, em 2016 encontramos um personagem feminino que propõe que devemos agir quando somos coagidos. Curiosamente, ou conseqüentemente, a equipe do filme seguiu seu exemplo e tomou partido contra a incriminação

discutível da última presidente eleita democraticamente no Brasil.

As análises citadas de *Terra em Transe* (TERRA, 1967) demonstram que o filme realiza um diagnóstico dos mecanismos políticos típicos da América Latina que perpetuam a ausência de luta de classes: a aliança entre classe dominante e classe média é quebrada através da conciliação entre populismo da esquerda e classe média, mas não se sustenta devido ao golpe contra o qual não há resistência porque o povo nunca passou de figurante do espetáculo do poder neocolonial. No entanto, devido à real falta de um projeto político, e por ter sido filmado em plena ditadura, não há espaço para dissenso, ou seja, para uma ruptura com a distribuição dos espaços, das atividades e dos papéis sociais resultantes desse mecanismo. Paradoxalmente, o desespero que isso gera, captado em uma estética que pulsa entre transe e lucidez, possibilita tanto mergulhar e ter prazer no niilismo, como reconhecer as causas dele. A canonização do filme resulta dessa força ambígua que toca uma verdade profunda da experiência sociopolítica e histórica no continente sul-americano. Por outro lado, sua limitação política deve ser observada, sendo que nenhuma resposta à pergunta, como queremos ser definidos, é proposta. Somente deixa transparecer a vontade de acordar mais lúcido deste transe.

Duvido que *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) seja algum dia canonizado, sendo que lhe falta a força estética da paradoxalidade de *Terra em Transe* (TERRA, 1967). É bem mais convencional e até didático do que o filme anterior de Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* (SOM, 2012), no qual os fantasmas do colonialismo são perturbadores e o embate social mais contraditório. Mas, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) merece ser lembrado por duas razões políticas: primeiro, realiza um diagnóstico da situação neocolonial por meio da especulação imobiliária; segundo, oferece um dissenso parcial que diz respeito ao papel da classe média. Como comentei anteriormente, este dissenso reduz-se aos interesses da burguesia, além de questionar a demonização irracional das classes baixas, ou seja, do povo que ganha alguma participação, embora, ainda marginal. Mas, se pensarmos, como hipótese, que assistir ao filme levaria a classe média a não participar mais da falsa cordialidade e da injustiça que ela oculta e perpetua, ou

ainda, a levaria a agir contra ela, já estaríamos falando de uma revolução. Não se trataria mais de uma falsa aliança, senão de um projeto próprio.

Gostaria de concluir com a observação de que o transe de *Terra em Transe* (TERRA, 1967) vira pesadelo em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016). Enquanto Paulo não consegue sair de seu estado semiconsciente, Clara acorda de seu sonho pesado para tomar uma atitude, esboçando uma resposta à pergunta, como quer ser definida: não mais pela classe dominante. Vislumbrar a emancipação dos mecanismos de ordem e obediência por parte da burguesia, é no que consiste o potencial político de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), ainda inimaginável, embora desejado, na chave da violência, no final de *Terra em Transe* (TERRA, 1967). Que essa resposta faça a classe média mover-se para depois agir, permanece, por enquanto, somente uma hipótese.

Referências

AQUARIUS. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Saïd Ben Saïd. Intérpretes: Sonia Braga; Maeve Jenkins; Irandhir Santons; Humberto Carrão; Zoraide Coletto, e outros. Recife: Cinemascópio, 2016. 1 bobina cinematográfica (146 min), son., color., p&b., DCP.

BALEE, Wiliam. "The Brazilian people: the formation and meaning of Brazil". In: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2003. v. 1. n. 2. p. 232-237.

BERNADET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CELARENT, Barbara. "The Masters and the Slaves by Gilberto Freyre". In: *American Journal of Sociology*, 2010. v. 116, n. 1. p. 334-39.

COELHO, Marcelo. "Aquarius oferece versão de esquerda para tradição, família e propriedade". Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2016/09/1813017-aquarius-oferece-versao-de-esquerda-para-tradicao-familia-e-propriedade.shtml>>. 18 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

ESCOREL, Eduardo. “Aquarius – o filme em questão”. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/aquarius-o-filme-em-questao/>>. 8 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GLIOCHE, Reinaldo. “Intenso e sensorial, ‘Aquarius’ é muito mais do que metáfora política”. Disponível em: <<http://gente.ig.com.br/cultura/2016-09-01/aquarius-critica.html>>. 1 de setembro 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

STAM, Robert. “Land in Anguish” In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (org.). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University, 1995, p. 149-161.

KOBOL, Sandro. “Gilles Deleuze e o cinema de Glauber Rocha”. In: ISKANDAR, Jamil Ibrahim; PAIVA, Rita (org.). *Filosofemas, II – Art, Ética e Existência, Política, Religião*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2017, p. 127-153.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Roots of Brazil*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2012.

OLIVEIRA, Rodrigo Cassio. “*Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016)”. Disponível em: <<http://www.rodrigocassio.com/blog/2016/9/11/aquarius-kleber-mendonca-filho-2016>>. 11 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

ORMOND, Andrea. “O país do cinismo”. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/o-pais-do-cinismo/>>. 19 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

PRADO, Carol. “Aquarius faz reflexão ponderosa mas tem vilão simplista”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/09/aquarius-faz-reflexao-poderosa-mas-tem-vilao-simplista-g1-ja-viu.html>>. 1 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “O dissenso”. In: NOVAES, A. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Arte, 2006. p.367 - 382.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

ROMERO, Heitor. “O que o tempo não leva”. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/critica/aquarius/3346>>. 5 de setembro de 2016. Acessado em: 10 de setembro de 2016.

RUSSO, Francisco. “Aquarius - O valor da memória”. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-239210/criticas-adorocinema/>>. Acessado em: 10 de setembro de 2016.

SEEL, Martin. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt: S. Fischer, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2014.

SOM ao redor, O. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Intérpretes: Maeve Jenkins; Irandhir Santons; Irma Brown; Gustavo Jahn, e outros. Recife: Cinemascópio, 2012. 1 bobina cinematográfica (131 min), son., color., p&b., DCP.

TERRA em transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Jardel Filho; Glauce Rocha; José Lewgoy; Paulo Autran; Paulo Gracindo, Francisco Milani, e outros. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967. 1 bobina cinematográfica (105 min), son., p&b., 35mm.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.