

Entre o pedestal e o esgoto: considerações a respeito do filme *Que horas ela volta?*

Fábio Zanoni

Em 17 de outubro de 2015, foi publicado o artigo “O retrato incompleto de *Que horas ela volta?*”, de Matheus Pichonelli, na revista *Carta Capital*. Não obstante o artigo alce à baila apontamentos diversos a respeito do filme de Anna Muylaert, o núcleo argumentativo radica seus esforços na explicitação dos chavões que fundamentam a confecção da narrativa; um dos objetivos maiores do artigo alerta para o fato de que a força do filme seria inversamente proporcional à de seus gritos. A assertividade dessa análise não descreve objetivamente os mecanismos nada silenciosos de organização do filme, não duplica, de maneira incompleta, o que o espectador viu ou vai ver, mas mobiliza o protocolo discursivo, amplamente acionado, de conscientizar o olhar do espectador, ou, de todo modo, de atribuir-se essa tarefa.

Mas, para começar, em que assenta o anseio de conscientizar o espectador sobre as obviedades? Dito de modo simples, por que acusar a falta de “sutileza” do filme e, em seguida, rudemente insistir em trazer à luz o que teria sido aguda e exaustivamente notado pelo espectador? Qual o sentido de denunciar o que toda a gente viu?

Não intento, com isso, desmentir o que foi tão bem apontado pelo articulista da *Carta Capital*. Nesse sentido, parece-me pouco provável que o espectador não se embalasse nas críticas aos lugares-comuns de que o filme se vale para decolar, desde a duvidosa complexidade das personagens vilanizadas, passando pelo falso sotaque nordestino da atriz carioca, até a persistência da câmera dentro da cozinha a avultar em letras piscantes que a perspectiva do filme pertence à empregada. No entanto, aqui, miramos outro alvo: seria possível transformar a obviedade em susto? Mais precisamente: dado o recurso a fórmulas narrativas mais do que repisadas, resta saber o motivo pelo qual o filme, com cada um de seus chavões, não deixa de produzir, em

nós, espectadores, um tremendo mal-estar (aliás, o próprio articulista não deixa de reconhecê-lo).

Para tanto, cumpre retornar ao filme e perseguir as linhas de força que impulsionam essa narrativa, tão exímia na promoção de fronteiras estanques entre espectadores gregos e troianos. Ainda antes, a fim de alargar o desassossego diante do filme *Que horas ela volta*, não seria ocioso iniciar a presente discussão a partir de outro filme cuja obviedade patente de certos elementos narrativos foi tão visível quanto as polêmicas que suscitou, sem deixar de levar em conta o alerta de Roberto Gervitz acerca dos perigos inerentes ao gesto de avizinhar narrativas fílmicas que emergiram em situações históricas e culturais específicas, tal como se pode ler na revista *Piauí*, em 14 de setembro de 2015.

Igualmente e a seu modo, o filme *Eles não usam black-tie* invoca a desigualdade social como pano de fundo para o desenvolvimento da trama, com a diferença de o palco da narrativa não ser a mansão da elite paulistana, e sim a combinação entre o ambiente doméstico da família operária paulistana e a fábrica em que seus diferentes membros são sistematicamente violentados e explorados. O filme *Eles não usam black-Tie* usa e abusa do tema da maternidade. O filme *Que horas ela volta?*, idem. Neste, ao final, o espectador passa a saber que Pedro, o filho de Jéssica, já desembarcou neste vale de lágrimas. Naquele, logo de saída, o espectador é informado de que Maria, a mulher de Durval, engravidou. Um e outro têm seus respectivos desfechos na cozinha, após a remoção do elemento perturbador da ordem familiar. Interpretada por Regina Casé, Val pede demissão da casa dos patrões, para dedicar-se à filha. Interpretado por Gianfrancesco Guarnieri, Otávio expulsa o filho antigrevista de casa para restabelecer a harmonia dos laços consanguíneos.

No entanto, apesar dos inúmeros pontos em comum que tangenciam os dois filmes, eles não se enlaçam em duo incontroverso. Atentando justamente para suas diferenças, talvez a que mereça maior destaque é a inteligibilização e a encenação do tópico do acesso das personagens aos mais variados espaços sociais. No filme *Eles não usam black-tie*, o acesso não é lido como inclusão: quem tem acesso aos corredores da fábrica em tempos de greve são os traidores da luta operária. Basta

lembrar que o próprio título do filme é formulado em negativa. O que as personagens não fazem, não dizem e não vestem confere-lhes identidade. Ali, nenhuma das personagens se notabiliza politicamente ao embarcar em espaços privilegiados de poder. Ali, qualquer personagem só revigora força ética à medida que se mantém afastada da fábrica. De um filme a outro, o tema do acesso baldeia da traição para a inclusão. Estamos à volta, pois, com tipos diversos de individualização das personagens.

Anos depois, o acesso ganha significações e funções simetricamente opostas. Quem não participa, já não é identificável com a resistência, mas com a obediência e a domesticação endossadas por temporadas consecutivas de servidão voluntária. Aos olhos da filha, Val não personifica a mulher que teria recusado bravamente o glamour do modo de vida da elite paulistana; Val é a mulher habituada a considerar totalmente natural o fato de não ter acesso ao sorvete do filho da patroa, à piscina, ao avião, à universidade, ao celular. Mas isso não quer dizer que o filme se comprometa a salmodiar a inclusão. O destemor da filha que pretende forçar as portas do mundo da elite empresta-lhe ascendência ética sobre a mãe. Em *Eles não usam black-tie*, a figura paterna era vista como modelo de resistência desgostoso com os descaminhos de um filho mais e mais desengajado dos assuntos políticos. Em *Que horas ela volta?*, a geração mais nova, por via de Muylaert, é encarregada de pastorear. No primeiro filme, a geração mais velha chama a atenção da geração mais nova sobre os perigos de uma vida subjugada ao medo. No segundo, a geração mais nova clama a atenção da mais velha para o absurdo de uma rotina colonizada.

Não é menos verdade, porém, que a superioridade ética da filha não a isenta da pecha de individualista. Ela não inclui a mãe quando recebe o convite para sentar-se à mesa do jantar da mansão da família endinheirada. Ela não leva Val ao Copan. No caminho para a FAU, ela não tem a mãe ao lado no banco de trás do carro da família, assim como Tião, o filho traidor do filme *Eles não usam black-tie*, não se norteava senão pelo umbigo – fosse o próprio ou o alheio. No caso de Tião, não se tratava de ânsia gananciosa e imparável de obtenção de benefícios para si. O

individualismo do filho do operário recaía na crença de poder e dever prover, sozinho, conforto e dignidade para a mulher em vias de parir seu filho.

O ponto importante desse paralelo entre aspectos específicos de ambos os filmes é que não é tão fácil quanto se imagina a subscrição do que vem sendo dito e redito por parte da crítica. Não se captam, no filme, elogios desbragados ao individualismo. Antes, ele complexifica e atenua os valores positivos com os quais os espectadores, familiarizados com a transformação do acesso em bálsamo dos impasses e dilemas sociais, comporiam o rosto de Jéssica.

Portanto, é mais do que temerária a afirmação de que o filme proporia defesa irrestrita de um individualismo meritocrático evidenciado pela entrada da filha da empregada na universidade, em franco contraste com o colossal fracasso intelectual do filho dos patrões na execução da mesmíssima avaliação, como se a diretora estivesse a defender o ensino superior como teto máximo da imaginação política das lutas e dos embates espraiados pelo corpo social, ou, ainda pior, a defender a hipótese de uma elite dócil e consciente da indespedibilidade de uma organização social pautada tão somente pelos supostos resultados justos e imparciais da meritocracia. Nada disso. Sob a perspectiva aqui insinuada, o papel da universidade na economia da trama é outro. Desde o momento em que pousa na casa onde Val labuta, Jéssica prova estar à altura intelectual dos patrões da mãe. Ela reconhece os traços modernistas do arranjo do mobiliário da sala de jantar, ela conversa sobre pintura e arquitetura, ela está mais do que guarneçada com repertórios que a autorizariam a migrar da cozinha à sala.

Acontece que, com ela, os patrões não se dispõem à interlocução sobre os temas em que é muitíssimo destra. Eles desejam sexo. A visita ao Copan não prova o nascimento de uma elite interessada na formação de grupos sociais afeitos à adoção de critérios de pertencimento regulados pelo grau de desenvolvimento intelectual de seus ilustres membros. Signo maior da alta arquitetura paulistana, o Copan é apenas pretexto para o patrão da mãe ensaiar converter a força de trabalho – Val – em força sexual – Jéssica. Muito mais do que uma defesa irrestrita do mérito, a universidade vem mostrar claramente o fato de as personagens pertencentes à elite paulistana

funcionarem como usinas de produção de espaços sociais privilegiados, independente de todo e qualquer saber adquirido pela filha da empregada. Por isso, quando os filhos dos pobres entram na universidade, os Fabinhos rumam para Austrália. E por seis meses. Ou mais. Simples assim: a figura da universidade não encampa as benesses da meritocracia. Antes, a instituição universitária questiona a visão assaz otimista acerca dos progressos inelutáveis que teriam acometido o país desde o advento do lulismo. Pelo menos.

A leste. A oeste. Sempre e sempre, Austrálias, proporcionalmente ao avanço dos pobres em direção aos espaços sociais até então reservados às elites. Com ou sem diploma, eles, os pobres, não podem ocupar o que se deve reiterar como signo de distinção social das elites. O que não é difícil supor, contanto que não nos esqueçamos de que o fundamental nesses jogos de poder não se assenta necessariamente em espaços sociais dotados de propriedades singulares, mas na sofisticação dos mecanismos de rarefação de zonas do corpo social.

Indo ao essencial: se o filme *Eles não usam black-tie* concentrava-se na captação da realidade do proletariado e não oferecia contornos individuais à vilania dos policiais, com seus camburões e metralhadoras, o filme *Que horas ela volta?* tenta descrever – de diferentes modos – as extremidades da pirâmide social reunidas em um mesmo ambiente de convivência. O mais visível deles ocorre na espacialização do conflito de classe. O quarto da empregada situa-se no andar de baixo da casa. No de cima, o dos patrões. Vale lembrar também que o quarto de hóspede localiza-se ao nível do quarto da empregada, o que torna legível o sem tamanho da postura refratária da família à figura do estrangeiro em geral. Isso sem contar que amiudadas vezes a perspectivação do minúsculo quarto da empregada se dá por trás das grades: Val motor da casa, Val coisa sorridente que faz funcionar a máquina-mansão.

A bem dizer, a espacialização não é mais do que estratégia cênica que visa reforçar outro tópico levantado pelo filme. Ser *coisificada* não é o mesmo que ser *instrumentalizada*? A esse respeito diríamos que os sucessivos cafunés da empregada no filho do patrão não têm outra razão de ser. Quando Val faz carinho em Fabinho, a

câmera focaliza a mão dela – empinando para o espectador o fato de ela ser máquina de passar e de lavar roupa mas também máquina de fazer cafuné. Na única cena em que Val aparece de corpo inteiro acarinhando a cabeça do príncipe da família, Fabinho vira de costas, nucleando a inexistência de laços paritários entre a coisa e o sujeito que dela se vale na consecução de seus interesses. Dessa reposição da personagem de Val como instrumento, depreende-se a automatização dos gestos da empregada. Instrumento e autorreprodução andam *pari passu*. Abundam exemplos. Enquanto limpa a janela da sala de jantar dos patrões, Val trombeteia à companheira de labuta a ladainha de criança não ter que querer (criança pobre, leia-se), ao passo que não se descansa de clarinetar o insucesso de Fabinho no vestibular com a justificativa de o nervosismo ter sido a única razão do seu malogro.

É aqui que a descrição da base da pirâmide se desdobra em duas modalidades de personificação da pobreza. Jéssica, a filha de Val, representa a figura que antagoniza contra o papel social de ferramenta dócil e disponível aos comandos e desmandos de uma elite tanto mais truculenta quanto mais inventiva no desencadear de mecanismos sutis de dominação. Nesse passo, talvez fosse oportuno registrar que a personagem Maria, do filme *Eles não usam black-tie*, antes de Jéssica, salientava o modo como as elites e os pobres, se interessados em costurar asas para opressões, idealizam seus alvos, idealizam suas vítimas. Por isso, Maria, sangrenta e maltrapilha, porque esmurrada pela polícia, enfurece-se com o marido no momento em que ele ensaia, no quarto da casa em que ela se encontra prostrada, neutralizar o inconformismo dela por meio do uso de imagens doces – “meu anjo”. Em igual medida, Jéssica cumula certezas de o diminutivo, as risadas e a inclusão verbal da mãe como membro da família não modificarem em nada a assimetria de poder entre os habitantes da casa.

Logo, pode-se afirmar que a força de Val é não ter cabimento. Ela não cabe no colchão que a patroa tão amavelmente financiou, transbordando para o quarto de hóspede; ela não cabe na cozinha, transbordando para a cadeira da mesa da sala de jantar; ela não cabe no papel social de empregada, transbordando para o de universitária; enfim, ela não cabe mais na lógica de elites que se esmeram na

transformação das migalhas – que alçam voo das suas mãos em banquetes – e pousam irrecusáveis nas mãos dos pobres, extravasando uma lógica que dita, prega e converte em insofismável a coincidência entre o mínimo e o máximo, se o comércio de bens materiais ou simbólicos partir da alegada benevolência e caridade das elites. Por mais que Val chegue a disparar contra a filha que ela é “metida”, não é isso que vinga aos olhos do espectador. Extremamente grave teria sido se Jéssica fosse apresentada como mais uma menina mimada que diz o que diz e que faz o que faz porque vive às custas da mãe, como se a imersão na política não fosse senão o resultado de desvios psicológicos na socialização de jovens infantilizados pelo excessivo cuidado materno.

Ainda que menos grave, não se pode deixar de notar que a personagem de Jéssica perderia potência contestatória se o confinamento dos espaços das personagens pobres fosse reinterpretado como sinal de largura da generosidade das famílias pobres. A respeito disso, penso em uma das falas de Fernanda Montenegro – “onde come quatro, come cinco”. Penso no irmão mais novo de Tião dormindo no sofá. Penso também na acolhida que Maria recebe da família operária ao final do filme *Eles não usam black-tie*.

Sim, sim, Jéssica cria demandas. E a criação de demandas simultaneamente individuais e coletivas constitui uma das tarefas maiores da política. O ponto fraco delas é a equivalência entre estas e o cardápio de possibilidades existenciais ofertado pela contemporaneidade. Se o filme refuga a radicalização política na confecção do perfil da personagem, isso não significa que a simples presença de outras personagens radicalizadas serviriam de garantia para a construção de versões mais arrojadas de Jéssica. No filme *Eles não Usam black-tie*, por exemplo, o operário italiano, com suas altissonâncias do berro e suas impaciências arredias ao diálogo com os patrões, está lá precisamente para vincar – ainda que às avessas – a legalidade da greve como limite de qualquer movimento político digno desse nome. Nesse particular, basta lembrar que Bráulio e Otávio – as duas personagens retratadas como modelos de conduta para os espectadores e para as demais personagens – só transmitem seus discursos pedagógicos e ortopédicos ao filho “bunda-mole” – para usar as palavras de Bráulio – e ao italiano inconsequente, aquele cuja paixão pela bandeira operária não compensa

sua falta de pontaria resultante da incontida vontade de ampliação do quadro de possibilidades das lutas sociais ao imaginário dos espectadores.

Cumprir acrescentar tento. Ao lado da inscrição de novas paisagens éticas no ensimesmamento da dureza dos muros da mansão, Jéssica ostenta outra particularidade em seu modo de orientar suas ações que é digna de menção e que não deve, por isso, passar despercebida. Encaminhando-se direito ao ponto-chave: Jéssica força a verbalização dos comandos dos patrões da mãe, comandos que certamente se prolongariam em oclusão sem a intromissão da filha na normalidade das dinâmicas da mansão. Vendo bem, o que Jéssica faz é ziguezaguear a contrapelo da fusão entre o modo de governar a si e as expectativas dos donos da mansão. Por meio de um duplo gesto. Em primeiro lugar e contrariando os conselhos da mãe para nunca aceitar esta ou aquela oferta faz de conta, Jéssica toma para si o que é ofertado pelos patrões – sorvete, piscina, passeios pela cidade. Em segundo lugar, e principalmente, Jéssica não se precipita nas expectativas não ditas que parecem reger de maneira natural as relações entre patrões e empregados, pois ela só ajusta – ou não – seus passos aos da patroa depois de acoitar os comandos explícitos de como deve agir. O que não tarda a suceder. Ao cabo e ao fim, a patroa chama Val ao canto da sala de jantar e decreta a proibição da circulação da filha para lá das fronteiras da cozinha.

Não é difícil concluir pela destreza da personagem de Jéssica, em convidar o espectador a meditar sobre a crueldade dos comandos sociais que se extremam na violência, com tanto mais eficiência quanto mais as bocas das autoridades não se dão ao trabalho de se abrirem e fecharem em garganteios ininterruptos. Em outros termos, Jéssica arregaça o fato de a desocultação da obediência imposta pela autoridade subjacente aos comportamentos aparentemente espontâneos representar o primeiro passo em direção ao diagnóstico a respeito da situação onde se está.

Existem três ocasiões em que os patrões não deixam de dizer o que almejam da conduta dos empregados, não obstante o sumiço do silêncio nunca redunde na eclosão de dizeres propositivos. Quando pretende pedir a mão da filha da empregada em casamento, Carlos formula seu pedido em tom de piada. E isso porque ele – o pedido – escoltada por ela – a piada – permite ao sujeito da enunciação ganhar

relativa distância frente aos seus dizeres tão logo desponte a sombra da incerteza da resposta daquela a quem o pedido foi endereçado. Imediatamente a seguir ao pedido, cômico de que Jéssica não deposita trela às suas fantasias, Carlos recua e afiança que seu semipedido de casamento não passava de gracejo, neutralizando antecipadamente a possibilidade do desacordo da filha da empregada. O segundo momento é aquele em que a patroa emite ordens a Jéssica em respeito aos quereres maternos da empregada. Da sacada do seu quarto, Bárbara não berra a ditirambos que quer que a ratazana em forma de mulher salte depressa para fora da piscina, diz que o que disse é o que diria Val, única e verdadeira fonte dos seus dizeres. Então, nesse caso, não se trataria de exclusão, mas de uma patroa rendida diante dos inegáveis valores sacros desses quereres maternos que desconhecem divisões de classe. O terceiro e último ato de fala dos patrões assume a forma do adiamento. Após ser comunicada pela empregada de que sua filha vencera Fabinho na arena do vestibular, Bárbara sugere que Val não se perca em esperanças infundadas, já que se trata apenas da primeira fase do vestibular. Portanto, a cautela da patroa com a filha da empregada busca atravessar a atenção do espectador para o fato de as capacidades dos filhos e filhas das empregadas serem sempre e inevitavelmente paralogísticas: embora falsas, assumem temporariamente a aparência de verdadeiras. Jéssica ainda não entrou na universidade, Jéssica ainda não foi para Austrália, Jéssica ainda não...

Isso tudo por um lado. Por outro, o filme centra fogo na caracterização da elite paulistana. Porém, o que conta nessa atribuição de determinações é menos o rosto da elite e mais o que essa caracterização pode refletir indiretamente a respeito de Val e Jéssica. Não é à toa que a insuficiência é o ângulo de perspectiva que incide sobre a elite. O que ela – a elite – não possui, elas – a mãe e a filha pobre – possuem. E aos galões.

No caso de Fabinho, ficava clara a fraqueza cognitiva da elite – o menino não passa no vestibular. A xícara preto e branco que Val compra para a patroa e que esta impede de transitar pela sala durante um evento festivo na mansão, indicando simbolicamente o medo da patroa de publicizar a ausência de matizes do seu pensamento, acusa o dualismo que orienta o olhar da família. Assim, míopes, os ricos

não podem senão converter a diferença em exotismo. Quando a filha do patrão surge na sala de jantar da mansão pela primeira vez, trazendo doce regional, Fabinho não deixa de pontuar a comicidade da igualdade do estranho sotaque entre a mãe e a filha. Como vimos no caso do pai de Fabinho, a elite é fraca empreendedora – ele é mais um herdeiro. Trocando o charuto pelo baseado, o pai de Fabinho repete quase à risca o gordo fumante de Eisenstein. A única atividade que a família-tartaruga exerce é a estética, tanto no sentido físico quanto artístico. É a preocupação com a imagem exterior, é a mãe correndo na esteira, é a mãe falando na televisão, ou, ainda, é o marido pintando quadros.

Ligando os pontos, ficamos com o nexos entre estética, artificialismo e pobreza, mais ou menos à moda do famosíssimo *Titanic* e de sua tese de que só a riqueza afetiva da pobreza se mostra à altura da tarefa de democratizar aos quatro ventos certa quantidade de vitalidade ao mundo das aparências no qual chafurda a elite, sendo indiferente se se trata da aristocracia do início do século XX ou da burguesia do início do século XIX.

Mas não faltam outros complementos para a insuficiência ética das personagens representantes da elite. Sem resquício de dúvida, o mais importante deles é a fraqueza afetiva. Nesse sentido, Val, a personagem, e Regina Casé, a atriz, amontoam-se em um mesmo propósito, dentro e fora do cinema. Elas são promotoras da ideia de pobreza feliz. O que há de mais herético na elite é o pecado da falta de amor, incluindo aí a falta de amor entre os pares. O pai da família, Carlos, não ama a mulher, Bárbara. Longe disso. Sem hesitar, ele abandonaria lar e filhos em nome do desejo de uma vida a sós junto da filha da empregada. Além disso, Carlos sofre de depressão. Repetidamente, aparece prostrado na cama. Invariavelmente, exibe um aspecto amuado e triste.

Filho de peixe, peixinho é. Fabinho não come poeira no que diz respeito ao seu blecaute afetivo. Mesmo quando sua mãe se encontra arrebentada na cama e enrolada em gases e esparadrapos em decorrência de um acidente, Fabinho segue sem dar a mínima – sem mencionar o fato de a investida de Carlos no congote de Jéssica vir à luz no momento em que Bárbara sofre o acidente.

Na verdade, essas vidas afetivas passadas a ferro já tinham sido anunciadas nas primeiras cenas do filme, quando mãe e filha, depois do encontro no aeroporto, trocavam impressões sobre a paisagem paulistana, mais especificamente quando Val tecia duros comentários a respeito da imposição do cimento ao chão de uma praça da cidade que ela frequentava e que antes da chegada da elite vicejavam grama, samba e alegria. Por essas razões, Val e Jéssica, ainda que separadas por anos e vivendo em Estados diferentes, gozam de uma proximidade e cumplicidade infinitamente maiores do que Bárbara, Carlos e Fabinho, criaturas de parcas disponibilidades afetivas, criaturas cuja convivência diária sob o mesmo teto não chega a ser suficiente para vencer quer o isolamento dos celulares na hora do jantar quer o dos quartos – quartos que são como países em continentes sem comunicação. Pesando os prós e os contras, não há o que lamentar, pois vidas sem recursos financeiros são mais avantajadas do que o absoluto vazio afetivo das vidas das elites, já que só os pobres podem e devem verdejar afetos. Em todo caso, uma coisa é certa: descontados os mares e rios de dinheiro que correm nas veias da elite paulista, ela é o ser social mais desertificado de bens.

Tudo somado, como ficamos? Antes de mais nada, convenha-se: temas compreendidos como políticos dificilmente resultam bons filmes, especialmente porque as temáticas são tomadas cruas, imediatamente, sem problematização, e então eles aspiram à transcrição de um real que dispensasse as tergiversações do discurso, de modo a desobrigar espectadores, críticos e cineastas, de repensar a construção dos problemas postos pelo filme, quando a grandeza de uma narrativa – fílmica ou não – não incide na densidade inerente ao tema, mas na sofisticação da acuidade do problema.

Dito isto, quisemos dimensionar as molas do susto que embalaram a trajetória argumentativa aqui traçada. Por certo, a excessiva caricatura dos traços da elite enfraquece o filme, contudo não basta invocar a obviedade como princípio de explicação do que ali se passa, supondo a latência de um consenso mudo a orientar em bloco a percepção dos espectadores.

Chegado a esse ponto, diria que o maior escolho na construção das personagens da elite paulistana não é que elas sejam sempre burras e más. Nacionais ou estrangeiros, há tonéis de filmes em que a maldade da personagem é praticamente seu único afeto e, ainda assim, não lhe mancha sombra de obviedade (Robert De Niro, em *Taxi Driver*, por ilustrar). O problema não é, pois, que a patroa do filme seja só patroa, má e burra. Sem mais. O problema maior reside na repetição de determinada rede de pressupostos que baliza a construção das personagens elitizadas. *Eles não usam Black-tie, Titanic, Que horas ela volta?*, os três filmes – quer se imaginem antípodas ou não – ruminam a tecla de uma elite que seria mentirosa e ineficiente na gestão da vida individual e coletiva. Não é preciso ser foucaultiano para saber que as proporções continentais do poder econômico e político da elite paulistana continuarão a não ser problematizadas a contento por meio de narrativas fílmicas que persistem no retrato de uma elite cognitiva, afetiva e politicamente chula, nula e aberrante.

No entanto, o curioso é que ali onde eclipsa a força do filme, também raia o espanto que acometeu tantos espectadores. Do cinema brasileiro ao estadunidense, raramente a elite se vê retratada. Sei bem que a afirmação pode soar disparatada à primeira vista e provocar incômodos. Até porque tenho plena consciência de a reivindicar por maior visibilidade para as classes subalternizadas e excluídas animar bandeiras de miríades de movimentos sociais da atualidade comprometidos com o tensionamento dos modos de produção, distribuição e recepção das imagens em circulação no tecido social. Sem querer negar os contributos desses e de outros embates da mesma envergadura, minha hipótese é a de que as elites novelescas ou cinematográficas ocupam os espaços midiáticos, mas o fazem apenas exibindo os contornos de uma individualidade apartada de todo e qualquer lastro social. Dito de outro modo, as elites nunca tematizam as dinâmicas de poder estruturantes da sua posição social. Ou, quando muito, apelam à formas extremamente caricatas de representação de si, como salienta Gervitz no sobredito artigo.

Na esmagadora maioria dos filmes nacionais, o que se vê são apenas nomes próprios, interesses pessoais em desarmonia, traições e cumplicidades, duas ou três peripécias e um final mais ou menos feliz. No máximo, as personagens elitizadas a

ganhar as luzes da ribalta são as inseridas no quadro do poder formal: presidentes, vereadores, senadores, em suma, políticos; portanto, personagens alheios à sociedade civil. O filme *Tropa de elite II* não me deixa mentir.

Rente ao fim da presente argumentação, talvez se esclareça. Quando falo de esgoto, não tenho em mente sentido pejorativo. Quando falo em pedestal, tampouco algum positivo. O fato é que espectadores e críticos acolhem com mais facilidade a representação da favela e das acrópoles, embora não tenham a mesma disposição para enxergar e repensar as marcas da vida cotidiana projetadas nesse arremedo de espelho em movimento. O sobressalto que o filme nos provoca reside naquilo que ele recusa: a narração de realidades extraordinárias e de acontecimentos desligados da vida diuturna. A fim de o cinema brasileiro poder continuar no caminho da escrita de bons roteiros, urge secundarizar dois temas altamente sedutores e lucrativos, a saber, o da invisibilidade da pobreza e o dos redutos de poderosos que governariam a existência das personagens à revelia delas: nem cinema-esgoto, nem cinema-pedestal.

Que os cineastas nacionais empenhados na abertura de novos territórios estéticos para o cinema brasileiro tenham profunda desconfiança em relação ao cinema hollywoodiano, é sabido por todos os críticos e cineastas marcados pelas experiências fílmicas desenvolvidas no interior do Cinema Novo brasileiro. Tanto melhor. Pois nada mais desastroso do que verter o Oscar em farol de Alexandria para as novas safras do cinema brasileiro. Mas igualmente desastroso é não perceber que o cinema argentino – com ou sem Oscar – tem reunido as condições, ao menos desde *Nove Rainhas*, para a confecção de ótimas narrativas cinematográficas.

De fato, vencer o Oscar não pode ser garantia da qualidade de um filme. De fato, não o vencer tampouco pode ser garantia da qualidade de um filme, pois seria descabido invalidar um filme pela sua recepção favorável – novamente, outra vez, encontramos-nos, aqui, na esteira do artigo de Gervitz. Por isso, digam o que disserem os que maldizem o filme de Mulayerte pela sua eventual indicação ao Oscar, fica a dica: afoitos por combatermos a máquina imagética estadunidense, tendemos a deixar de lado que não trazer entre a mala e a cuia a estatueta de volta ao território nacional não reflete a presença de tonéis de filmes nacionais esteticamente extraordinários e

politicamente engajados. O sonho de sermos todos uma nação povoada de cineastas que se imaginam primos distantes de Glauber Rocha tem dificultado enormemente a emergência de narrativas fílmicas simultaneamente parcimoniosas e grávidas de assombros.

Daí assim: na esperança de não sermos Fabinhos que se arrogam o direito de falar pelos outros, sejam esses os proprietários do pedestal, sejam ocupantes do esgoto, não podemos deixar de lado os movimentos de verticalização sobre a realidade que habitamos. Se é quase impossível não se sentir imensamente frustrado com o fato de uma obra magnífica como *Lavoura arcaica* não ter conquistado a mesma dimensão nos debates da agenda pública nacional e internacional, é possível alegrar-se imenso diante de uma nova narrativa cuja modicidade de certos recursos estéticos dissemina estranhezas. E o susto, como sabemos, sempre explode ali onde estamos.