

# **LUTA DE CLASSES LITERAL: Violência explícita no cinema brasileiro contemporâneo<sup>1</sup>**

## **LITERAL CLASS STRUGGLE: Explicit Violence in Contemporary Brazilian Cinema**

Mariana Souto<sup>2</sup>  
Felipe Polydoro<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente artigo investiga a representação da violência de classes no cinema brasileiro contemporâneo, apontando a transição de um retrato mais sutil e elusivo para uma abordagem explícita e brutal. Ao comparar dois filmes da primeira metade da década de 2010 – *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Som ao Redor* (2012) – com duas obras mais recentes – *O Animal Cordial* (2017) e *Propriedade* (2023) – observamos um percurso até a violência aberta, ora vinda da classe dominante, ora oriunda dos trabalhadores. Se nos primeiros filmes havia ainda uma ideia de justiça e de redenção dos oprimidos, nos mais recentes, contemporâneos à ascensão da extrema direita e à agudização da brutalidade neoliberal, a violência surge desprovida de sentido, desassociada de qualquer projeto de futuro.

**Palavras-Chave:** Cinema brasileiro contemporâneo. Representação da violência. Cinema de horror. Luta de classes.

**Abstract:** This article examines the depiction of class violence in contemporary Brazilian cinema, tracing the shift from a subtle, suggestive approach to an explicit and visceral portrayal. By comparing two films from the early 2010s—*Trabalhar Cansa* (2011) and *O Som ao Redor* (2012) — with two more recent works — *O Animal Cordial* (2017) and *Propriedade* (2023) — we identify a progression toward overt violence, sometimes wielded by the ruling class, sometimes by the working class. While the earlier films maintained a sense of justice and the possibility of redemption for the oppressed, the more recent productions, set against the backdrop of the far right's rise and the increasing brutality of neoliberalism, depict violence as senseless and devoid of any forward-looking vision.

**Keywords:** Contemporary Brazilian cinema. Representation of violence. Horror cinema. Class struggle.

### **1. Horror de classes: do latente ao manifesto**

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Professora do curso de Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PPGCOM-UnB), doutora pelo PPGCOM-UFGM, mariana.souto@fac.unb.br

<sup>3</sup> Professor do curso de Comunicação Organizacional e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, doutor pelo PPG em Meios e Processos Audiovisuais da USP, felipepolydoro@gmail.com.

No cinema brasileiro dos anos 2010, observamos um retorno das questões de classe que andavam em segundo plano na produção dos anos anteriores<sup>4</sup>. Filmes como *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) recolocaram essa pauta, depois de alguns anos de narrativas focadas em individualidades, em consonância com a virada subjetiva (Sarlo, 2007), operando na particularização do enfoque (Mesquita, 2010). Esse conjunto de filmes se difere da produção dos anos 1980, 1990 e da Retomada, por exemplo, período conhecido pela diversidade de abordagens e temáticas (comédias românticas, adaptações de romances históricos etc.) e pela pulverização das narrativas, que muitas vezes olhavam para sujeitos fragmentados, em um cinema guiado por preocupações mais antropológicas do que sociológicas (Xavier, 2006).

A partir dos 2010, temos, portanto, um cinema que reata com questões caras à produção de outros tempos históricos, como no Cinema Novo, mirando os conflitos sociais brasileiros e as desigualdades, mas agora em outros termos. Mais situado no ambiente urbano contemporâneo, olhando sobretudo para as relações de classe no serviço doméstico ou nos trabalhos ligados à moradia (patrões X empregadas domésticas, babás, vigias, seguranças) mais do que no campo, na fábrica ou na construção civil, esses filmes do início da década de 2010 tendiam a figurar os conflitos sociais de forma latente, construindo atmosferas de um mal-estar difuso, com violências apresentadas de forma sutil e insinuada. O medo permeava as relações de alteridade a ponto de alguns desses filmes flertarem com o gênero do horror. Conhecendo esse breve panorama, se olharmos agora para a geração de filmes imediatamente posterior (da segunda metade da década de 2010 até o início dos 2020), vemos que algo mudou.

Em poucos anos, é possível observar uma transformação significativa. Se os primeiros filmes que mencionamos apresentavam incômodos fugidios, tensões dissimuladas e fermentavam conflitos lentamente, em situações hostis espalhadas aqui e ali, os filmes mais recentes explicitam e declaram as disputas sem disfarces. Se antes a violência era verbal, psicológica ou velada, agora é física, explícita e aparece com toques de barbaridade. Se antes apenas flertavam com o horror, agora assumem o filme de gênero. Nossa hipótese é de que obras como *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017), *O Clube dos canibais* (Guto

<sup>4</sup> Esse argumento é mais desenvolvido em trabalho anterior: *Infiltrados e invasores - uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro* (Souto, 2019).

Parente, 2018), *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022) podem ser entendidos como uma continuidade do momento anterior, mas com a exacerbação de alguns traços antes apenas sugeridos e com características próprias que neste artigo buscaremos levantar e analisar. Nesse primeiro momento, elegemos *O Animal cordial* e *Propriedade* para um olhar mais atento, reservando os demais para um desenvolvimento futuro dessa pesquisa.

Para facilitar a verificação dessa transição que ocorre no cinema brasileiro, optamos por uma metodologia comparatista (Aumont, 1996; Souto, 2019) ao constituir duplas de filmes: *Trabalhar cansa* e *Animal cordial*; *O som ao redor* e *Propriedade*. A inspiração para esse gesto surge especialmente de *Sertão Mar* (1983), em que Ismail Xavier trata da fase heroica do Cinema Novo, analisando especialmente *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, obras de Glauber Rocha, justapostos com contrapontos escolhidos, respectivamente *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Nessa aposta, os contrastes entre clássico e moderno se acentuam. Nas palavras do autor, “como assumo que a melhor análise é aquela que enriquece a percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos, organizei o trabalho na base do ponto-contraponto” (Xavier, 1983, p. 14). Lá, o olhar mais interrogativo cabia aos filmes de Glauber, enquanto os contrapontos surgiam para demarcar alguns traços específicos. Em nosso caso, o foco está nos filmes mais recentes, enquanto os outros surgem de forma mais breve para pontuar a transição e aguçar nosso olhar.

Sabemos o que acontece no mundo social em paralelo a essa transformação cinematográfica: depois de governos inclinados à esquerda, com programas sociais robustos, políticas afirmativas e propostas de inclusão dos mais pobres, vemos o *impeachment* de Dilma Rousseff e o breve governo Temer com afundamento no neoliberalismo (com impacto e barulho na cultura). A ascensão da extrema-direita leva à eleição de Jair Bolsonaro em 2018 e à consolidação das ideologias bolsonaristas em parte da sociedade brasileira. Ainda que alguns desses filmes tenham sido lançados (e sobretudo, roteirizados e filmados) antes do início do governo Bolsonaro, é possível que já estivessem captando – e elaborando – um espírito do tempo de acirramento de tensões, embebidos neste caldo cultural de cisão e

agressividade na arena pública. Sem afirmar uma relação de causalidade direta entre as duas coisas, interessa-nos observar como o cinema dialoga com esse momento histórico<sup>5</sup>.

### **De *Trabalhar cansa* a *O Animal Cordial***

Visto retrospectivamente, o final de *Trabalhar cansa* indica uma transição nos modos da elite. Após semanas de sofrimento com uma mancha de gordura na parede de seu mercado de bairro, a protagonista Helena (Helena Albergaria) finalmente arrebenta o gesso. De dentro, desaba o cadáver de um animal morto, uma criatura enorme de feições caninas. Até então, o filme expressou a angústia pelo desempenho medíocre do mercado por meio de cenas elusivas – portas que abrem e fecham, o boneco de Papai Noel que liga sozinho. Medo da falência e medo de assalto fundem-se em alegorias numa atmosfera espectral, que leva ao contínuo embrutecimento da protagonista de classe média. Quando a carcaça animal adentra o quadro por inteiro, agora numa estética do grotesco e não mais de modo oblíquo, algo muda na personagem. Ela se pinta, sorri, parece mais à vontade no novo papel de empreendedora. Otávio (Marat Descartes), o marido desempregado que perdeu o emprego e foi arremessado à insegurança do trabalho informal, também terá sua explosão de animalidade. É a última cena do filme. Em meio a um treinamento de *coaching* de carreira, o público é incentivado a bater no peito e acessar seus instintos primitivos. Otávio entra no jogo, golpeia o peito sem camisa, urra sons guturais e simiescos.

Se em *Trabalhar cansa* as pressões econômica e social extraem dos protagonistas de classe média condutas crescentemente desumanas, em *O Animal Cordial* o empresário Inácio (Murilo Benício) já se encontra brutalizado desde a saída. Os dois filmes transcorrem em pequenos negócios na cidade de São Paulo, um mercado de bairro, um restaurante refinado. Em ambos, a violência de classe germina nos patrões, ora humilhando (no primeiro), ora agredindo fisicamente os empregados (no segundo). É como se Inácio já tivesse passado pelo processo de brutalização descrito no filme de alguns anos antes.

*O Animal Cordial* se passa ao longo de uma mesma noite. Inácio é o proprietário do local, chefe dos funcionários: Sara (Luciana Paes), no serviço, e Djair (Irandhir Santos),

---

<sup>5</sup>Até porque o horror e a violência explícita atrelados a questões sociais não são exclusividade brasileira: o chamado “terror social”, nomenclatura controversa, desponta em outros países e conta com obras expressivas como *Corra* (Jordan Peele, 2017), *Nós* (Jordan Peele, 2019) e *A lenda de Candyman* (Nia DaCosta, 2021).

cozinheiro, com mais dois ajudantes. Um cliente solitário (Ernani Moraes) janta um coelho quando, a poucos minutos do fim do expediente, chega um casal com modos requintados, Verônica (Camila Morgado) e Bruno (Jiddu Pinheiro). Djair e os ajudantes da cozinha se desesperam, mas Inácio manda atender. Em breves minutos, a tensão entre patrão e empregados já está exposta. A exceção é Sara, dona de evidente paixão por Inácio e que exerce uma mediação entre ele e o resto da equipe. Pouco depois, dois assaltantes invadem o restaurante. Um deles se aproxima e agarra Verônica, rasga parte de suas roupas. Inácio reage, alveja o abusador com um tiro, desarma o outro assaltante. As armas eram de brinquedo.

A partir daí, há uma guinada: Inácio nem baixa a arma, nem deixa ninguém chamar a polícia. Em um acesso de sadismo e paranoia, inaugura uma situação de cárcere privado que vai durar até o final, em meio a torturas, humilhações, assassinatos e sexo. O assalto catalisa a crueldade generalizada: contra o bandido sobrevivente, os funcionários e até mesmo os clientes. É como se a besta adormecida na figura do cidadão de bem explodisse subitamente e revelasse sua verdadeira face. O homem cordial é de fato um animal, aqui entendido não apenas no sentido de um ser irracional, mas também violento, predador.

Já não se trata só de luta de classes, embora ela lá esteja. A fera acuada distribui sua fúria entre todos os estratos sociais, já não distingue pobres e ricos, desconfia inclusive de seus semelhantes. O instante de virada se dá no interior da longa cena da reação ao assalto. Até certo ponto, parece uma discussão sobre o que fazer com os dois jovens assaltantes, um deles baleado e agonizando. Inácio não quer chamar a polícia pois teme a publicidade negativa. O cozinheiro Djair insiste em ajudar os rapazes, oferecendo-se para levá-los ao posto de saúde. Inácio então o acusa de ter planejado o assalto. De agora em diante, cada personagem que contestar o empresário será tachado de inimigo. A paranoia evolui rapidamente até uma estrutura eu contra todos. A única aliada será Sara, funcionária apaixonada, ela própria vendo aflorar seus instintos de crueldade.

Diversas teóricas e teóricos diagnosticam um processo contínuo de brutalização das sociedades subjacente ao fortalecimento, em boa parte do mundo, de uma extrema-direita de feição fascista. Pensador-chave deste contexto, o filósofo Achille Mbembe contribui com três conceitos úteis à compreensão desse fenômeno que *O Animal Cordial* alegoriza a seu modo: necropolítica, inimizade e brutalismo. Com o primeiro, designa um poder fundado não no controle da vida, mas da morte. Mais precisamente, detêm o domínio aqueles capazes de

decidir quem morre e quem segue vivo (exatamente a posição de Inácio em seu microcosmo, uma vez tornado animal cordial). As sociedades de inimizade, corolário do capitalismo neoliberal e herança das dinâmicas coloniais, têm na construção de inimigos a base das relações sociais. É no ódio ao outro que se torna possível construir um senso de comunidade. Um outro a ser combatido, senão eliminado, cujo “peso se torna esmagador” (Mbembe, 2017, p. 9). Finalmente, o conceito de brutalismo, emprestado da arquitetura, vira metáfora para descrever uma força ubíqua nas relações atuais de produção voltada à destruição de toda e qualquer tipo de matéria, humana inclusive.

Refiro-me ao processo pelo qual o poder como força geomórfica agora se constitui, se expressa, se reconfigura, atua e se reproduz por fraturamento e fissuração. [...] Disso faz parte a perfuração de corpos e mentes (Mbembe, 2020, p. 13-14).

Os conceitos de Mbembe ajudam a delinejar um tipo de pressão vinda do topo com efeitos de destruição e desestruturação na base das relações sociais e pessoais, tema recorrente nos filmes aqui analisados, todos capazes de conciliar a herança de violências da história brasileira com o embrutecimento crescente do modelo neoliberal. Como já comentamos, em *Trabalhar cansa*, essas forças encontram-se expressas de modo espectral. Alusões, situações fantasmagóricas e até a remissão a monstros (Souto, 2012) falam de uma presença invisível cuja existência pode ser percebida por seus efeitos. Estamos ali numa fase de gradual tensionamento, rumo a explosões reservadas ao desfecho, ainda de modo tímido e lateral. Em *Animal cordial*, a opção pela hipervisibilidade do horror *gore* indica a expressão de algo diferente na atmosfera política e social. Já não há qualquer chance de escamotear a violência renovada do capitalismo global, cuja ascensão da extrema-direita é sintoma e consequência. Em nível nacional, o filme escancara a reação das elites às transformações na estrutura social durante os anos Lula-Dilma. Mais do que nunca, o Brasil é movido pelo necropoder, fundado na inimizade e dotado de instituições públicas e privadas brutalizadas, tudo fruto de um poder político-econômico que não hesita em destruir toda matéria orgânica e inorgânica.

*O animal cordial* não hesita em expor o sangue das vítimas. Em certo momento, Inácio sugere à Sarah guardar os cadáveres na geladeira e servi-los como prato. “São carne, não são?”. O corpo humano aqui – e isso inclui as vítimas de elite – passa a ser visto como pura matéria orgânica, explorável como força de trabalho e passível de rentabilização mesmo

após a morte. No livro *Capitalismo gore* (2010), no qual toma a nomenclatura desse gênero do horror para descrever o funcionamento do capitalismo atual, a filósofa Sayak Valencia parte do conceito de necropolítica de Mbembe e vai além. Demonstra que, na periferia do mundo, onde um conjunto crescente de pessoas perde a utilidade no sistema produtivo globalizado, elas se tornam não só descartáveis, mas corpos passíveis de capitalização, desde que destruídos. Nessa transmutação de valor ligada à desumanização extrema, o corpo perde qualquer vestígio de proteção e sacralidade. Encontra-se agora totalmente vulnerável, disponível à sanha dos poderes, inclusive morto. Quanto mais vulnerabilizado o grupo a que pertence o sujeito, mais suscetível ele está ao capitalismo *gore*. No entanto, com a redução da proteção social, mesmo as classes médias estão crescentemente expostas. No caso brasileiro, o filme é contemporâneo da deterioração do padrão de vida na esteira da crise econômica iniciada em 2015 e aprofundada na curta presidência de Michel Temer (2016-2018).

O banho de sangue inaugurado por Inácio atingirá todos os estratos sociais sem distinção – culminando na cena em que Sara esfaqueia o próprio empresário até a morte. Todos os personagens trancados no restaurante vivem uma situação de isolamento e abandono. O restaurante fica “no fim do mundo”, como descreve um personagem. Estão presos na cozinha, onde o celular não pega. Não há jeito de ligar para a polícia, nenhum amigo ou parente de nenhum deles sabe que estão ali. O Estado encontra-se ausente desse espaço privado que o empresário armado domina.

Desse modo, o conflito de classes no interior de *O animal cordial* soa ambíguo. Até certo ponto, o filme cuida de marcar as diferenças de classe de modo caricatural. Os personagens são em geral estereotipados, sobretudo os da elite. Sobram diálogos carregados de velhos preconceitos. Verônica diz que todos os pobres são “lixo”. Depois chama Sara de “Sua nada!”. Inácio comenta com Sara: “Achei que todos vocês se conhecessem” – “todos” referindo-se à classe trabalhadora. Perguntado pelo ex-policial se de fato envolveu-se no assalto, Djair responde que o suspeito é “sempre o preto, o paraíba, o viadinho”.

No entanto, a divisão de classes demarcada no início vai se dissolvendo. Todos se voltam contra todos, em conflitos inter e intraclasses. Todos gradativamente sujeitos tornados carne, sangue e osso, conforme já anunciavam as ilustrações de abertura. A fúria antissistema de Inácio é dispersa e sem sentido, não objetiva a nada, vê a todos como inimigos, começando pelos desfavorecidos. Ele se coloca em uma situação evidentemente sem saída. O animal cordial – que não pertence à elite financeira que dá as cartas na política e na economia

– não possui projeto ou visão de futuro. É uma fera acuada. Habita um espaço de alucinação, no qual vê apenas ameaças e perigos. Resume-se então a defender-se agredindo um outro cujos contornos agora estão ampliados e difusos. Encontra sua essência na violência aberta. “Nunca me senti tão bem”, diz Inácio em certo momento. “No fundo, você morre de medo”, responde o ex-policial.

O abalo no eixo eu-outro que estrutura as identidades de classe e raça no Brasil se expressa na recorrência de cenas com espelhos ou filmadas através de vidros. Diante do próprio reflexo, Inácio ensaia para uma entrevista agendada para dali a poucos dias. Encena um sorriso forçado, o sorriso com o qual disfarça a crueldade já em explosão. A máscara é puro fingimento: mente a origem das receitas, forja uma personalidade criativa inexistente na realidade – as criações são todas do cozinheiro Djair, como já ficou evidente em diálogos anteriores. Mais adiante, volta ao espelho com outro semblante, o rosto cortado, um olhar de psicopata. Prova o próprio sangue com o dedo. A lógica de expropriação já não vigora, o animal enfiou-se em um beco sem saída e nem a imaginação gastronômica de Djair será capaz de salvá-lo. Depois ficamos sabendo que o cozinheiro já havia pedido demissão e em breve o restaurante perderia sua alma criativa. O destino de Inácio e seu empreendimento estava em aberto mesmo antes do arroubo de violência. Em certo momento, o empresário se irrita e quebra o espelho. Agora o reflexo mostra um rosto estilhaçado, dividido, desestruturado – não à toa, é a imagem usada no cartaz do filme.

O contraste nas reações de Djair, desafiador, e Sara, submissa, expressa duas reações opostas das classes subalternas contra o revide da elite reacionária. Sara persiste na lógica do favor, apostando na sedução e na bajulação. “Sua puxa-saco, lambe-bolas”, acusa Djair em certo momento. A paixão gradativamente se revela interesse em ascender na pirâmide social por meio da conquista do patrão. Em diversas situações, Sara adota modos animalescos – come acocorada em uma pose que remete à representação de sujeitos pré-históricos. “Tu parece um bicho”, acusa Djair. Portanto, ela cria sua própria versão animal, acompanhando o processo de brutalização do empresário. A política do favor é um traço notório do espaço onde emerge o homem cordial de Sérgio Buarque de Hollanda (Schwarz, 2000). Trata-se de um contexto em que a afetividade e a confiança pessoal suplantaram a competência calcada na racionalidade e na eficácia. “O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (Schwarz, 2000, p. 17).



Figura 1: Cena de *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017)

No início, Sara pega os brincos do corpo da grã-fina Verônica. Só os tira ao final, diante de um Inácio ferido, estatelado ao chão. Fala de um sonho frustrado: ela de chapéu na praia, ele ao lado, o chapéu voando com o vento. Na trilha, roda a música “The dark is rising”, da banda estadunidense Mercury Rev. “Eu sonhei com você em meus braços/Mas os sonhos estão sempre errados/Eu nunca sonhei que te machucaria [...] Mas agora o riacho está subindo/E todas as minhas pontes queimaram”<sup>6</sup>. Ela então o esfaqueia diversas vezes. O plano final a mostra à distância, através do vidro da cozinha, desmembrando o cadáver do empresário, que não aparece.

O favor já não funciona no paradigma do animal cordial, nessa nova realidade na qual a fachada amistosa de Inácio desaba, revelando sua face bárbara. A pulsão que emerge é destrutiva e sem sentido, a ponto de resultar em sua própria morte e desmembramento. Quanto à Sara, o plano de ascensão não vingou e agora resta cortar aquele corpo sem vida, num movimento desesperançado. Djair tem destino inverso, é o único a ir embora vivo e com futuro. Durante a narrativa, foi o único personagem a manifestar desejo. Logo no início,

<sup>6</sup> No original: “I dreamed of you in my arms/But dreams are always wrong/I never dreamed I'd hurt you [...] But now the creek is rising/And all my bridges burned”.

mostra excitação pelo ex-policial, em contraste com a atmosfera lúgubre. “Que pedaço de homem”. Mais adiante, amarrado na cozinha com os demais, diz querer “ir para casa regar minhas plantas [...] Quero dançar com homem, com mulher, com frango”.

Em *Trabalhar cansa*, a empregada doméstica Paula aguenta pacientemente a condição precária de trabalho na casa dos patrões Helena e Otávio até o desfecho positivo: arruma um emprego com carteira assinada no *shopping*. Neste filme no qual a violência de classe é mais simbólica e elusiva, a reação da classe subalterna não passa por arroubos. Reside na espera, numa temporalidade alongada coerente com um certo otimismo com o destino da classe trabalhadora no período Lula-Dilma. Os empregados do mercado tampouco confrontam a pequena empresária, assistem constrangidos a decadência do negócio e a brutalização de Helena. Já Djair é efusivo e afronta o patrão brutalizado. Em nenhum momento hesita em enfrentá-lo. O destino do cozinheiro parece mostrar que o confronto aberto, a imaginação criativa e a expressão profunda de desejo são o antídoto contra a violência desmedida do animal cordial.

### **De *O som ao redor* a *Propriedade***

O final de *O som ao redor* parece lançar pistas para o que vem a seguir, atuando como importante ponto de transição. O filme cozinha em banho-maria uma animosidade crescente entre diversos personagens de seu núcleo urbano, especialmente entre vizinhos, assim como entre moradores e vigias de um bairro à beira-mar no Recife. Essa tensão, no entanto, culmina numa cena final em que o embate fica em suspenso. Francisco, o patriarca da família protagonista, recebe dois vigias (Clodoaldo, interpretado por Irandhir Santos, e seu irmão) em seu apartamento para uma conversa. Ali, os vigias finalmente revelam sua verdadeira identidade e o propósito de terem desembarcado naquela vizinhança: são filhos de um homem assassinado há anos por disputa de terras, a mando de Francisco, agora em busca de vingança pelo pai morto.

As intenções nubladas e o propósito oculto ao longo de todo o filme vêm à tona nos minutos finais e, a partir da revelação, Francisco e os dois vigias se levantam prontos para o confrontamento. Nesse instante, o filme corta seco para outra situação, sem mostrar o desfecho: a família da personagem de Maeve Jinkings, que passou o filme atormentada pelos

latidos incansáveis do cachorro do vizinho, solta fogos de artifício na expectativa de resolver o problema do barulho (com mais barulho). Nos fortes estouros, que ecoam possíveis tiros da cena anterior, a imagem congela e entra a palavra “Fim” sobre a tela. Fermentando progressivamente, a violência efetiva apenas começa a acontecer e é interrompida. O embate fica no extracampo. Assim, o fim não é propriamente um fim, mas talvez o começo de outra fase nesse cinema brasileiro que se debruça sobre as relações de classe.

*Propriedade*, dez anos depois, começa com uma gravação amadora, em celular, de uma cena de violência: numa rua, um homem mantém uma mulher como refém enquanto negocia com policiais. A polícia atira na cabeça do bandido, enquanto ouvimos a celebração e os aplausos das pessoas ao redor. Depois desse prólogo, vamos para o apartamento de classe alta de um casal: Teresa (Malu Galli), a mulher atacada na primeira cena, e Roberto (Tavinho Teixeira) se arrumam para pegar a estrada e ir para a casa de campo. Por telefone, Roberto já combinava com seu funcionário que demitiriam todos os trabalhadores da fazenda, em vias de ser vendida para dar lugar a um hotel. Ao chegar lá, o casal é surpreendido por uma revolta. Roberto busca explicações enquanto Teresa foge para o carro, lá ficando presa a maior parte da trama, tentando se abrigar contra o motim dos empregados.

O filme produz um longo *flashback* a partir da chegada dos proprietários à fazenda: antes havia ocorrido uma reunião com os empregados, quando souberam que seu trabalho ali estava prestes a se encerrar. Eles se exaltam quando percebem que não têm saída, pois não possuem nenhum pedaço daquelas terras e não podem deixá-las sem antes pagar as dívidas com o armazém, anotadas em um caderninho. Seus documentos pessoais estão apreendidos (quem são os reféns, afinal?). Em outras palavras, as famílias pobres que lá trabalham estão em dívida com os donos da terra e do comércio, quase em regime de escravidão. Descobre-se que Avelino, o funcionário encarregado pelo patrão de dar a drástica notícia ao grupo, matou-se na véspera. Renildo (Sandro Guerra), que assume a tarefa de comunicar a notícia em seu lugar, é atacado por Zildo (Anderson Cleber), um jovem surdo – esse ataque acontece no pescoço por trás, como na posição em que Teresa estava na abordagem pelo sequestrador no prólogo. Os trabalhadores saqueiam a casa, tentam arrombar o cofre. Em poucos minutos a violência escala.

A relação entre a classe média urbana do Recife e o passado (e ainda presente) de exploração de mão de obra no campo já aparecia em *O som ao redor*, já que Francisco (Waldemar José Solha), o patriarca proprietário de uma série de imóveis no valorizado bairro

de Boa Viagem, é também dono de engenho no interior de Pernambuco. A famosa cena em que uma cachoeira subitamente se torna vermelha acontece justamente durante a viagem do jovem casal protagonista ao campo – possível evocação do banho de sangue ocorrido no passado daquelas terras. Mas enquanto a presença de sangue se dá em um *flash* no filme de 2012, no de 2023 ele está por toda parte.

Estamos, em parte, no tema que Kleber Mendonça Filho desenvolveu em "O Som ao Redor": os fantasmas da escravatura retornam, por mais que o poder os sublime. O andamento, no entanto, é bem outro. Em "O Som ao Redor" uma vingança acontece, fria, longamente preparada e refletida. Em "Propriedade", isso já não faz sentido. O furor é destrutivo, e o espectador não é mais convocado a se perguntar sobre a ação: ela acontece (Araújo, 2023, s/p).

Na viagem do casal de *Propriedade* de Recife à Fazenda Cavalcanti, algo relevante ocorre. Em uma parada em posto de combustível, Roberto sai enquanto Teresa permanece no carro. Ela observa vários grupos ao redor, o som abafado pelos vidros do veículo como se estivesse num aquário: um grupo de motoqueiros, caminhoneiros, famílias, frentistas. Em um caderno, começa a desenhar uma mulher à distância, colocando-se no lugar de artista e sujeito observador que se encanta pela pessoa comum. Logo, essa mulher a encara, devolvendo o olhar e rompendo com seu voyeurismo. De repente, todos aqueles que ela observava estão parados olhando para ela. A música de tensão cresce, a respiração de Teresa se altera. O momento de devaneio e paranoia rapidamente se encerra com o retorno de Roberto ao carro.

Essa cena ressona em uma outra, posterior. Roberto e Teresa chegam à casa grande e percebem objetos fora de lugar e indícios de invasão. Paralisados, avistam uma menina. A câmera está fixa, mirando a sala de jantar, quando um outro personagem aparece e logo mais outro e outro. Cerca de quinze pessoas adentram o quadro pelas laterais e pelos fundos, ocupando o espaço da sala e as molduras das janelas, olhando de modo firme para Roberto. O embate começa pelo olhar, confrontador, que intimida e encurrala. A desvantagem numérica é ressaltada nesses dois encontros. Tanto na cena do posto de gasolina quanto nessa, os ricos estão em minoria, confrontados com sua situação de vulnerabilidade frente à união do povo. Roberto está armado com uma espingarda, mas isso pouco conta diante da quantidade de gente ao seu redor. Darcy Ribeiro descreve os medos da eclosão de uma convulsão anárquica na sociedade brasileira diante da consciência emergente da injustiça e do preconceito: "Esse risco sempre presente é que explica a preocupação obsessiva que tiveram as classes

dominantes pela manutenção da ordem. Sintoma peremptório de que elas sabem muito bem que isso pode suceder, caso se abram as válvulas de contenção” (Ribeiro, 2015, p. 22).



Figura 2: cena de *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022)

Em *Propriedade*, essas válvulas, que vivem sob pressão, finalmente se abrem e estoura uma temida revolta popular contra a classe dominante. Roberto cobra explicações dos funcionários, ameaçando chamar a polícia. O mesmo Zildo, autor do ataque a Renildo, desfere uma série de coronhadas contra o patrão, que cai ensanguentado. O som dessa sequência, assim como a seguinte, em que Teresa desvia dos tiros de Zildo enquanto sobe os vidros do carro, é novamente abafado, evocando múltiplos sentidos: tanto a desorientação de Roberto, ferido, quanto as condições físicas de Zildo, com deficiência auditiva, além de remeter a uma situação geral de distanciamento e impossibilidade de escuta entre classes.

Daniel Bandeira apresenta o conflito entre dois lados, mas de certa maneira adota uma perspectiva. Segundo Jacques Aumont, perspectiva é “um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida” (Aumont, 2003, p. 237). Em linhas gerais, no cinema a perspectiva pode ser observada tanto em enquadramentos e posicionamento de câmera (aquilo que se dá a ver), como pela organização da trama e da narrativa (aquilo que se dá a conhecer). O filme começa sua jornada acompanhando os personagens ricos, conhecendo sua casa, família e deslocando-se com eles até o espaço da fazenda, onde tudo acontece. O espectador está junto deles e é tão surpreendido quanto eles pelo desdobramento dos acontecimentos.

A cena inicial coloca Teresa como vítima indefesa da violência urbana. Logo mais, no presente do filme, ela é apresentada como uma personagem traumatizada, frágil e isso é construído também pela escalação da atriz e sua caracterização: vestindo um macacão cinza, tênis brancos, sem acessórios, joias ou maquiagem, cabelos bem mais curtos e aparentemente mais magra do que na primeira cena, Malu Galli tem um aparência quebradiça, quase hospitalar. Não é apresentada como uma rica megera ou uma dondoca insensível, mas como alguém mais passível de empatia. Roberto, por outro lado, é apresentado como um personagem ríspido, cínico, embora afetuoso e preocupado com a esposa. Já Zildo, postura curvada, cabelos longos bagunçados, é caracterizado de modo animalesco, com rompantes de agressividade incontrolável – possível viés capacitista em que o filme incorre ao associar, mesmo que de modo inconsciente, deficiência e irracionalidade.

Em algum momento, o espectador aprende que é possível que Zildo tenha adquirido a surdez por conta do veneno da plantação de cana e também que apanhava de Renildo, justificativas e causas parciais para seu comportamento. Depois que Zildo é sufocado por Roberto, seu tio Dimas se vinga matando o patrão. E mata também o cavalo da fazenda com motosserra, decapitando-o, em ato de pura selvageria e horror *gore*. Ensopado de sangue e suor, Dimas persegue Teresa extremamente ofegante, bufando e grunhindo como um touro. A cena acontece justamente em um curral, em que as cercas de madeira fazem as vezes de um labirinto para o minotauro. Se os patrões maltratam e animalizam os funcionários, como vemos na cena em que uma senhora revela as mãos marcadas a ferro, tal como gado (FC, as iniciais da Fazenda Cavalcanti – o corpo marcado pela exploração), o filme faz algo semelhante com alguns personagens, a partir da mobilização de determinados recursos cinematográficos.

O espectador recebe informações contextuais sobre o casal protagonista, mas quase nada sobre os trabalhadores. Antônia (Zuleika Ferreira) talvez tenha mais destaque, assumindo a liderança do movimento e compartilhando momentos do passado (que revelam a crueldade dos patrões, que deixaram seu filho doente, privilegiando justamente o cavalo de nome Dollar Bill). No entanto, a maioria dos trabalhadores é vista como uma massa, com pouca diferenciação, sem história pregressa ou aprofundamento. Alguns deles inclusive abandonam o filho ao deixar a fazenda carregando bens. “Fique triste não que a gente volta para buscar você”, diz Gisa, como se os pobres fossem de fato menos humanos, com menos sentimentos, pais negligentes.

Os patrões de *Propriedade* também são violentos, certamente (Roberto mata Zildo e Teresa vai endurecendo ao longo do filme, tornando-se capaz de deixar uma criança chorando com a mão presa no carro – além de todo o histórico opressor), mas não na mesma medida que os trabalhadores. E, para o universo do filme, até tinham razão em blindar o carro – a paranoia e o onipresente medo da violência afinal se justificam.

## Considerações finais

*O animal cordial* e *Propriedade* têm diversos pontos em comum, além da violência exacerbada e o domínio das convenções de gênero do horror e do *thriller*. Um deles é o confinamento: no restaurante ou na fazenda (em última instância, no carro), cria-se um mundo à parte, um microcosmos isolado em que as tensões se adensam e atingem o cume. São filmes, em certa medida, que funcionam como laboratórios para o estudo das relações de classe, em que as peças se colocam como num jogo de xadrez. Ambos contam com protagonistas ricos, brancos e que são vencidos no final.

Ao observar a trajetória de certo cinema brasileiro contemporâneo, por meio de metodologia comparatista, percebemos que o que aparece insinuado em *O som ao redor* e *Trabalhar cansa* se manifesta às claras nos filmes posteriores. Se antes víamos rusgas, desagrados, pequenas ações de insurgência – como o funcionário que, sentindo-se humilhado pelo tratamento ríspido de uma senhora, arranha escondido a lataria do seu carro – agora vemos tiro, tortura, sangue e membros decepados.

Ao comentar *O som ao redor*, Daniel Feix afirma que

a redenção de quem foi oprimido, efetivamente, não chegou. O oprimido ocupou o espaço no qual não era bem-vindo, desestabilizou a falsa harmonia social então instaurada, mas o ato final de sua invasão não aparece consumado. Nos filmes seguintes do diretor, esse ato é mostrado (Feix, 2024, p. 169).

O ato não é mostrado apenas em filmes posteriores de Kleber Mendonça Filho (como em *Bacurau*, que será alvo de nossa observação em análises futuras), mas também em outras obras lançadas alguns anos depois. Em *O Animal cordial* e *Propriedade*, a violência explode não apenas antes, mas com sentido difuso, senão ausente. Na safra anterior, as alusões e

alegorias expressavam alguma forma de justiça e o retorno das opressões reprimidas – ainda que, em alguns momentos, tal justiça brotasse na forma do justiçamento. Nas obras mais recentes, a visibilidade explícita altera o sentido da violência, agora um fim em si mesmo. Sobra ressentimento, no sentido de um afeto que prepondera quando desaparece o desejo (Mbembe, 2017). Há ação, reação, embora não haja sonho de transformação.

Em *Propriedade*, os trabalhadores têm como objetivo permanecer nas mesmas terras onde foram maltratados por décadas. Não há outra perspectiva. O vislumbre de reforma na estrutura social passou, agora o foco é a redução de danos e a defesa em relação à “contraofensiva brutal da classe dominante” (Nunes, 2022, p. 7). Como vimos, há em *O animal cordial* um único personagem destoante, Djair, que oferece algum alento ao insistir na realização de seus desejos. Lançado cinco anos depois, o filme de Daniel Bandeira não vê saídas, a não ser o reforço das tensões de classe e do medo de uma elite acuada.

## Referências

- ARAÚJO, Inácio. Filme Propriedade brilha ao dar vida aos fantasmas da escravatura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, dez. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/12/filme-propriedade-brilha-ao-dar-vida-aos-fantasmas-da-escravatura.shtml>. Acesso em: 20 fev. 2025.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Rio de Janeiro: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. **Pour un cinéma comparé**: influences et répétition. Paris: Cinemathèque Française, 1996.
- FEIX, Daniel. **De Capitão Nascimento a Jair Bolsonaro**: sintomas do fascismo no cinema brasileiro 2007-2018. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2024.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Brutalismo**. São Paulo: N-1, 2022.
- MESQUITA, Cláudia. **Retratos em diálogo**: notas sobre o documentário brasileiro recente. In: Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, N. 86, pp.105-118, 2010.
- NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: Ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores** - uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: Edufba, 2019.
- SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? – “Trabalhar Cansa” e o horror no cinema contemporâneo. **Contracampo**, Niterói, n. 25 (2012): Mídia e Medo, 08 jan. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i25.293>. Acesso em: 24 fev. 2025.
- VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Tenerife: Melusina, 2010.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.