

O OUTRO EMPODEIRADO: Que horas ela volta, Casa grande, O som ao redor e Bacurau¹ **THE EMPOWERED OTHER: Que horas ela volta, Casa grande, O som ao redor e Bacurau**

Daniel Ricardo Feix²
Miriam de Souza Rossini³

Resumo: *A ascensão social de pobres e minorias, vista no Brasil a partir do início dos anos 2000, foi absorvida e elaborada pelo cinema nacional em filmes diversos, apresentando personagens que diferem das representações clássicas do outro popular dos filmes brasileiros, devido a sua capacidade de reação à opressão das classes mais altas. Em *Que horas ela volta?* (de Anna Muylaert, 2015) e *Casa grande* (de Fellipe Barbosa, 2015), a contestação ao status quo de desigualdade e imobilidade se dá por ocupações de espaços tidas pela elite socioeconômica como “invasões”. Já em *O som ao redor* (2013) e *Bacurau* (2019), ambos de Kleber Mendonça Filho, o empoderamento chega ao ponto de se transformar em vingança violenta. Neste texto, partimos dos quatro filmes para examinar o contexto de reação desses outros populares e a atualização da ideia de “catarse do oprimido” (Xavier, 2012), como descrição de sua reatividade em uma perspectiva histórica.*

Palavras-Chave: Cinema brasileiro. Catarse do Oprimido. Conflitos sociais.

Abstract: *The social ascension of the poor and minorities, seen in Brazil since the early 2000s, was absorbed and elaborated by national cinema in various films, featuring characters that differ from the classic representations of the popular other in Brazilian films, due to their ability to react to the oppression of the upper classes. In *Que horas ela volta?* (Que horas ela volta? by Anna Muylaert, 2015) and *Casa grande* (Casa grande by Fellipe Barbosa, 2015), the challenge to the status quo of inequality and immobility occurs through occupations of spaces considered by the socioeconomic elite as “invasions”. In *O som ao próximo* (2013) and *Bacurau* (2019), both by Kleber Mendonça Filho, empowerment reaches the point of turning into violent revenge. In this text, we start from the four films to examine the context of the reaction of these popular others and the updating of the idea of “catharsis of the oppressed” (Xavier, 2012), as a description of their reactivity in a historical perspective.*

Keywords: Brazilian cinema. Catharsis of the Oppressed. Social conflicts.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba – PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Professor Adjunto do Curso de Jornalismo da Unisinos, Doutor, danielifeix7@gmail.com.

³ Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto ao PPGCOM e ao DECOM, Doutora, miriams.rossini@gmail.com

1. Introdução

Lugar de encontros e tensionamentos entre os diferentes, em especial do ponto de vista socioeconômico, o cinema brasileiro busca recorrentemente representar as tensões que atravessam o cotidiano do País, seja no próprio ato de filmar, quando cineastas (em sua maioria ainda das classes média e alta) se deslocam na pirâmide social para trabalhar em cenários periféricos, empobrecidos, atravessados por pobreza e violência; seja nas construções dramáticas calcadas no encontro entre personagens de estratos sociais distintos. As figurações desse outro, no entanto, quase sempre foram feitas a partir de um olhar do alto da pirâmide social, em que o cineasta, a partir daquilo que Jean-Claude Bernardet chamou de “modelo sociológico” (Bernardet, 1967, p. 139), criou explicações para as desigualdades sociais, enquadrando esse outro a partir de preconceções sociocomportamentais, algo notável em documentários políticos do século passado (Bernardet, 2003, p. 15), ou então promoveu uma “catarse do oprimido”, quando o outro, em posição de desprivilegio, reage de maneira violenta, em uma espécie de reação pela reação, focada menos em uma mudança estrutural e mais em uma resposta radical e momentânea, como ocorreu em filmes dos anos 1960, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, conforme Ismail Xavier (2012, p. 453). Na nossa visão, reverberando a própria configuração socioeconômica do país, predominam as figurações desse outro dominado, explorado, às vezes subjugado em sua posição de subalternidade, reagindo de modo catártico apenas em momentos pontuais, em movimentos ou filmes que, mesmo apontando essa reação, não deixam de caracterizá-lo como dominado, explorado, às vezes subjugado. E mesmo desideologizado, como caracteriza Xavier (2012), à medida que essa reação catártica, na passagem do Cinema Novo para o Cinema Marginal, vai deixando a “ótica do exame de consciência” para um ato de “violência já, que dispensa teoria e organização” (*idem*, p. 453).

De modo mais consistente, isso muda neste século XXI, quando, a partir de movimentos socioeconômicos impactantes, as classes populares tornam-se agentes de transformações na pirâmide socioeconômica brasileira. Desde o fim da década de 1990, mas sobretudo a partir do início dos anos 2000, com os dois primeiros governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), viu-se no Brasil alguma mobilidade social e a diminuição da desigualdade, com parcelas significativas da população migrando das classes D e E para a C⁴.

⁴ Várias fontes corroboram essa mudança, embora com diferenças numéricas. Citamos três: a ferramenta Critério Brasil, elaborada pela Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (ABEP) e usada por institutos de pesquisa

O número de pobres diminui, portanto, com incremento na quantidade de pessoas consumindo e participando das atividades econômicas. Concomitantemente, as minorias ascendem e passam a ocupar espaços dos quais antes estavam alijadas, fazendo com que a pauta LGBTQIA+ invada o debate público, assim como as denúncias de racismo. A política de cotas para ingresso nas universidades, instituída em 2012 (Lei federal nº 12/711), oficializa algo que vinha progressivamente sendo praticado desde pelo menos 2004, com a reserva de vagas de acordo com critérios étnicos e sociais. O que nos leva a afirmar que a ideia da imobilidade, tão consolidada por séculos de relações de domínio, exploração e subjugação, foi consideravelmente abalada. O que os filmes fazem é repercutir isso, criando figurações do outro popular em reação e empoderamento de modo mais frequente e, por isso, consistente. É a catarse do oprimido se fazendo mais presente, não apenas à margem do circuito, mas com mais alcance e presença constante no circuito dos lançamentos comerciais.

Em especial desde 2010, com as novas tecnologias de captação, finalização e circulação de audiovisual, e a ampliação das escolas de cinema, em especial em instituições públicas a partir do REUNI, também foi possível observar que novos cineastas, vindos das bases da pirâmide social, passaram a produzir outros olhares, discursos e colocaram em evidência as tensões sociais e de classe que antes, necessariamente, não eram o foco das narrativas cinematográficas. É possível dizer, portanto, que o cinema brasileiro deste novo século mudou em muito o seu discurso, já que esse outro não é mais, apenas, o personagem oprimido que precisa de um herói salvador.

Neste texto, vamos problematizar essas figurações em quatro longas-metragens, todos lançados em um período de repercussão dessas transformações sociais. Primeiro, apresentaremos situações em que a reação e o empoderamento ocorrem em *Que horas ela volta?* (de Anna Muylaert, 2015) e *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015), dois filmes nos quais os encontros interclasses são centrais na construção dramática. Depois, dois longas de Kléber

como IPEC e Datafolha, aponta que 36% dos brasileiros pertenciam à classe C em 2000, e, em 2012, esse número saltou para 55%, graças à migração de pessoas vindas das classes D e E (dados disponíveis em <https://www.abep.org/criterio-brasil/> – acesso: 13 fev 2025); o instituto Data Popular indica aumento da classe C de 41%, em 2005, para 53% dos brasileiros, em 2010, igualmente justificado pelo deslocamento de quem antes pertencia às classes D e E (pesquisa amplamente divulgada pelos grandes jornais do país, sem indicação de *link* para o estudo original); e a Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República corrobora afirmando que a classe C tinha 38% da população em 2002 e passou a ter 53% em 2012, a partir da ascensão de quem antes estava enquadrado nas classes inferiores (dados também colhidos na imprensa e sem registro na biblioteca digital da secretaria atualmente).

Mendonça Filho: *O som ao redor* (2013) e *Bacurau* (2019). Em ambos, esses encontros se confundem com a ideia da vingança, um tipo extremo de catarse que parece conter em si o desejo de pôr para fora toda a dominação, exploração e subjugação contidos em séculos de História.

2. A resistência do outro

Conforme dissemos, a diferença que nos interessa, neste primeiro momento, é a das posições socioeconômicas dos personagens envolvidos. A rejeição ao outro, sobretudo quando este passa a ocupar um espaço de privilégio que historicamente não era seu, é um aspecto desencadeador dos impulsos autoritários de quem se considera violado pela presença alheia, mas que também gera reação neste outro de classe. E é essa é essa reação que tem sido observada em filmes brasileiros lançados neste século XXI. Se abordar os encontros entre os diferentes é uma característica afirmada no cinema nacional ao longo dos anos, registrar esses encontros a partir de deslocamentos que promovem a ocupação de espaços de privilégio por parte de desprivilegiados destaca-se como uma marca do recorte mais recente dessa produção, como observaremos nos dois filmes abordados neste tópico.

Em *Que horas ela volta?*, a reação do outro popular, quando relegado à condição de subalternidade, se dá a partir da chegada de novas gerações, menos propícias a aceitar as relações de desigualdade e segregação conforme estas se estabeleceram historicamente. No filme de Muylaert, Jéssica (Camila Márdila) viaja desde o Nordeste para prestar vestibular em São Paulo e se hospeda na casa de classe média-alta em que a mãe, Val (Regina Casé), trabalha como empregada doméstica. A reflexão sobre a ocupação de espaços que antes não eram ocupados por parte das classes mais baixas se aprofunda à medida que Jéssica “disputa” uma vaga no mesmo curso superior pretendido pelo filho dos patrões (Michel Joelsas). Ela é aprovada, e ele, não, e isso traz à superfície tensões já preexistentes, mas antes em parte escondidas, o que repercute no comportamento de todos em cena, predominantemente na relação entre a patroa (Karine Teles) e sua funcionária. E a mudança de comportamento de Val, instigada pela filha, torna-se central na narrativa conduzida por Muylaert.

Inicialmente, na visão da doméstica, a filha Jéssica “parece não saber o seu lugar”. É o que ela diz ao ver a filha dentro da piscina, reagindo ao que interpreta ter sido a invasão de um espaço exclusivo dos patrões. “Cuide para que sua filha fique da cozinha para fora”, havia dito, antes, a personagem de Karine Teles, indicando qual seria esse lugar. É importante

ressaltar que, na apresentação dessas posições preestabelecidas, *Que horas ela volta?* não traz nada muito inusual, em se tratando das reflexões historicamente propostas pelo cinema nacional sobre os tensionamentos de classe no país. Entretanto, ao reverberar transformações sociais em curso, incluindo a chegada da chamada “nova classe C” e a ocupação de vagas nas universidades por parte de jovens periféricos, o filme marca posição específica sobre as consequências desses movimentos. Mais adiante, após receber a boa notícia da aprovação de Jéssica, é Val que adentra o espaço simbólico das classes privilegiadas que é a piscina. Ainda que fora da vista dos padrões, radiante pela conquista da filha, ela põe os pés n’água e, falando ao telefone com a jovem, diz que está ali, naquele lugar, como quem fora convencida de que, sim, elas podem ousar marcar presença “onde não foram chamadas”.

Trata-se da alegoria do que seria uma “invasão”, definida por Souto (2016) como a ocupação de um território que não era, e usualmente segue não sendo, do estrato da personagem Jéssica, mas que esta ocupou mesmo assim, causando desestabilização nessas estruturas, que, apesar de terem algum grau de mobilidade, estão solidificadas no imaginário nacional. É interessante observar que Jéssica é uma jovem que já cresceu em um País diferente, onde a mobilidade social estava presente, e onde as políticas de cotas, ainda hoje contestadas, estavam sendo consolidadas. Ela é, assim, uma invasora na casa daquela família para que a mãe trabalhe numa função subalterna, mas mais do que isso ela é invasora no espaço de privilégio que é estudar numa universidade pública e de qualidade, já que prestou vestibular para Arquitetura na USP.

“Invasões” semelhantes são apresentadas no cinema brasileiro das eras Lula e Dilma (2003-2016), repercutindo as transformações sociais em curso em filmes os mais diversos. Seja do “conto de fadas às avessas” que é *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008) a produções de títulos autoexplicativos, casos de *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2010) e *Invasores* (Marcelo Toledo e Paulo Gregori, 2016). Em *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015), é o próprio termo consagrado por Gilberto Freyre (2006), sobre a formação identitária nacional a partir da dominação de classe que se atualiza. *Casa grande* narra o crescimento do filho de uma família rica, Jean (Thales Cavalcante), em meio à decadência financeira de seus pais, o que o leva a frequentar outros ambientes e a estreitar o contato com pessoas mais pobres, em encontros simbólicos das aproximações interclasses potencializados pelos deslocamentos nesse Brasil recente. Nesse processo, ele se apaixona por uma garota (Bruna Amaya) – a “invasora”, que, no convívio com a família, apresenta pontos de vista contestatórios à tradicional imobilidade

social brasileira, o que desencadeia reações do patriarca (Marcello Novaes), incomodado ante a sua capacidade de confrontá-lo e expor contradições de seu discurso, por exemplo, relativas às cotas universitárias e à falsa estabilidade das relações de poder no país.

A crise financeira motiva os pais de Jean a demitir funcionários, entre os quais o motorista (Gentil Cordeiro), que então move um processo trabalhista contra os patrões – um tipo de reação do outro popular que é interpretado como um ultraje, abalando profundamente aquela, até então, aparente harmonia entre patrões e funcionários, ricos e pobres. O motorista é mais próximo de Jean do que dos pais dele – inclusive o convidou a ir a um forró. Além disso, o jovem se mostra muito afeiçoado por uma das domésticas, Rita (Clarissa Pinheiro), por quem sente uma atração sexual. Ao contrário, porém, dos filmes das pornochanchadas, que exploravam o erotismo desses desejos entre patrões e empregados como “normais e consentidos”, em *Casa Grande* a empregada Rita não irá se envolver sexualmente com o filho dos seus empregadores. Rita, reforçando a diferença dos filmes do período na abordagem dessas relações, na comparação com as épocas anteriores, também reage à posição de subalternidade. A narrativa de *Casa grande*, focada nessas relações entre pessoas de classes e gerações diferentes, deixa claro que a convivência com Jean não deve ser subestimada, pois a proximidade do outro popular dessa juventude menos apegada a tradições de imobilidade é reiterativa na filmografia brasileira das duas primeiras décadas do século XXI.

Rita já demonstrava alguma emancipação em momentos anteriores, inclusive por conta da intimidade estabelecida com Jean – por exemplo, na forma enfática com que nega um beijo dele. Sua reação mais significativa, no entanto, se dá quando a patroa (Suzana Pires) mexe nos seus objetos pessoais, encontra fotografias dela sensualizando e a confronta, porque afinal, no ressentimento da patroa, configurado a partir de culpa e má-consciência (Ramos, 2013; Souto, 2018; Xavier, 2018)⁵, ela não pode permitir tal “depravação” no seio de seu lar. Rita se nega a permanecer passiva. Após ser perguntada de modo intimidatório se estaria arrependida por ter posado “daquele jeito”, levanta a cabeça e devolve a questão: “E a senhora tem algum arrependimento de ter ido mexer nas minhas coisas?”. A hierarquia não chega a se quebrar, mas há uma inquietação da figura subalterna que é, por si só, desestabilizadora da

⁵ É de Nietzsche (1998) a concepção de que culpa e má-consciência são as matrizes conformadoras do ressentimento, conforme trabalhado por Maria Rita Kehl (2020), que destaca a presença acentuada dessa característica na sociedade brasileira contemporânea. Os textos citados de Fernão Ramos (*op. cit.*), Mariana Souto (*op. cit.*) e Ismail Xavier (*op. cit.*) discutem o quanto o ressentimento aparece em personagens e nas relações sociais abordadas no cinema nacional das últimas décadas.

aparente harmonia que a relação aparenta ter, a despeito de suas posições de dominada e dominadora.

Rita inclusive é demitida após esse diálogo, como consequência de sua reação, o que nos leva a pensar que o empoderamento popular não resultaria necessariamente em ganhos práticos para esse tipo de figura conforme sua apresentação nos filmes do período. Contudo, a comparação com *Que horas ela volta?* nos indica o contrário: o espaço foi ocupado (“invadido”, na visão das classes mais altas), gerando não apenas desestabilização, mas também conquistas, afinal, Jéssica cursará Arquitetura na USP, e Fabinho, o filho dos patrões de sua mãe, não – pelo menos neste momento.

Se em muitos momentos anteriores da cinematografia nacional havia resignação nas imagens dos sujeitos de classes baixas, isso parece ter mudado. Reiteramos o quanto essa mudança se dá a partir das relações com a juventude, que tanto em *Que horas ela volta?* quanto em *Casa grande* se mostra mais disposta a se aproximar e a dialogar com pessoas de outras classes, naturalizando essa aproximação e esses diálogos. E enfrentamentos. Na nossa interpretação, trata-se de uma clara referência à transformação social em curso: no novo país que surge da desestabilização das estruturas de imobilização social, até então consolidadas, novas gerações crescem absorvendo essa desestabilização e pondo em prática uma convivência que, se não chega a ser menos hierarquizada, está demarcada por reações ativas, que superam a passividade com que as figuras da subalternidade eram usualmente vistas até então.

Desse modo, a casa grande está sendo desmontada, pelo empobrecimento e pela perda de *status* dos patrões, e “invadida”, pelas novas relações de classe que são tramadas por seu filho nos espaços em que passa a frequentar.

3. A reação violenta do outro

O cinema brasileiro construiu uma tradição de materializar, em imagens, as relações violentas entre *opressor* e *oprimido*, repetindo os termos de Xavier (2012), em especial desde os anos 1960, como já afirmamos. As imagens da opressão se renovaram sistematicamente desde aquela década, transformando e ampliando essa tradição, ora com registros do choque diante da injustiça social, ora com produções que tornam mais palatável e mesmo glamourizada a violência sutil do cotidiano.

Desde a virada do século XXI, porém, parece-nos pertinente falar em um desconforto com o que se apresenta como uma realidade inescapável, repleta de desigualdade, abusos e

agressividade. É dentro dessa lógica que a “catarse do oprimido” (Xavier, 2012) ganha contornos mais explícitos e também violentos no cinema brasileiro, que inclusive abraçou o terror como gênero importante nestas duas últimas décadas, muitas vezes buscando abordar o “horror social” brasileiro, ou seja, “a condição [horrorífica] que pertence a quem vive no Brasil” (Cánepa, 2020, p. 41). Os dois filmes de Kleber Mendonça que nos propusemos a abordar não flertam com o horror exatamente, mas apresentam uma violência constante e não explícita, ao longo da narrativa, o que gera um suspense sobre o que realmente está acontecendo. E como aquela situação será encaminhada para o seu fim.

Em *O som ao redor*, a narrativa é inteiramente conduzida para indicar que o caos vai chegar. O ponto de partida da história é uma invasão diferente das abordadas antes: um grupo de seguranças particulares passa a trabalhar em uma rua do bairro de classe média-alta no Recife, o famoso bairro Boa Viagem, e são esses seguranças que desestabilizam ainda mais as relações estabelecidas entre os moradores do lugar. Observa-se neste filme uma “lógica do condomínio” (Dunker, 2015a; 2015b), com uma paisagem repleta de muros, prédios altos e pouco espaço disponível para o convívio social com quem está fora dos muros. Nesse espaço que separa o de dentro e o de fora, e no qual o contato com o diferente causa desestabilização, os subalternos autorizados são apenas aqueles que trabalham nos apartamentos e casas da rua. É por isso que, ao chegarem no lugar os seguranças, liderados por Clodoaldo (Irândhir Santos), vão ao dono de grande parte daqueles imóveis, Francisco (W.J. Solha), pedir permissão para ficar ali, oferecendo segurança privada.

Francisco é um ex-senhor de engenho que simboliza a transição do país patriarcal do campo para a cidade, encarnando uma figuração atualizada do “homem cordial” (Holanda, 1995), na consolidação sociopolítica do Brasil colônia, e seu culto ao individualismo, ancestral de relações estabelecidas até hoje no País. Francisco demarca, portanto, sua postura de *dono da rua* – aqui uma atualização da ideia de “dono do poder” (Faoro, 2012) aplicada a esse microcosmo recifense –, bem distante da rigidez das expressões coercitivas de civilidade, em razão do caráter eminentemente emotivo, oposto à polidez ritualista. Entre disfarces e sinceridade, o ex-senhor do engenho recebe Clodoaldo e outro vigilante, Fernando (Nivaldo Nascimento), na cozinha de sua cobertura, de camiseta polo e bermuda. Afável, mas também ameaçador, Francisco mantém-se informal, autorizando os vigilantes a trabalharem na rua com uma condição: deixarem em paz Dinho (Yuri Holanda), seu neto, que furta aparelhos de som dos carros da rua. Naquele espaço público tornado privado, o neto de Francisco tem seus delitos perdoados.

Os seguranças, porém, não são os únicos invasores do lugar. Diversas outras invasões já estão instauradas. Empregada levando os filhos com ela para o emprego, ou se recusando a usar o uniforme. Empregados usando furtivamente os apartamentos vazios, que são alugados pela família de Francisco, para seus encontros amorosos. A segurança aparente já está abalada com essa quebra de hierarquia. E o que finalmente desestabiliza essas relações ambíguas, (harmônicas à primeira vista, mas repletas de tensões indicadas pela condição social de cada um) é a postura dos seguranças. Enquanto eles estão ali para trabalhar, sem mexer com o que foi acordado, tratando cada sujeito conforme sua posição indica que deve ser tratado (ou seja, se o delito de Dinho é tolerado, enquanto o menino negro que espreita sobre o telhado é agredido e posto para correr), suas presenças são bem-vindas, porém quando se revelam dispostos a enfrentar os poderosos do lugar, há um banho de sangue. Afinal, Clodoaldo e seu irmão estão ali para vingar a morte do pai, ordenada por Francisco anos atrás. Quando Francisco percebe quem eles são e que, após remoerem um ressentimento ao longo de anos, estão ali para consumir a vingança, há um corte brusco e a cena termina. Fica para o espectador imaginar o final daquela vingança, embora o sangue jorrando já tenha sido visto. Sangue do passado e do presente.

O som ao redor foi lançado em 2012, durante o primeiro mandato de Dilma Rousseff, quando as tensões sociais estão crescendo à medida que as conquistas sociais vão sendo consolidadas, então esse final para o filme deixa no fora de campo – ou seja, fora do visível da imagem – a resolução da ação. Escolha muito diferente será feita pelo diretor em *Bacurau*, lançado em 2018, ano de uma das eleições mais tensas no Brasil. Na narrativa, um grupo de pessoas mora num vilarejo aparentemente fora da modernidade, isolados. Quando visitantes chegam, coisas estranhas acontecem. Os moradores ficam sem sinal de internet, sem comunicação, e um drone começa a acompanhar os moradores pelas estradas.

Em *Bacurau*, são os moradores do vilarejo que são invadidos, aliás, são entregues pelo prefeito para um grupo de caçadores estrangeiros para serem exterminados. Para o prefeito, eles são o empecilho para levar aquele lugar aos negócios que pretende expandir, mas do ponto de vista dos moradores eles são sujeitos que vão lutar por suas vidas e seus direitos. Recorrente em *Bacurau* é a dona do bar perguntar para os visitantes se eles já foram no museu da cidade. Ninguém foi. Só que no museu está a chave de leitura daquele grupo isolado. São herdeiros de Lampião e Maria Bonita. E no museu estão as armas do passado que ajudam a proteger o passado e o futuro.

Ao contrário de outros filmes sobre espaços isolados do Nordeste, este mostra uma comunidade unida, que se protege e se ajuda. Nos primeiros 40 minutos, essa sociabilidade é construída. Crianças vão à escola, há livros, há pessoas que estudam e moram fora do povoado, mas não perderam seus vínculos. O espaço e os trajetos até Bacurau são todos monitorados, pois a violência (de políticos e de capangas que atiram nas pessoas do povoado para impedi-las de ter acesso à represa) é constante. Assim como é visível o abandono da ação governamental, com o prefeito aparecendo apenas para pedir votos, enquanto os moradores se trancam em casa como protesto.

Organizados, armados e sabedores de sua história, os moradores do povoado contra-atacam os agressores, locais e externos, como forma de restabelecer a paz do lugar. Embora herdeiros de cangaceiros, a violência só é usada como parte da defesa da comunidade, porém a memória daquele passado exposto no museu mostra que aquele povo pacífico não precisa de um herói que o defenda. Eles mesmos traçam suas táticas de guerrilhas, conhecedores do espaço, do passado e da possibilidade de sua luta. Em *Bacurau*, a violência antes sugerida em *O som ao redor* explode. A catarse do oprimido não é momentânea, mas definitiva. O outro empoderado se vinga eliminando o opressor de sua vida – uma resposta a quem historicamente o havia eliminado de certos espaços de poder.

4. Considerações finais

Os quatro filmes analisados servem como recorte das discussões do período, apresentando essa reatividade do outro popular que desencadeia embates, às vezes violentos, como forma de defender o seu espaço e o seu direito de ocupar outros espaços antes não permitidos para ele. Na nossa visão, isso também constitui uma consequência desse fim de imobilidade experimentado pelo país nas duas primeiras décadas deste século, afinal, os espaços ocupados por pobres e minorias em ascensão, que são espaços de privilégio, já tinham, antes, os seus ocupantes – que agora se veem impelidos a dividi-los, o que nem sempre se dá de modo pacífico.

A reação e o empoderamento são resultados de uma transformação que contém em si a desestabilização. Se *Que horas ela volta?* e *Casa grande* apresentam essa desestabilização no espaço privado, *O som ao redor* e *Bacurau* a mostram essa desestabilização no espaço público, apontando o quanto há de explosividade nesse empoderamento. E, quanto mais explosiva essa reação, maior será a contrarreação para conter esse movimento. A violência

histórica repercutiu em uma reação violenta do outro, o que escala respostas violentas, levando a convivência a uma quase impossibilidade que não seja resolvida com a rejeição agressiva ao outro – um princípio da *lógica do condomínio* que pauta as relações interclasses no Brasil contemporâneo conforme Dunker (2015a; 2015b).

Se os livros de história costumam produzir apagamentos das lutas populares, os filmes ficam como registros de tensões que atravessaram o País nestes últimos anos e, quem sabe, serão lidos num futuro como documentos que contam essa outra história.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- CÁNEPA, Laura. O horror que nos pertence. In: GOMES, Breno; PRIMATI, Carlos (orgs.). **macaBRo**: horror brasileiro contemporâneo. Brasília: CCBB, 2020.
- DUNKER, Christian. A violência como nome para o mal-estar. In: KUCINSKI, Bernardo *et al.* (orgs.). **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015a.
- _____. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015b.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2012.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global Editora, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAMOS, Fernão. Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Comunicação & Informação**, v. 5, nº 1-2., pp. 13-24, 2013.
- SOUTO, Mariana. Invasores: classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Logos**. ed. 49, v. 25, nº 1, pp. 174-191, 2018.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: CosacNaify, 2012.