

O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo

What frightens the middle class?
Hard Labor and the horror on contemporary Brazilian Cinema

Mariana Souto

marianasouto@gmail.com

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG.

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
MESTRADO E DOUTORADO

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

SOUTO, Mariana. *O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo*. In: **Revista Contracampo**, nº25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags:43-60.

Enviado em: 25 de set. de 2012
Aceito em: 20 de dez. de 2012

Edição 25/2012

Ensaio temático "Mídia e Medo"

Contracampo
Niterói (RJ), nº25, dez/2012.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Resumo

Este artigo se propõe a investigar as influências do cinema de horror no longa-metragem *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), buscando, a partir de algumas escolhas de mise-en-scène e montagem, perceber como o filme conjuga realismo e estratégias fantásticas, suspense e humor, produzindo uma figuração multifacetada dos medos contemporâneos da classe média brasileira.

Palavras-chave: cinema de horror, medo, classe média.

Abstract

This article proposes to investigate the influences of horror cinema in the movie *Hard Labor* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), seeking to analyze how the film combines realism and fantastic strategies, suspense and humor, producing a picture of the contemporary fears of Brazilian middle class.

Keywords: Social networks, information diffusion, social capital.

Nos últimos anos, o cinema brasileiro tem visto despontar, não sem certa dose de surpresa e estranhamento, produções ficcionais que conjugam veia dramática e estilo realista com forte influência do cinema de suspense e de horror. Gênero raro em nossa filmografia, o horror no Brasil costuma ser associado a cineastas como José Mojica Marins e Ivan Cardoso, diretores de larga trajetória. O primeiro, autor de importantes obras como *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no seu cadáver* (1967), protagonizadas pelo coveiro Zé do Caixão, tem inspirações do gore, do terror explícito, do cinema marginal com personagens de tendências necrófilas e canibais. O segundo produz pastiches cômicos de filmes de múmias e vampiros, conformando o gênero – batizado por ele mesmo – do terrir (CAUSO, 2003). A produção recente a que fazemos referência comunga poucas características com a obra de tais diretores.

O que na filmografia que temos visto nascer soa inusitado – e novo – talvez seja a combinação sutil de elementos do horror com uma produção que retrata o cotidiano, a vida e as relações da classe média brasileira. Aqui apontamos, sobretudo, para algumas obras, entre curtas e longas-metragens, de Kleber Mendonça Filho (*O Som ao Redor* - 2012, *Vinil Verde* – 2004, *A menina do algodão* – 2002) e da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra (*O duplo* – 2012, *Trabalhar Cansa* – 2011, *Pra eu dormir tranquilo* – 2011, *As sombras* – 2009, *Um ramo* – 2007, *O Lençol Branco* – 2004¹). Dentre eles, elegemos o longa-metragem *Trabalhar cansa* como objeto de um olhar mais atento, filme que parece reunir essas tendências de maneira singular, revelando um olhar perspicaz sobre as relações de classe no contexto brasileiro recente. Nesta análise, buscamos partir de algumas escolhas de mise-en-scène e montagem para perceber como o filme conjuga realismo e estratégias fantásticas, suspense e humor, produzindo uma figuração multifacetada dos medos contemporâneos da classe média brasileira.

Trabalhar cansa e assusta

Trabalhar cansa é centrado em um casal da classe média paulista, Helena (Helena Albergaria) e Otávio (Marat Descartes), a filha Vanessa (Marina Flores) e a empregada doméstica Paula (Naloana Lima). O marido perde o posto de executivo em

¹ *O Duplo* e *Pra eu dormir tranquilo* são assinados apenas por Juliana Rojas.

uma empresa e passa por alguns processos seletivos com dinâmicas e entrevistas constrangedoras para tentar se realocar. Enquanto isso, a esposa abre seu próprio negócio – um mercado –, contrata funcionários para seu empreendimento (caixa, estoquista, açougueiro), ao mesmo tempo em que encarrega Paula do serviço doméstico. Coisas estranhas começam a acontecer no mercado (produtos desaparecem do estoque, um líquido negro vaza no piso da loja, uma infiltração cresce na parede, um cheiro forte exala no ambiente, objetos como martelo e correntes são encontrados em cantos do depósito, clientes, vizinhos e a corretora fazem referências misteriosas à excentricidade dos antigos donos do imóvel), configurando acontecimentos que, até então, podem não ter raízes sobrenaturais, sendo passíveis de explicação racional, mas da maneira como são filmados pelos diretores soam fantásticos, aterrorizantes, disparadores de um profundo medo. Toda a narrativa parece se situar num ambiente de instabilidade, ameaça da ordem e tensão. Incomodados com a proporção e reincidência da suposta infiltração, Helena e Otávio derrubam a parede e encontram o esqueleto de um enorme e estranho animal, que queimam nos arredores da cidade.

Pela duração e relevância destinada aos planos, o filme proporciona destaque a pontos corriqueiros da vida dos personagens, conferindo muita atenção, por exemplo, ao avental do açougueiro manchado de vermelho, à carne perfurada no gancho, ao sangue de um dente de leite. O que passa despercebido por nossos olhos no dia-a-dia é posto em relevo na encenação dos diretores que, com esse artifício, parecem desnaturalizar as agressões e a violência presentes no cotidiano. Elementos banais são ressaltados também através de um uso incômodo do som. Há um ruído grave (como um *freezer* ligado), de fundo, constantemente. A trilha aflitiva não acompanha somente os ambientes urbanos; no sítio, barulhos de grilos, sapos, insetos, são acentuados – em nenhum lugar é possível relaxar e sentir-se à vontade. Se, em alguns momentos, nada de significativo acontece na imagem, o uso quase sempre angustiante do som atua como potencializador das tensões, deixando o espectador em estado de alerta. Alguns elementos sonoros, no entanto, têm efeitos cômicos sutis, como o clique da câmera fotográfica na agência de trabalho, o estouro de um balão; humor, entretanto, quase sempre acompanhado de uma sensação de embaraço. O suspense e o humor concorrem, em todo o filme, para a instalação de uma atmosfera generalizada de constrangimento.

Os personagens de *Trabalhar Cansa* são muito silenciosos, usam um tom de voz baixo e parecem como que entorpecidos. Quando alguém levanta a voz, isso gera um grande impacto, desestabilizando a cena, em um filme quase inteiramente pautado pelo minimalismo, pelo rigor cinematográfico, domínio da narrativa, pelo *timing* preciso na montagem e na direção de atores. A câmera é quase sempre estática e os personagens se movem pouco no espaço. Tudo isso nos leva a observar a figura da *paralisia* (VALENTE, 2011), que parece um dos catalisadores da tensão no filme. As cenas são abafadas, claustrofóbicas, como estufas que estão germinando algo, numa função de contenção e pressão.

Nesse sentido, é interessante pensar que o “monstro” desse filme é morto, emparedado, assim como são empalhados os animais do museu que Otávio e Vanessa visitam. A criatura nunca é nomeada e definições ou especulações sobre ela estão ausentes do filme. Pelo formato e dimensão do crânio e pelo incessante latido dos cães da vizinhança² direcionado ao mercado, poderíamos especular que se trata de um lobisomem, esse ser lendário que mescla humano e fera: “o lobo, um animal relacionado com a fidelidade e o poder, foi convertido durante a Idade Média em símbolo maligno e em servo do diabo”³ (LAZO, 2007: 77). Alusões a metamorfoses e a faces mais agressivas e reprimidas do homem civilizado retornam ao final do filme, na palestra motivacional em que Otávio e outros executivos afrouxam suas gravatas e liberam um grito/uivo contido por muito tempo em suas entranhas.

Contudo, o lobisomem está morto; é um esqueleto, um cadáver. O monstro de *Trabalhar Cansa* não seria, nesse sentido, uma fusão indefinida de monstros mitológicos e personagens freqüentes no cinema de horror: uma *múmia de lobisomem*? Não se trata, portanto, de uma criatura viva, que persegue e da qual os personagens fogem, que promove deslocamentos no espaço, como em muitos filmes de perseguição e terror. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo.

² No clássico *O Lobisomem* (George Waggner, 1941, Universal Studios), um dos sinais de que John Talbot, interpretado por Lon Chaney Jr., estaria se tornando um lobisomem é o latido aparentemente inexplicável do cão doméstico de um dos personagens.

³ No original: “el lobo, un animal relacionado con la fidelidad y el poderío, fue convertido durante la Edad Media en símbolo maligno y en siervo del diablo.”

O corpo estranho, o parasita que se instala, a invasão, também estão presentes em inúmeros filmes de terror, que aludem desde a dimensões biológicas e corporais, passando pela possessão demoníaca, até invasões mais declaradamente sociais: *Alien – o oitavo passageiro*, de Ridley Scott, com a famosa cena em que o alienígena, depois de adentrar o corpo de um dos astronautas para terminar seu processo de maturação, rompe seu abdômen para se libertar; *O Hospedeiro* (2006), do coreano Bong Joon-Ho; o bebê do diabo no ventre de Rosemary (Roman Polanski, 1968); as meninas possuídas em *O exorcista* (William Friedkin, 1973) e *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), e o estrangeiro, polonês locatário do apartamento de uma suicida em Paris, em *O inquilino* (Polanski, 1976) que, inclusive, tem citações diretas no filme de Rojas e Dutra: no longa de Polanski, o protagonista, hostilizado pelos vizinhos, tem sua identidade fundida com a da antiga moradora. Em um de seus momentos de agitação, encontra, na parede do quarto, um dente da moça (em *Trabalhar Cansa*, Paula encontra uma garra do monstro que havia se soltado da parede). Há também o próprio *Um ramo*, curta dos mesmos diretores, em que da protagonista brotam plantas inexplicavelmente. Nesses exemplos, aquilo que amedronta é muito próximo do sujeito, interno, e o alvo da ocupação vai do corpo humano a seu espaço, seu lar, seu habitat, seu território.

De acordo com o geógrafo Rogério Haesbaert⁴, o homem é um animal territorial ou territorializador, embora atualmente tenhamos uma vivência concomitante de diversos espaços configurando uma multiterritorialidade. Desperta nossa atenção o fato de que *território* e *terror* possuam raízes lingüísticas compartilhadas:

Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreoterror* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no "temtorium" são impedidos de entrar. (...)

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional "poder político". Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação (HAESBAERT, 2007: 20-21).

⁴ Haesbaert cita o sociólogo Yves Barel como inspiração deste trecho.

A paralisia e a dilatação do presente, observadas no que tange aos aspectos temporais do filme, acabam por lançar luz sobre os espaços em que transcorrem as ações. São poucas locações – supermercado, apartamento e alguns poucos lugares como a escola e ambientes de trabalho –, mas elas adquirem muita força e importância, parecem colados aos personagens e intervenções de outrem nesse espaço geram um intenso sentimento de medo e invasão. A instigante relação apresentada por Haesbaert entre território (seria este o resultado da junção entre espaço e posse?) e terror nos leva a pensar que a ameaça à integridade e à estabilidade do território são tanto ameaça ao abrigo do sujeito e à sua sobrevivência quanto à ideia de propriedade privada em si – uma das fundações do sistema capitalista e ideologia cara às classes altas e médias da população.

Em *Trabalhar Cansa*, o principal território ameaçado, sua casa assombrada, é o supermercado, o que não deixa de ser interessante numa época como a presente, locação que aparece de forma igualmente central em outros filmes contemporâneos, como *O nevoeiro* (Frank Darabond, 2007, baseado em livro de Stephen King). Trata-se de um espaço alugado: nesse sentido, Helena é tanto invasora quanto invadida. É expressiva a figura do aluguel, do habitante que não é dono do espaço, em filmes como *O inquilino* (Roman Polanski, 1976) e *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), que também trabalham com o temor da invasão, seja psicológica ou social. São medos que parecem exprimir a dificuldade de compartilhamento de um espaço entre diferentes, de se lidar com o outro, enfim, um temor da alteridade.

Jean Delumeau acrescenta que, ao lado de apreensões universais, integrantes de um inconsciente coletivo como o medo do mar e da noite, e de medos motivados por perigos concretos como epidemias, terremotos, incêndios, “devemos ceder um lugar aos medos mais culturais, que podem, igualmente, invadir os indivíduos e as coletividades, fragilizando-os. É o medo do outro” (DELUMEAU, 2007: 45-46), que não deixa de ser uma forma particular de medo do desconhecido. Ainda segundo o autor, a alteridade nos assusta por sua diferença e, em caso de perigo, somos tentados a tomar os outros, aqueles que não vivem como nós, como bodes expiatórios – “se uma desgraça acontece a uma coletividade, é por causa do estrangeiro” (DELUMEAU, 2007: 46). Adauto Novaes (2007) afirma que, se em períodos históricos anteriores o medo era proveniente

da natureza e do sobrenatural, cada vez mais ele advém do próprio homem. A psicanalista Maria Ria Kehl também atenta para a centralidade do pavor da alteridade nos tempos atuais: “O homem, que só sobrevive física e psiquicamente em aliança com seus semelhantes, vê hoje no outro, qualquer que ele seja – estrangeiro ou vizinho, familiar ou desconhecido -, a ameaça mais temida” (KEHL, 2007: 89).

Trabalhar Cansa figura uma ameaça da alteridade a um território, a uma casa, a um emprego, a uma relação familiar – o medo é onipresente nas relações. Helena parece ter seu lugar ameaçado pela empregada doméstica, um medo de ser por ela substituída nos afetos da filha, medo que é acompanhado da culpa pela ausência. Paula, a empregada doméstica, é como uma representante do povo dentro do lar de uma família de classe média, em tudo o que isso traz de ameaçador para esse estrato social – o momento em que Helena lhe entrega as chaves é marcado por muita tensão. “*Essa é a chave da cozinha. Toma muito cuidado*”, recomendações que são ditas como se cifrassem um profundo segredo. No trabalho, Helena tem medo do roubo e da sabotagem por parte dos funcionários. Otávio tem seu espaço na empresa usurpado por um executivo mais jovem. Na maioria dos casos, a tensão se instaura nas relações entre empregadores e empregados, resquícios de uma outrora mais presente e evidente luta de classes. O outro, no filme de Rojas e Dutra, é frequentemente um *outro de classe*. A maioria dos medos citados está fundada na culpa, na má consciência, um possível medo de vingança (sobretudo do ex-funcionário demitido, acusado, sem provas, de furtar produtos do supermercado) pelo mal causado. A culpa, por sua vez, engendra insegurança, desconfiança, paranóia.

Clima semelhante de tensão e o constante receio de que algo de grave se irrompa pode ser visto no longa argentino *A mulher sem cabeça* (Lucrecia Martel, 2008), também bastante relacionado a questões de classe. Nele, Verônica atropela um corpo que não se sabe se humano ou animal, sem prestar socorro. Suspeitas são de que seria um menino pobre, habitante de uma comunidade de beira de estrada. A culpa pelo possível assassinato, agravado pela fuga, atormenta a personagem, que possui relações tensas com a alteridade social: tratamentos ambíguos, ora autoritários ora doces, são direcionados a empregadas domésticas, meninos que prestam pequenos serviços em sua casa, jardineiros, funcionários – pessoas filmadas quase sempre como fantasmas, vultos e sombras que atravessam as cenas. Assim como no filme aqui analisado, o longa de

Martel reinventa o gênero do horror, inserindo sutis elementos fantásticos em um filme dramático, criando uma atmosfera de suspense em um filme em que o espectador, por mais que assista a ações corriqueiras banais, parece sempre aguardar pelo pior.

Como na obra argentina, o medo e a tentativa de gerar um clima de instabilidade psicológica são ingredientes decisivos na construção narrativa de *Traballar Cansa*. Aqui faz-se necessária uma breve explicitação em torno da opção pelo termo *horror*, que viemos utilizando: segundo Norma Lazo (2007), horror está associado ao assombro e ao suspense, enquanto o terror é basicamente espanto em sua forma mais elementar. Diferenças podem ser percebidas também no que toca aos processos mentais que provocam, posto que o horror produz medo, “um sentimento que se forma com nossas próprias elucubrações”, ao passo que o terror produz susto, “um sobressalto produzido por um feito particular”⁵ (LAZO, 2007: 37). Ainda que a maior parte dos filmes assustadores mescle momentos das duas modalidades, aqui consideramos *Traballar cansa* em seus aspectos mais próximos do horror, por sua elaboração narrativa e imagética que aposta na evocação psicológica de um estado de tensão e temor.

Sabe-se que o horror e elementos fantásticos, influências que auxiliam a iluminar nossa análise, são associados, historicamente, a períodos de grande ansiedade social e insegurança econômica. Como aponta Luiz Nazário, em consonância com muitos autores da área, “cada crise social que modifica a perspectiva do futuro produz uma nova geração de monstros no cinema” (NAZARIO, 1998: 175). Algumas safras de filmes parecem acompanhar épocas críticas: após a Primeira Guerra Mundial, surge o expressionismo alemão; depois da Grande Depressão nos Estados Unidos, tem lugar a era de ouro do cinema de terror hollywoodiano, os monstros da Universal (*Frankenstein*, *A múmia*, *O lobisomem*) com filmes atuados por Boris Karloff, Bela Lugosi. Com a Guerra Fria, o lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki e a paranóia anticomunista, uma era de ficção científica se instala: mutações em pessoas e animais, o gigantismo de monstros nos cinemas americano e japonês, alienígenas e destruições apocalípticas revelam a fragilidade do ser humano e do planeta (MANNA, 2011). Douglas Kellner relaciona a produção de terror dos anos 1980, em que começam a surgir filmes protagonizados por uma classe média ameaçada por

⁵ No original: “un sentimiento que se forma con nuestras propias elucubraciones” e “el sobressalto producido por un hecho particular”.

monstros que remetiam às classes trabalhadoras, ora também atravessados por questões raciais, a uma época de crise econômica, péssima distribuição de renda, com fortes tensões entre classes. *Poltergeist* e outros filmes desta época “expressam o medo de descer na escala social e contêm alegorias que giram em torno da ansiedade de perder o emprego, a casa e a família” (KELLNER, 2001: 163).

Em *Poltergeist*, filme analisado por Kellner, a família Freeling tem sua casa, que fora construída sobre um cemitério indígena, assombrada por espíritos que buscam vingança e levam, através da televisão, a filha do casal para o mundo dos mortos. A situação da ocupação de território indígena pode funcionar como metáfora da própria colonização, do genocídio de todo um povo que, nas fantasias do colonizador/ocupante, retorna reivindicando justiça. A culpa social, nesse caso, remete a mitos fundadores, mas regressa pontuada por ingredientes bastante contemporâneos, do universo dos anos 1980: ao medo da desintegração familiar e da perda da casa própria soma-se a insegurança diante da onipresença – e dos possíveis efeitos – da televisão no cotidiano americano, sobretudo das crianças.

O terror, assim, lida a um só tempo com medos universais (da morte, do envelhecimento, da decadência física, da perda do controle sobre o corpo, da sexualidade, da violência) e medos sócio-históricos pontuais – “nada há de mais diferente e mais oscilante no tempo e no espaço que as formas do medo” (NOVAES, 2007: 10-11). Nesse sentido, parece-nos que o cinema de horror frequentemente cifra, em formas muito peculiares e de maneira bastante imaginativa, ansiedades sociais de um determinado tempo; talvez algumas de suas marcantes características sejam sua qualidade como ferramenta de fabulação e sua forte tendência alegórica.

Segundo Ismail Xavier, numa definição mais abrangente, a alegoria “traz a ideia de falar uma coisa querendo dizer outra, de manifestar algo querendo fazer presente algo outro” (1984: 5); é um processo que se identifica com a mediação, a ideia de um texto “que requer sistemas de referência específicos para ser lido” (2005: 340). Ela está sempre em vínculo com um contexto, remetendo a outras cenas e atuando no trânsito entre indivíduos e grupos, entre fragmentos e totalidades. Para Xavier, quanto mais enigmática uma obra, mais potencial ela terá para suscitar leituras alegorizantes e colocar o espectador em posição de tentar decifrar seus fragmentos. Diante de *Trabalhar Cansa*, um filme enigmático, misterioso, que apresenta brechas e lança pistas

de interpretação, mas com certa cautela ao decretar alegorias, falaremos, temporariamente, em *movimento* ou *gesto alegórico*. Sabemos do risco de leituras alegorizantes, do perigo da caricatura mecânica, da domesticação de uma incompletude com a função “de temperar o prazer de uma falsa descoberta” (1984: 11). Contudo, a potência política da historicidade de um filme tem a possibilidade de aparecer na análise alegórica e talvez sua força esteja justamente na capacidade de expressar, esteticamente, um traço marcante de algo ainda muito etéreo e absorto do mundo vivido.

Presente em momentos de crise ou elaboração necessária em épocas de censura, a alegoria é estratégia de linguagem utilizada em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Neles, ela parece estar indissociável da discussão em torno de mitos fundadores e pensamentos em torno da categoria *nação*. Ainda segundo Xavier, os típicos filmes alegóricos são aqueles em que “as vidas de determinados indivíduos são apresentados como figurações do momento fundador ou do destino de um grupo, ou nos quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes” (XAVIER, 2005: 341). Certos de que *Trabalhar Cansa* se apresenta em outro período do cinema brasileiro, estabelecendo relações de outra natureza com seu contexto, investigamos os possíveis traços alegóricos do filme – monstros e fabulações, enfim, seus enigmas, - numa tentativa de compreender a inserção do horror no seio de uma encenação um tanto quanto realista.

O que vaza em *Trabalhar Cansa*?

Nessa perspectiva, o que estaria em jogo em *Trabalhar cansa*? Quais medos, inseguranças e ansiedades de nossa época o constituem? Não temos, aqui, a pretensão de formular respostas fechadas a questões tão complexas, mas interessa-nos analisar o filme em relação a um contexto, seguir suas pistas, olhar para onde ele aponta, observando a presença de certos elementos que parecem ter sido cuidadosamente distribuídos pelo filme.

Helena e Otávio vão à peça da escola da filha Vanessa. No palco de cenário alegre e tropical, uma representação da libertação dos escravos, com alunos brancos pintados de negro (como acontecia nos tempos remotos de *O Nascimento de uma*

nação, David W. Griffith, 1915) e comemorando a abolição assinada pela princesa com um jogo de capoeira. Poucos minutos depois dessa irônica cena, Helena e um funcionário encontram correntes de ferro nos fundos do supermercado. O mercado, por curiosidade, se chama Curumim. Em uma outra cena, Vanessa está vestida de uniforme escolar e adereços indígenas, como um cocar de penas. *Trabalhar cansa* parece ecoar um passado de escravidão. Nesse sentido, o filme parece assombrado pelos fantasmas do Brasil, por aqueles que foram explorados, mortos, dizimados; traumas do passado que retornam ao presente. Traços de uma desigualdade histórica ainda não finalmente superada, que guardam marcas nas relações de classe e pessoais do presente.

Para o crítico Eduardo Valente, na Revista Cinética,

a verdadeira força do filme está na capacidade precisa de colocar na tela, como poucos filmes brasileiros conseguiram até hoje, um estado incrivelmente tenso e duro das relações entre classes, e das distintas pressões modernas exercidas pelo capitalismo em diferentes classes, e em indivíduos que sentem a necessidade de desempenhar papéis específicos. Afinal, existe ainda a lenda de que o Brasil é terra sem conflitos, e o que Marco Dutra e Juliana Rojas expõem aqui de maneira tão dolorosamente dura (e doce, ao mesmo tempo) é o tamanho dessa mentira – os conflitos existem e abundam, apenas estão todos sublimados e naturalizados em gestos os menores (seja no mercado de trabalho, seja nas relações domésticas, seja na dinâmica entre as gerações) (VALENTE, 2011).

Embora o mundo do trabalho já não seja feito de senhores e escravos, uma acentuada disparidade nas pontas das relações de trabalho ainda se mostra forte em um contexto brasileiro que amalgama de maneira única arcaico e moderno, que mistura referências da senzala (o micro quartinho de empregada, essa “instituição arquitetônica brasileira”, como diz o narrador do curta *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho) com elementos de um panorama cosmopolita, em compasso com as mudanças de um mundo globalizado, que abusa dos sorrisos cínicos e do vocabulário dissimulado do corporativismo. *Trabalhar Cansa*, por meio de sua *mise-en-scène* precisa e seu *timing* cômico, enfatiza o absurdo desse universo, dos processos seletivos, o ridículo das dinâmicas, a humilhação das vistorias nas bolsas, da checagem de referências, o disparate de um inflável subgerente Joaquim.

No campo do trabalho, Otávio e Helena traçam caminhos opostos: ele fica desempregado enquanto ela abre seu próprio negócio. Ele fica em casa, ela vai para a

rua. Ele perde poder, virilidade; ela se torna ríspida, autoritária. Uma inversão de papéis estabelecidos que parece afetar não só a relação afetiva do casal como abalar a tradicional família de classe média. Tais mudanças desafiam uma ordem conservadora estabelecida historicamente.

Nesse sentido, os elementos fantásticos do filme previamente apontados – o monstro, o tumor na parede – são internos, mas lá não querem ficar. A figura do *vazamento* é interessante nos filmes de Juliana Rojas e Marco Dutra. Em *O lençol branco*, temos o leite materno, que mesmo depois do bebê falecido, continua derramando dos seios da mãe. Em *Trabalhar Cansa*, um viscoso líquido negro brota do chão do mercado e gotas de sangue escorrem do nariz de Helena. Em *Um ramo*, plantas germinam da pele da protagonista. São todas, aparentemente, metáforas de algo que não pode ser mais contido, que vaza, que extrapola os limites de uma contenção, do recalque – o retorno do recalçado. São imagens plásticas quase assustadoras por si só, visualmente, pelo imaginário do gênero (o sangue que brota da privada em *A conversa*, De Francis F. Coppola, 1974, ou o que jorra do elevador em *O iluminado*, Stanley Kubrick, 1980) que reitera essa visão de substâncias liquefeitas lentamente se espalhando a partir de algo que talvez devesse ser sólido, homogêneo, inteiro.

Jean-Louis Comolli se refere ao medo e à violência no cinema associados à impossibilidade de fazer desaparecer a razão do temor:

O cadáver não pode desaparecer. Aquilo que não queremos retorna. Aquilo que queremos recalcar, renegar, esquecer, enterrar, retorna. Nisso está a violência. No duplo gesto de afastar para longe de si e de reencontrar diante de si o que acreditávamos ter afastado. Esta é, aliás, a chave das perseguições burlescas: os corpos (os *cops*) são absolutamente não recalçáveis. Eles voltam por todas as bordas do campo. Nós os perdemos, nós os reencontramos. A inscrição da violência no cinema passa necessariamente por mais de uma volta e desvio (COMOLLI, 2008: 78).

A cada vez que resquícios despontam, os personagens correm para sufocá-los, reprimi-los, cimentá-los. Desentopem encanamentos, colocam telas para camuflar a parede mofada, produtos em prateleiras para ocultar a infiltração. De nada adianta; os problemas retornam ainda maiores. Contudo, quando o esqueleto do monstro finalmente sai da parede, é para ser queimado e aniquilado. Otávio e Helena o levam para fora da cidade, em terreno rural (seria a natureza seu lugar de origem? A cidade não comporta

animais/monstros daquele?), e nele ateiavam fogo. Retornam em silêncio, do mesmo modo que partiram. Não se fala mais nisso. É interessante observar como os personagens lidam com o assombroso de uma maneira pragmática. Tal atitude em muito pode ser relacionada com o capitalismo contemporâneo, com as relações interpessoais reificadas, com a eficiência, a vantagem individual, o enfraquecimento das relações de solidariedade, enfim, a substituição automática de pessoas e o descarte dos incômodos. Helena e Otávio libertam o monstro da parede apenas para ser queimado e submetido, novamente, à repressão, sem sequer ser batizado. O inominável nunca ganha nome.

Os personagens de Rojas e Dutra não sabem o que lhes passou; tampouco os espectadores compreendem os acontecimentos do mercado. Por mais que o medo tenha sido materializado na figura de uma criatura, esta não recebe classificação, permanece indefinida – não se sabe o que é nem como lá foi parar. Trata-se da materialização de um medo sim, mas um medo também inominável, difuso, indiscernível. Nesse sentido, *Trabalhar Cansa* faz alusão ao recalque daqueles personagens, incapazes de conversar sobre o que os apavora, incomunicáveis, retraídos e cheios de pudores. Ao mesmo tempo, o filme trabalha essa repressão narrativamente ao retardar a visão do monstro e atrasar ao máximo a revelação do interior da parede, constituindo, assim, um suspense do recalque.

Assentado numa tradição de filmes clássicos de suspense de períodos anteriores do cinema, como nas obras de Alfred Hitchcock e Jacques Tourneur, *Trabalhar Cansa* tece diálogos com uma concepção de medo cinematográfico muito distante da espetacularização da Hollywood atual. Comolli nos fala que a

simplicação espetacular do cinema corresponde a uma nomeação do medo, a não ter mais medo de um medo, desde que ele seja nomeado. O nome é referenciado, classificado: tal malvado, tal monstro, tal catástrofe, tal safadeza. Tudo ao contrário do medo indistinto que vem *ao encontro do espectador* no filme e é dificilmente classificável (COMOLLI, 2008: 65).

Em obras como *Sangue de Pantera* (Cat People, 1942, Jacques Tourneur), *Noite do Demônio* (Night of the Demon, Jacques Tourneur, 1957) e *Os Pássaros* (The Birds, 1963, Alfred Hitchcock), pode-se ver o medo difuso exaltado pelo cinema clássico, ao contrário de filmes contemporâneos que nomeiam, definem e assim circunscrevem e adestram o medo. Os exemplos dos mestres do suspense, no entanto,

variam em grau de explicitação da origem do terror; caso o nome do medo seja revelado de início, a narração trabalha no sentido de adiar sua verificação. Pode-se tanto frustrar a pulsão escópica, o desejo de ver, como incentivar o prazer da duração do relato. De todo modo, traça-se uma narrativa que adia o aparecimento da “coisa-que-aterroriza”, no caso de *Cat People*, ou mesmo que reprime sua visão durante todo o filme (*Night of the Demon*) (COMOLLI, 2008).

Já em *Os Pássaros*, o medo é concentrado na figura das aves, cujos corpos não se ocultam, mas não se sabe, nem mesmo ao final do filme, os motivos dos ataques ou o que poderia haver causado a alteração do comportamento animal. Certamente exemplos do medo difuso ainda podem ser encontrados no cinema contemporâneo – em *Fim dos Tempos* (M. Night Shyamalan, 2008), a humanidade é tomada, paulatinamente, por impulsos suicidas sendo que tal fenômeno, apesar de ser relacionado com a presença das plantas, não recebe explicação, surgindo e desaparecendo sem motivos aparentes. No entanto, o horror disseminado e indecifrável não constitui a regra da produção comercial dos dias atuais. Não é raro que médicos, especialistas ou cientistas ganhem uma cena do roteiro apenas para que descrevam para os personagens leigos – e, obviamente, para o espectador – o funcionamento dos monstros/coisas/criaturas/alienígenas/fenômenos paranormais ou sobrenaturais, muitas vezes com o auxílio de recursos visuais, como telas com gráficos, estatísticas, ilustrações da atuação e do padrão de avanço ou reprodução do ser/acontecimento em questão. *Trabalhar Cansa*, ao contrário, sustenta o enigma até seu encerramento.

O que teme *Trabalhar Cansa*?

Ainda na tentativa de compreender *Trabalhar Cansa* não apenas na relação com seu contexto social, mas também cinematográfico, alguns apontamentos parecem significativos. O Cinema Novo, que se inicia com uma fase fortemente alegórica, parece recorrer ao passado distante para elaborar o presente: envolve misticismo religioso, o sertão mítico, cangaceiros, mas de alguma forma aborda traços do Brasil que lhe eram contemporâneos. Numa segunda fase do movimento (CARVALHO, 2006; BERNARDET, 2007), volta-se para questões urbanas e para a histórica política do Brasil, abrindo mão da alegoria. Mais tarde, começa a se concentrar em temas

intimistas, pessoais, fitando os intelectuais e a classe média de frente, sem mediações: surgem filmes como *São Paulo S.A.* (Luis Sérgio Person, 1965), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965). Depois de algumas décadas de rara presença da alegoria, temos, em *Trabalhar Cansa*, traços alegóricos, dessa vez lado a lado com a classe média atual. Se antes, alegorizava-se o passado pra falar indiretamente do presente, hoje não se abre mão dele. Parece alegorizar-se o presente pra remeter a questões não superadas do passado.

Destaca-se, no filme, o modo peculiar como as formas alegóricas se inserem em uma obra que figuraria na seara do drama, de tratamento realista, ambientação inteiramente contemporânea, focado nos costumes e na rotina da classe média, com pequenos acontecimentos e cenas em espaços prosaicos. A convivência inesperada entre o detalhe de um cotidiano frugal e o fantástico da existência de um monstro se configura como novidade em nosso panorama estético. Numa análise como a aqui empreendida, sempre resta uma dúvida: se a leitura alegórica exige um esforço de interpretação e decifração por parte do leitor, não se sabe até que ponto a alegoria está no texto ou na leitura que se faz dele. Muito embora, como aponta Comolli, “o medo encenado pelo que se inventa (se impensa) entre filme e espectador não tem uma identidade fixa, pode-se dar a ele todos os nomes de seu sonho” (2008: 65).

A inflexão do horror, em nossa leitura de *Trabalhar Cansa*, parece dar vazão a um profundo mal-estar e fabular aquilo que é sentido como medo e ameaça vindos, sobretudo, de uma alteridade. Em uma época em que os filmes parecem ter abandonado os impulsos alegóricos, o longa da dupla paulista, que de alguma maneira alude às relações de classe no Brasil da perspectiva dos estratos médios, lança mão dessa forma de expressão, contudo de maneira bastante distinta daquela vista nos anos 1960 e 1970. Em tempos de profundas mudanças da estrutura da sociedade brasileira, de modificações na estrutura familiar, de reação conservadora diante dos governos de esquerda no Brasil, da implementação de cotas raciais nas universidades e de forte ascensão social da classe trabalhadora, configurando uma formação que tem sido designada *nova classe média* (SOUZA, 2010), a cada dia dividindo mais espaços com uma camada média tradicional apavorada e apegada a seus privilégios, não deixa de ser instigante observar a emergência contemporânea do horror em filmes que tratam da classe média brasileira.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. O espelho perturba o método – A opinião pública. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. Como se livrar dele?. In: **Ver e poder**: a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 39-52.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. **Revista GEOgraphia**. Ano 9, No 17, 2007, p. 19-46.

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 89-110.

KELLNER, Douglas; BENEDETTI, Ivone Castilho. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAZO, Norma. **El horror en el cine y en la literatura**. Barcelona: Paidós, 2007.

MANNA, Nuno. **Crises do homem sério**: narrativa fantástica e a mise-en-scène discordante do saber moderno. 2012. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciencia, 1998.

NOVAES, Adauto. Políticas do medo. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 9-16.

SOUZA, Jessé; ARENARI, Brand. **Os batalhadores brasileiros**: nova classe média ou nova classe trabalhadora?. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOUZA, Jessé. **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VALENTE, Eduardo. Dia 4: movimentos e paralisia. **Revista Cinética**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm>. Acesso em 15 de agosto de 2012.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 7.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. V. 1361, SP: SENAC, 2005.

XAVIER, I. **Alegoria , modernidade , nacionalismo** (Doze questões sobre cultura e arte). In Seminários, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.

XAVIER, Ismail. Introdução. In: _____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p-139-160.