



## TENSÃO SOCIAL NO NOVO CINEMA LATINO-AMERICANO

João Knijnik  
Mestre em Comunicação pela UNIP  
osanosjk@gmail.com

**Resumo:** O novo cinema latino-americano dá mostras de intensa vitalidade na abordagem das tensões entre classes sociais. Este ensaio vai abordar três filmes de duas diferentes nacionalidades que, embora com propostas diversas, exprimem o momento, conturbado que este início de século apresenta, refletindo a tensão existente entre as classes e seus conflitos inerentes. O brasileiro *O som ao redor* (2012), os argentinos *Relatos salvajes* (2014)s e *O homem ao lado*(2009); reivindicam um olhar diferenciado sobre as classes e mostram fissuras e desníveis do tecido social no século XXI.

**Palavras – chave:** cinema latino-americano – sociologia – conflitos sociais -

**Resumen:** El nuevo cine latinoamericano da muestras de la intensa vitalidad en el abordaje de las tensiones entre las clases sociales. Este ensayo va a abordar tres películas de dos nacionalidades diferentes que aunque tienen propuestas diversas, expresan el momento conturbado por el que pasa este principio de siglo, que refleja la tensión existente entre las clases y sus conflictos inherentes. La brasileña *O som ao redor* (*Sonidos de barrio*), las argentinas *Relatos salvajes* y *El hombre de al lado* reivindican una mirada diferenciada sobre las clases y muestran grietas y desniveles del tejido social en el siglo XXI.

**Palabras clave:** cine latinoamericano – sociología – conflictos sociales -

### INTRODUÇÃO

Na confluência das cinematografias latino-americanas, temáticas em comum se sucedem ao mesmo tempo que demonstram as especificidades de cada região. O Nordeste brasileiro e a Argentina diferem em muitos aspectos e abordagens na tela grande, mas podemos perceber que as releituras sobre conflitos sociais se revitalizam. Se anos 60, e este estudo se propõe a retornar cinquenta anos para historicizar o social no cinema brasileiro e argentino, existe uma preocupação de denunciar a relação desigual entre as classes; na década atual, reconhecemos um cinema mais aderente ao sistema, porém que revela, na sua linguagem, os meandros da dominação e como hoje estas relações se transformaram e se acirraram.



## UM PAÍS TROPICAL

A história do Brasil está presente em *O som ao redor*. O ciclo da cana de açúcar, iniciado no século XVII no Nordeste brasileiro, se apresenta, no filme, naquilo que Gilles Deleuze chama, na sua taxionomia de imagens, de “cristais em decomposição”. Numa sociedade estratificada como a que é mostrada, existe o mundo cristalino da alta burguesia, alheia ao que passa em torno, defensora de seus privilégios. Deleuze se refere a Visconti: “imagens cristalinas de um mundo aristocrático (...) inseparáveis de um processo de decomposição que o solapa por dentro, e os torna sombrios, opacos” (DELEUZE, 1985, p.117).

Longe das cortes europeias de *O leopardo (Il gattopardo, 1963)* e *Ludwig (Ludwig 1972)*, o que está em *O som ao redor* é a aristocracia que enriqueceu nos desmandos da escravidão, da grilagem e, ainda no século XX, mantém a supremacia de sua classe social sobre as outras. Aqui se constata mais uma característica que Deleuze descreve nos cristais em decomposição: a História.

Ela duplica a decomposição, a acelera ou mesmo explica. (...) Todavia, a História não se confunde com o cristal, é um fator autônomo que vale por si mesmo, (...) A História nunca é cenário. Ela é percebida de viés, numa perspectiva rasante, sob um raio que nasce e se põe. Uma espécie de laser que vem cortar o cristal, desorganizando sua substância, apressar o seu escurecimento, dispersar suas faces, sob uma pressão ainda mais forte na medida em que é exterior (DELEUZE, 1990, p. 117-118).

Para entender como a História desorganiza o cristal em *O som ao redor*, vamos retornar no tempo e compreender a constituição da sociedade que vai resultar na que o filme em questão mostra: uma sociedade patriarcal que se fortaleceu a partir do cultivo de cana-de-açúcar e que depois veio diversificar seus negócios.

A sociedade colonial no Brasil, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo da Bahia, desenvolveu-se patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar, não em grupos a esmo ou instáveis; em casas-grandes de taipa ou de pedra e cal, não em palhoças de aventureiros. Observa Oliveira Martins que a população colonial no Brasil, “especialmente ao norte, constituiu-se aristocraticamente, isto é, as casas de Portugal enviaram ramos para o ultramar” (FREYRE, 2003, p.79).

Com a mão civilizatória do homem branco, o índio que viu seu espaço sendo reduzido e a mão de obra escrava vinda da África, surge esta sociedade desigual, regulada por uma aristocracia com poderes para exigir o máximo do trabalho de seus serviçais. O negócio da cana, altamente lucrativa, permitiu que a propriedade rural se transformasse na unidade de produção por excelência. Sem conceitos de



comunidade e solidariedade, sem almejar pensamento intelectual; esta sociedade se baseou na hierarquia, nos valores da família e da igreja.

Com efeito, onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família — e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal — tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais. A crise de adaptação dos indivíduos ao mecanismo social é, assim, especialmente sensível no nosso tempo devido ao decisivo triunfo de certas virtudes *antifamiliares* por excelência, como o são, sem dúvida, aquelas que repousam no espírito de iniciativa pessoal e na concorrência entre os cidadãos. (HOLANDA, 1995, p.85).

A abolição da escravatura e o fim do Império não trouxeram nenhuma mudança social à região. A revolta de Canudos demonstra que as enormes disparidades se ampliavam. Com a industrialização empreendida a partir do Governo Vargas e suas medidas visando proteger o trabalhador, acontece o êxodo rural e as cidades absorvem a mão de obra nordestina. O golpe de 1964 vem coibir a crescente organização dos trabalhadores no país. Na volta da democracia, a partir de 1985, a mentalidade patriarcal persiste.

A transição brasileira teve {...} a vantagem de não provocar grandes abalos sociais. Mas teve também a desvantagem de não colocar em questão problemas que iam muito além da garantia de direitos políticos à população. {...}. A desigualdade de oportunidades, a ausência de instituições do Estado confiáveis e abertas ao cidadão, a corrupção, o clientelismo são males arraigados no Brasil. {...} O fato de que tenha havido um aparente acordo geral pela democracia por parte de todos os atores políticos facilitou a continuidade de práticas contrárias à uma verdadeira democracia (FAUSTO, 1994, p.527).

Sem enfrentar conflitos arraigados a mais de quatro séculos, o Brasil chega ao século XXI ainda tentando consolidar um conceito de nação. As transformações daquela antiga sociedade patriarcal, assim como sua insistência em permanecer, estão bem presentes em *O som ao redor*. A especulação imobiliária do bairro Setúbal, onde se passa o filme, é uma diversificação dos negócios dos senhores de engenho. Novos personagens, como os seguranças, chegam para estabelecer mudanças e os antigos personagens pressentem que sua influência diminui. Entre as velhas instituições e as demandas por justiça social e menos violência, surge algo sem controle, com menos justiça social e mais violência, que pode ser expressa apenas por uma queima de fogos de artifício catártica, como pode ser um acerto de contas que envolve poder, terra, vida, vingança e morte.

Quem define bem como a História se insere em *O som ao redor* é o crítico Enéas de Souza.



A narrativa do filme de Kleber Mendonça Filho tem um alvo: pensar a decadência do engenho. E registrar que mundo saiu dali e que o cineasta exhibe como uma vitrine e uma cirurgia. Vitrine por causa da necessidade de exibir, com realce, o drama dessa classe. E cirurgia por causa do sutil recorte de sua mostra, separando o refinamento e a degradação. {...} Neste sentido, o tempo organiza o espaço em função do tempo. Temos, no caso, o imperial tempo histórico. E o filme capta o momento do depois. {...} Trata-se de um momento de ruptura, anunciando um outro tempo do tempo, o tempo da migração. Migração para um novo espaço, a lenta e inexorável decadência da família patriarcal (SOUZA, 2012, v.21, p.16).

Em outros países latino-americanos, o cinema também aponta conflitos prementes e novas configurações sociais, como na Argentina.

## UM PAÍS MERIDIONAL

Como em toda a América Latina, a desigualdade se apresenta ao longo da história argentina. Até a sua independência, em 1810, é um país essencialmente agrário, com forte base na pecuária. No início do século XX, uma burguesia ascendente cunha um termo que vai ser estudado por sociólogos e historiadores: a *argentinidad*.

Conviene precisar que el término *argentinidad* es relativamente reciente, que surge a principios del siglo XX, que quien lo enuncia por primera vez y lo instala como un problema y desarrolla su primera problematización no es un argentino sino un español, el filósofo Miguel de Unamuno, y el momento histórico que lo enuncia está marcado por un gran acontecimiento – la gran inmigración – y por una conmemoración – el Centenario de la Revolución de mayo – a partir de los cuales se produce una profunda reestructuración de las condiciones de dominación previamente existentes en la Argentina (FANLO, 2011, p.2-3).

O objetivo desta classe dominante era conceder ao argentino essa qualidade europeia que envolvia todos os aspectos da sociedade; regulando costumes e indicando comportamentos de controle e vigilância sobre as populações nativas e os imigrantes que vinham povoar o vasto país.

La argentinización requirió la reconfiguración de dispositivos de saber-poder preexistentes como la escuela, la salud pública, la política migratoria, el hospital, la literatura, y la aparición de nuevos dispositivos como el servicio militar obligatorio, la higiene pública, la penitenciaría y el hospital psiquiátrico, configurando una red argentinizadora que debía producir un crisol de razas (FANLO, 2011, p.3).



Para que a dominação de uma classe sobre as outras tivessem efeito, foi preciso criar esta ideologia que, como diz Fanlo, “*fundamentó una serie de políticas estatales que se legitimaron invocando saberes científicos*” (FANLO, 2011, p.9).

Neste período de grandes mudanças, a Argentina aumenta sua população. Uma nova sociedade se desenha, como explica Luiz Roberto Romero:

Constituiu-se, em suma, uma nova sociedade, que permaneceu bastante tempo em formação, na qual estrangeiros e seus filhos estavam presentes em todas as posições – altas, médias e baixas. Era aberta e flexível, com oportunidades para todos. Era, também, uma sociedade duplamente dividida: por um lado, o país modernizado se diferenciou do interior tradicional; por outro, a nova sociedade manteve-se separada por muito tempo das classes crioulas e das classes altas. Estas, um tanto tradicionais, mas, em grande medida, também buscaram afirmar suas diferenças em relação à nova sociedade. Enquanto os imigrantes se misturavam sem reservas com os crioulos e geravam formas de vida e de culturas híbridas, as classes altas – capazes de acolher sem problema os estrangeiros ricos e bem-sucedidos, se sentiam tradicionais, afirmavam sua argentinidade e se achavam donas do país ao qual os emigrantes tinham vindo trabalhar (ROMERO, 2006, p.23).

Nos filmes argentinos estudados, ainda vemos os “donos do país” agindo com uma suposta superioridade. O motorista do Audi se dá ao direito de xingar o motorista de um carro velho. O pai de família, em *La propuesta*, acredita que pode subornar e manipular todos os envolvidos, mas se surpreende com a reação. Em *O homem ao lado*, Leonardo se sente incomodado com o vizinho, que, como o motorista do curta, é arrogante e não humilde como se esperaria de um argentino. Se de um lado temos o homem de posses, empoderado, de outro o insubmisso que quer um lugar ao sol, que responde a provocações e participa de qualquer negociação com agressividade similar ao seu oponente. No horizonte, vemos conflito, sangue e morte. Nos três filmes, os dois curtas e o longa, a classe menos estabelecida quase sempre leva a pior sozinho, é vítima da truculência organizada e oficial dos donos do poder.

## **DO CINEMA EM TRANSE À INDÚSTRIA CULTURAL**

É certo que o cinema latino americano tem uma tradição de filmes essencialmente sociais. No Brasil, podemos destacar *Vidas secas* (1964) de Nelson Pereira dos Santos e a filmografia de Glauber Rocha nos seus *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). São obras que abordam um país ainda agrário e patriarcal, numa fase intermediária rumo à crescente urbanização. É um cinema



que procura encontrar o povo e compreender, e é por onde Glauber se destaca, as complexas relações entre o país que foi e o país que será: o choque do arcaico e o moderno se desdobrando em poesia, transformação e loucura.

A agitação decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado. Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potencia, morte, adoração (DELEUZE, 1990, p.261).

Na Argentina, o destaque de cinema social é o documentário *La hora de los hornos* de Octavio Gettino e Fernando Solanas, feito na clandestinidade que nos apresenta um outro paradigma da luta de classes no cinema.

*La hora de los hornos* aglutina los conflictos de su tiempo en una única gran disputa entre los pueblos del Tercer Mundo y el neocolonialismo. Una lucha por la liberación que, para los autores, se libraba en distintas esferas (militar, cultural, económica), se remontaba en el tiempo a los orígenes del colonialismo europeo (“una guerra larga”) y se extendía a todos los continentes, sin dejar de formar parte de una misma contienda de dos contrarios. Solanas y Gettino se proponían revelar el carácter sistémico, transhistórico y transcontinental de esta única gran lucha entre las clases sociales y entre las regiones del planeta. Tal vez por eso en la primera parte del tríptico los narradores no mencionan por sus nombres a personajes de la trama política local como Onganía y Vandor, que son aludidos pero no nombrados, quizá porque sus nombres podrían distraernos del sistema que, más allá de las personas, articulaba la dominación neocolonial (SIRLIN, s.d. p.42).

Também é importante citar um outro modelo de explicitação dos conflitos sociais no cinema do boliviano Jorge Sanjinés. Trabalhando com atores amadores, ele resgata histórias da população indígena, os massacres, o drama da esterilização das mulheres, as lendas e a resistência cultural.

Os filmes que analisamos neste ensaio já fazem parte de outra geração: a que recebeu forte influência dos meios de comunicação de massa, notadamente cinema e TV. Kleber Mendonça Fº declara em depoimentos que sempre foi fã dos filmes de horror da década de 80, na linha seguida pelo diretor John Carpenter. O Western, gênero essencialmente americano, também aparece nas referências de Mendonça.

Na segunda metade de *O som ao redor*, parece que o filme dá uma desestabilizada e começa a ir em algumas outras direções que ele não estava indo antes. Tem a coisa do



filme de horror e uma ligeira queda para, não o bang-bang, uma coisa meio *western* (MENDONÇA Fº, 2013, 112:00).

Em *O homem ao lado*, é flagrante a influência dos filmes de psicopata. No episódio *El más fuerte*, a referência imediata é *Encurralado* (DUEL, 1971), o primeiro filme de Steven Spielberg, que mostra a implacável perseguição de um caminhão a um motorista, sendo que nunca é mostrado o rosto do motorista do caminhão. O tema em comum destes filmes é a luta do bem contra o mal, numa linha oposta aos filmes políticos já citados. A indústria cultural aceita dicotomias bem definidas: heróis e vilões bem determinados. O que vemos nestes filmes mais críticos recentes são estilos como o terror se imiscuírem pela narrativa e fazer da tensão e do medo elementos mais do que individuais, incluindo também aspectos sociais: a ameaça do “outro”, da perda de posição, a nuvem desestabilizadora de relações há muito estratificadas.

## OS FANTASMAS AGORA SÃO OUTROS

Podemos dizer que *O som ao redor* faz parte de uma tradição dentro do cinema brasileiro que aborda problemas sociais. Os personagens não estão mais na caatinga, nem fugindo da seca. O filme se passa na atualidade: vemos o constante uso de celulares e tvs de tela plana. Existe o conforto da vida moderna e também seus incômodos: os sons incidentais que vem das ruas, a violência urbana entrando no cotidiano de todos. Do transe de Glauber que faz o privado entrar no político e o político no privado, que mostra um país convulsionado entre o passado e o presente; vemos agora uma febre permanente: o futuro não veio e o presente se alastra a ponto de ficar insuportável. O conflito vem por sombras midiáticas, por padrões de comportamento que emanam ou se defendem de um terror irracional, que faz tremer e nublar o pensamento.

A tensão social em *O som ao redor* se dispersa entre os muros e portarias do bairro de Setúbal, percorre as reuniões de condomínio, os estacionamentos, as ruas noturnas, inclusive os antigos engenhos, onde ainda existe a carga emocional do sangue correndo pelos rios. É certo que existem novos atores que deflagram comportamentos diferenciados neste jogo social: a dona de casa insatisfeita e o grupo de segurança. Existem outros, que antes invisíveis, agora mostram presença num instante, atravessando o



imaginário dos personagens, se materializando e desintegrando, como uma sombra dos desvalidos: é o vulto que está na casa quando o segurança vai namorar, que sobe numa árvore, que anda sobre os telhados, que entra nos pesadelos das crianças. A tensão vem e vai, oscila entre o perigo e tédio. O filme se encaminha para o final nesta febre, sem emoção, acompanhamos a festa de aniversário de uma criança. Quando os conflitos realmente explodem, quando Clodoaldo vai enfrentar seu oponente, o senhor de engenho Francisco, temos o simulacro do desafio: os fogos ecoam no bairro Setúbal. Não vemos armas, não vemos sangue; apenas a família de Bia brinca com inocentes fogos, alheia à vingança que está provavelmente acontecendo. A violência está mascarada naquele momento, mas irrompe como linguagem. As tensões morais, pessoais e também sociais persistem para além do final do filme.

Quanto a *El más fuerte*, o xingamento inicial, a resposta do motorista do Audi ao motorista que impede provocativamente sua passagem, é o que explicitamente dá a conotação de diferença social entre eles: “Negro resentido. Forro”. O contraste entre os dois carros e a vestimenta dos dois personagens também acentuam estas diferenças, mas as três palavras que indicam uma raça inferior com ressentimento, mostram a raiva de uma classe pela outra. A terceira palavra, na Argentina, além de significar alforrado, ex-escravo, também é uma gíria para preservativo. O motorista sujo e desganhado é, portanto, rotulado de uma maneira em que ele não é considerado um cidadão argentino. A narrativa ágil, à maneira da indústria cinematográfica da ação, cria a perspectiva que fica entre o trágico e a comédia: a Argentina sempre conflagrada entre suas polaridades.

No outro curta de Relatos Selvagens, *La propuesta*, o empregado parece ser um humilde subalterno, porém negocia de igual para igual com seu patrão, o advogado e o detetive que investiga o caso. Aquele que seria menos argentino que os outros, ao tentar aumentar o valor do seu prêmio por ser preso no lugar do filho do patrão, tem que ouvir deste: “sabes que es muy feo o que estás haciendo?” Ele retruca: “vaya preso usted, entonces. Yo a noche me vi una película de vaqueiros, me tomé um cachamai, y a las once estaba durmiendo como todas las noches”. Sabedor de sua condição subalterna e também de seu poderio no momento, o empregado se equipara ao patrão. Ele aceita a corrupção, desde que sua parte na negociação seja o que pede. Ao fim, ele não leva a vantagem que pediu e ainda ganha uma garrafada no encontro com populares.

Os relatos não trazem vitórias para os menos estabelecidos. O mesmo acontece com *O homem ao lado*. O designer reconhecido no mundo não é só um personagem arrogante com a família e quem está à sua volta: ele também é um assassino. Seu vizinho, que parece um homem agressivo, se revela, apesar de



inconveniente, um personagem solidário, disposto a enfrentar os ladrões da casa ao lado. A *argentinidad* está presente nesta troca de papéis e que deixa a questão da identidade da nação, quem pode existir entre seus pares e participar das decisões.

## CONCLUSÕES

Se a América Latina produzia filmes engajados politicamente, hoje ela acompanha a tendência de crítica e desencanto. As imagens atuais se referem a um mundo conflagrado, com conflitos à flor da pele, que oscilam entre a dramaticidade dos confrontos e um ceticismo cínico e cerebral, entre a narrativa midiática e catártica e um olhar irônico sobre cada situação. Personagens dos filmes apresentados neste ensaio se debatem com antigas questões, imersos pela cultura espetacular, movidos por motivações primais: a violência, o poder, a vingança, o sexo, a sobrevivência. Não há espaço para ideologias nem discursos mais construídos, porém a linguagem cinematográfica dá conta de denunciar e ridicularizar a construção da desigualdade. Seja no Nordeste brasileiro ou na Argentina, o olhar é clínico e pretende ver além das aparências, com narrativas que geram metáforas poderosas sobre a luta de classes e as disparidades históricas e sociais.

## BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles. Cinema: imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. Cinema: imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FANLO, Luis Garcia. La argentinidad: un marco interpretativo. Revista de la Universidad Bolivariana, vol.10, n° 29. Chile: Universidad Bolivariana, 2011. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30519957016>. Acesso em: 12/12/2014.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: Editora da USP, 1994.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. São Paulo: Global, 2003.

HOLANDA, Sergio Buarque de. Raizes do Brasil. São Paulo: Editora Schwarcz, 1995.

SIRLIN, Ezequiel. Argentina: la segunda mitad del siglo XX. Argentina: Dirección Nacional de Gestión Curricular, Formación Docente. Disponível em: <http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream/handle/123456789/96923/EL000770.pdf?sequence=1>. Acesso em: 16/11/2014.



*Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*

ISBN: 978-85-7205-159-0

SOUZA, Enéas de. O som e a fúria do sertão de Recife. Teorema – crítica de cinema. Porto Alegre: Revista Teorema, nº 21, p. 16-20, dezembro 2012.

#### FILMES

O HOMEM AO LADO. Direção: Mariano Cohn e Gastón Duprat; Argentina: Imovision, 2009, DVD.

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Fº; Brasil, Cinemascópio, Cor, 131 minutos, 2012, Filme 35mm.

RELATOS SELVAGENS. Direção: Damian Szifron, Argentina, Warner Home Vídeo, Cor, 120 minutos, 2014, DVD.

#### DVD-EXTRA

MENDONÇA Fº, Kleber. O som ao redor. DVD. ÁUDIO COMENTÁRIO. Olinda: Cinemascópio, 2013.