

O carro no cinema:

notas para o medo no território cinematográfico

Luís Henrique Marques Ribeiro¹

Resumo

O que o carro pode expressar sobre a relação entre território urbano, o cinema e o medo? Pensando nisso, o artigo analisa *Aquarius* (2016), a partir da perspectiva bakhtiniana dialógica do discurso, que parece viabilizar a compreensão do cinema enquanto arena ideológica, atravessada por várias vozes em modos de interação muito complexos. Partimos da hipótese de que as imagens em movimento do carro são enunciados discursivos que se adicionam à influência da estética de terror/horror do cinema de gênero no filme de Kleber Mendonça Filho. Observamos o deslocamento de estereótipos de classe e raça mobilizadas pelo medo como afeto estruturante na exclusão daquilo que está fora dos muros. Sobre isso, encontramos correspondência no que Dunker (2015) intitula como “lógica de condomínio”. Por essas vias pensamos e elaboramos um esboço do que seria uma análise territorial fílmica brasileira, contribuindo para a criação do estilo do diretor. Para isso, pensamos o território como conceito de dimensão política, atravessado por conflitos históricos de classe, raça ou gênero e que está expresso no discurso das imagens, entendidas enquanto texto.

Palavras-chave

Território; Carro; Cinema brasileiro; Medo; Kleber Mendonça Filho.

¹Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPB, com período sanduíche na Universidade de Coimbra. E-mail: dizerluis@gmail.com.

The car in cinema:

notes on fear on cinematic territory

Luís Henrique Marques Ribeiro¹

Abstract

What can the car express about the relationship between urban territory, cinema and fear? With this in mind, the article analyzes *Aquarius* (2016) from the Bakhtinian dialogical perspective of discourse, which seems to enable the understanding of cinema as an ideological arena, crossed by several voices in very complex modes of interaction. We start from the hypothesis that the moving images of the car are discursive statements that add to the influence of the horror genre's aesthetics in Kleber Mendonça Filho's film. We observe the displacement of class and race stereotypes mobilized by fear as a structuring affect in the exclusion of what is outside the walls. In this regard, we find correspondence in what Dunker (2015) calls "condominium logic". In these ways, we think and elaborate a sketch of what would be a Brazilian film territorial analysis, contributing to the creation of the director's style. For this, we conceptualize the territory as a concept of political dimension, crossed by historical conflicts of class, race or gender, and expressed in the discourse of images, understood as text.

Keywords

Territory; Car; Brazilian cinema; Fear; Kleber Mendonça Filho.

¹Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPB, com período sanduíche na Universidade de Coimbra. E-mail: dizerluis@gmail.com.

Introdução

A história do cinema está repleta de cenas cujos carros representam mais do que apenas veículos automotivos. Personagens têm diálogos reveladores e, ali, tudo pode acontecer. Morte, acidentes, paixões e todo um repertório criativo em organizar a forma como os objetos aparecem em tela. Pensando nisso, quais seriam os sentidos para o carro na composição da linguagem cinematográfica no cinema brasileiro contemporâneo, em particular na obra *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho?

Sabemos que a linguagem é um território fundamental para observar as dimensões sociais e históricas em que o cinema pode se relacionar, implicando-se no fortalecimento de determinadas ideias em detrimento de outras. Quer dizer, a linguagem cinematográfica, entendida como um conjunto de técnicas estruturadas, carregadas de sentidos que se reinventam à medida que são utilizadas em novas formas de organização a cada filme. Pensando didaticamente, estamos falando de uma gramática da linguagem cinematográfica em que as noções de plano, montagem, *mise-en-scène*, som (*in*, *off* e *over*) e suas ramificações são organizadoras para o desenvolvimento desses textos da imagem em movimento, seja pela sua negação, manutenção de determinado modo relacionado a certos padrões historicamente situados ou na reinvenção desses padrões que comentam formas específicas que, no nosso caso, apontam para o território como um conceito fundamental.

Nesse sentido, a hipótese para a escrita deste artigo é que imagens em movimento do carro em *Aquarius* são (1) enunciados discursivos que se adicionam à influência da estética de terror/horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho, deslocando estereótipos de classe e raça, mobilizadas pelo medo como afeto estruturante para uma análise territorial fílmica brasileira, que dialogam com contextos da realidade social e (2) contribuem para a criação do estilo do diretor. Para isso, utilizamos da perspectiva dialógica de Bakhtin para entender o modo como as imagens cinematográficas se relacionam entre si. Partiremos da noção de território enquanto conceito político para pensar a dimensão estética, na montagem e *mise-en-scène*, no cinema do diretor pernambucano. A partir disso, será possível analisar o carro em algumas cenas de *Aquarius* (2016).

Partimos de alguns pressupostos: o território como conceito de dimensão política, isto é, que está em disputa, atravessado por conflitos históricos de classe, raça ou gênero e que está expresso no discurso das imagens, entendidas enquanto texto; o território pensado como uma categoria central para entender o cinema brasileiro produzido nos últimos anos, em seu viés de produções de sínteses interpretativas sobre o Brasil (Zan, 2021). Dessa forma, nossa perspectiva acontece na tentativa de construir uma análise territorial (Zan, 2021) discursiva dos filmes e do cinema.

Entre Bakhtin e o cinema: o social como estrutura comum

Linguagens são formas de observar o mundo e, por isso, interferem e deslocam certos temas. Acreditamos que as questões investigadas contribuem para pensar os modos de interação das teorias da linguagem bakhtiniana e da linguagem cinematográfica, em seus cruzamentos com os sentidos de território e o contexto brasileiro.

O território, em sua topografia discursiva, pode ser associado a significados de fronteira, crise, conflito, segurança, dualidade (dentro-fora) e permanência. É um espaço penetrado na produção de uma tentativa de estabilização, consciente da possibilidade de ataque e ocupação. Concordamos com Santos (1996) ao entender o território como produção implicada pelo humano, em seu gesto de construção histórica.

Agora, pensar o território no discurso cinematográfico é levar em consideração a relação de sentidos entre a cidade, seus objetos estéticos e o modo como, historicamente, as imagens em movimento criaram significados situados em uma arena onde poderes concorrem. O carro é um importante artefato que produziu molduras para o plano, em uma *mise-en-scène* inventiva que sensibiliza a construção de personagens e a ação narrativa, adicionando informações que auxiliam na complexificação estética, evidenciando aquilo que é próprio do cinema: o dualismo do movimento, ou seja, o espaço entre a fixidez e a mudança da imagem.

A perspectiva bakhtiniana dialógica do discurso parece viabilizar a compreensão do cinema enquanto arena ideológica que é atravessada por várias vozes em modos de interação muito complexos. Dito de outro modo, o cinema é um conjunto de territórios discursivos em disputa.

Bakhtin (1997) se debruçou, demoradamente, sobre o pensar da linguagem. Para isso, analisou a obra de grandes autores da literatura, como Dostoiévski e Rabelais. O que se derivou de suas análises foi uma perspectiva teórica que, ainda hoje, oxigena a inauguração de ferramentas interpretativas, tomando o social e as diferentes modalidades comunicativas como elementos estruturantes para a elaboração de novas epistemologias.

Logo, Bakhtin entende a linguagem, principalmente, a partir de uma perspectiva filosófica. Dessa forma, viabiliza compreender os signos do discurso cotidiano na retirada de seu aspecto dado e natural, refletindo as maneiras que levaram às suas estabilizações de sentido. Para isso, a relação entre linguagem e realidade é um ponto-chave, pois é a partir dela que se acessa a multiplicidade de significações. Bakhtin (2003; 2015) e Volóchinov (2017) entendem o enunciado como a unidade básica do discurso. Ele se relaciona com outros enunciados e funciona como uma resposta em potencial, uma vez que a linguagem é um discurso continuamente em movimento e, por isso, produz relações constituídas como um espaço de luta

pelo poder que se dá no social. Um enunciado tem um caráter histórico, estilístico e irrepetível. Enquanto linguagem, ele sempre fará referência a um enunciado anterior. Na verdade, não apenas a um único, mas no mínimo a um. Assim, a representação do carro no cinema faz referência às suas representações anteriores. É no espaço entre essas duas representações que podemos encontrar disputas de sentidos.

O dialogismo (Bakhtin, 1997) é um conceito chave aqui para pensar a relação entre os enunciados do discurso, visualizando a introjeção da multiplicidade de vozes sociais e culturais em um texto, no acontecimento de uma forma de linguagem. Nesse sentido, o cinema pode ser compreendido como um conjunto linguístico que produz discursos situados historicamente e socialmente a partir de dimensões em disputa.

Bakhtin (1997) analisou o romance *Os Irmãos Karamázov*, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, como o espaço onde a linguagem poderia ser visualizada em seus modos complexos de interação. Assim, ele propôs o conceito de polifonia para se referir ao fato de que a interação entre as falas dos personagens respondia umas às outras, a partir de visões de mundo que não se misturam, mas dialogam entre si, vibrando em harmonia no seu conjunto. Isto é, criando uma obra que não estaria mais condicionada às opiniões do autor, em uma autonomia que dava voz própria aos personagens. Acharmos importante trazer essa ideia de linguagem para interagir com a linguagem cinematográfica como maneira de observar os modos como a língua anula, contrapõe, recria, direciona e reitera discursos.

Nesse sentido, analisar a linguagem em uma perspectiva bakhtiniana é entendê-la enquanto “atividade, não como um sistema [...] [que] engloba três eixos: a questão da unicidade e da eventicidade do Ser; o tema da contraposição eu/outro; e o componente axiológico intrínseco ao existir humano” (Kraemer; Perfeito, 2012, p. 126-127).

Traduzindo esses elementos para uma análise da linguagem cinematográfica, tomamos o “carro” em Kleber Mendonça Filho como um enunciado, levando também em consideração o componente histórico que criou regimes de aparecimento em que determinadas questões predominam enquanto efeitos de verdade em detrimento de outras. Assim, observar de que maneiras o carro se relaciona com momentos da história do cinema que mudaram as formas de significação desse símbolo, regularizado pela repetição e introjetando-se na própria constituição de uma certa gramática estabilizadora de sentidos, torna-se um dos objetivos. Contudo, é importante levar em consideração a característica fluida da linguagem, que cria rupturas na lógica da contraposição eu/outro, digladiando-se na polifonia discursiva. E, por último, não se pode esquecer a percepção da sedimentação de valores nesse discurso que orientam práticas na arena política, social e econômica.

Na vasta obra de Bakhtin, a relação entre linguagem e acesso à materialidade dos objetos acontece no espaço dialógico, marcado pela perturbação e tensão de discursos alheios. Assim, seguindo o seu pensamento (Bakhtin, 1998), os discursos

são interações complexas que se fundem com umas e se isolam com outras. Dessa forma, “o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção” (Bakhtin, 2006, p. 150). Nesse sentido, podemos analisar nosso *corpus* como discurso que pode ser lido com os outros filmes de Kleber Mendonça Filho, como *O som ao redor* (2012) e *Bacurau* (2019). Especificamente, na compreensão de semelhanças sobre a estética de terror/horror, articuladas por signos de território, como o carro. Devido às limitações de tamanho deste artigo, focaremos apenas em *Aquarius* (2016).

Adicionalmente, é preciso destacar a autonomia estrutural e semântica de cada filme. Ou seja, não é pelo fato de analisarmos as repetições e possíveis interações entre os enunciados fílmicos que o sentido estaria fechado a partir dessa clivagem. Como apontado anteriormente, entendemos esses atravessamentos enquanto atividades e não como sistemas fechados.

Sabendo disso, “a obra é integrada também pelo seu necessário contexto extratextual” (Bakhtin, 2010, p. 406). No contexto do nosso *corpus*, as imagens em movimento de carros são atravessadas por questões de memória, identidade e nação, advindos do tecido social, cujas valorações obedecem a certas ordens do discurso.

Xavier (2003) destaca a produção contínua de novas significações que o cinema, em seu processo de montagem, oportuniza. Assim, ligações que não estão diretamente postas podem ser estabelecidas. Por essa via, “a montagem sugere, nós deduzimos. As significações engendram-se menos por força de isolamentos [...] e mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável” (Xavier, 2003, p. 33).

O autor ainda argumenta sobre como a progressão da sequência das imagens em movimento, dada pela montagem, erige uma dinâmica do olhar fabricado, em que se observa a partir de pontos de vista e, disso (espectador e filme), nascem áreas de identificações ou recusas, não só aquilo que está dentro da imagem, mas também ao que, pela imagem, o fora de campo se torna visível.

O medo como afeto mobilizador para o território no cinema de terror/horror

Em Kleber Mendonça Filho, há uma relação matricial com o cinema de gênero de terror/horror – especificamente norte-estadunidense – e que está relacionado com o carro. A relação entre o carro e a influência do cinema de gênero de terror/horror é o medo, afeto estruturante para pensar o modo como o território está implicado esteticamente na linguagem fílmica, a partir de diálogos com questões políticas. O medo parece integrar o que Dunker (2015, p. 52) entende como lógica de condomínio que “tem por premissa justamente excluir o que está fora de seus muros”. A cidade

tem perigos, então é preciso ter medo para se manter atento. O cinema de terror/horror soube explorar esse afeto do território urbano.

Dessa forma, há o medo de que algo invada esse sistema de vida onde há “a promessa de uma comunidade racialmente integrada” (Dunker, 2015, p. 49), em que problemas de classe também seriam minimizados pela lógica da homogeneidade. Quer dizer, “as diferenças de classe e de raça não foram tocadas, mas ‘resolvidas’ por meio de um sutil código de circulação e de convivência apartada entre os serviços e os moradores” (Dunker, 2015, p. 50). Pensando nessa lógica, o cinema de gênero de terror/horror dos anos 1980 ao tratar do território urbano parece elaborar um comentário sobre o retorno, pela via do medo, de problemas de ordem política que não foram resolvidos, mas esquecidos ou ausentificados em detrimento de uma gramática dos muros. O medo é um importante sintetizador histórico e político se entendermos os filmes como uma interpretação da realidade social brasileira. Daí a utilização, em Mendonça, da figura dos fantasmas, vultos, assombrações, sons, sustos, numa estética do que um dia já foi familiar (Freud, 2019), mas que não é mais e, por isso, assusta, pois foi esquecido – para uma análise histórica do território no cinema a partir de clivagens de classe e raça na realidade brasileira.

É válido lembrar que esse cinema de terror evoluiu “do gótico ao neogótico, do expressionismo ao naturalismo” (Deleuze, 2018, p. 201). Assim, situado em pontos convergentes com a estética naturalista, há um comentário social que sugere estar no espaço da opressão colonial nos Estados Unidos e no Brasil, em seus desvios, influências e negações raciais.

Pensar os discursos da modernidade expressos nas narrativas analisadas é ter em mente a opressão racial e de classe, que se manifesta na interpelação de estereótipos que têm correspondências no atlântico negro (Gilroy, 2012). O cinema de terror/horror e sua relação articuladora com a produção de um outro racial (Coleman, 2019) que era ponto de referência para a diferenciação do bem e do mal, do humano e do animal, do progresso e do declínio.

Esse cinema é derivado de gêneros literários que se fundam na Modernidade (Costa Lima, 2011), inaugurada com a organização dos sistemas de opressão colonial cuja exploração dos corpos negros erige o edifício do progresso sobre as bases do declínio.

É curioso notar o que se encontra ao acessar o tempo diegético do início de *Aquarius*, 1980, e transpô-lo para a produção fílmica de terror/horror norteamericana. “A década [1980] como um todo foi um comentário sobre como reassegurar a normalidade da burguesia branca” (Coleman, 2019, p. 278). Nessa época, há uma relação entre questões urbanas e negros, produzida pela presença da ausência nesse cinema de gênero de terror/horror do período.

Enquanto os negros tinham um papel imagístico central em instigar medos raciais, espaciais e de classe, nos filmes de terror dos anos 1980 a participação dos negros era bem insípida ou inexistente. Isto é, o medo do mundo negro urbano se baseava em mitos; a negritude se tornou um tipo de história assustadora ou um bicho-papão invisível. De maneira mais notável, os negros não eram vistos em nenhum dos filmes de terror populares que se passavam fora do espaço urbano. (Coleman, 2019, p. 246).

O lugar dos núcleos urbanos em que famílias de classe média ou alta, já a partir da década de 1950, nos Estados Unidos, torna-se tema constante na produção fílmica dos anos 1980. O subúrbio norte-estadunidense, bem diferente do significado de subúrbio brasileiro, erige-se como promessa de progresso cultural para os brancos (Coleman, 2019). Isso se refletiu nas narrativas fílmicas de um modo bem marcado.

Uma mensagem dominante presente nos filmes da década de 1980 era de que as cidades eram selvagens, terras sem lei onde os mais irrecuperáveis membros da nossa sociedade – os de classe baixa e as pessoas de raças diferentes, dois grupos geralmente considerados como um só – deveriam ser confinados. No fim essas eram imagens de cidades “mortas” ou decadentes, refletindo os Estados Unidos após um êxodo branco, em que os brancos “viraram as costas para as velhas áreas centrais e fugiram para os subúrbios”. O êxodo branco representava uma nova variação da segregação racial e cultural (por exemplo, as leis Jim Crow e a segregação racial e econômica). (Coleman, 2019, p. 246).

É evidente que as realidades dos dois países são diferentes. Contudo, ao fazer essa relação referencial de dois tempos, um do plano do filme e outro histórico-social, é possível visualizar como a dinâmica de exclusão racial e de classe, a partir de ideias de progresso no território urbano, oportuniza pensar as relações entre cinema de terror/horror.

Em filmes de John Carpenter [1], como *Halloween: a noite do terror* (1978), dirigido e escrito por ele, e *Halloween 2: o pesadelo continua!* (1981), apenas escrito pelo diretor e dirigido por Rick Rosenthal, o medo do outro é o mote que faz a ação acontecer. Contudo, o outro, nesse caso, não é racializado, mas pertencente ao universo assepsiado do subúrbio norte-estadunidense. Vem daí justamente a surpresa e o horror, pois quando se pensava que finalmente se viveria em uma comunidade integrada racialmente, com uma vida plena entre os semelhantes, agora era preciso “descobrir como separar o vizinho ruim do monstro, já que a separação por cores não funcionava” (Coleman, 2019, p. 249), derretendo ideais de homogeneidade racial e de classe. Mais acertadamente, esses monstros não estavam vindo de fora dos subúrbios para causar destruição na domesticidade suburbana; mas os brancos perceberam que “eles são a gente, e a gente nunca sabe quando vai agir como monstros” (Coleman, 2019, p. 250).

A omissão de corpos negros nessas obras do gênero no período funciona então como um comentário racial que se destaca. Por essa ótica, “esses filmes inverteram o roteiro naquilo que se referia ao lugar em que os brancos acreditavam que poderiam

encontrar conforto e segurança.” (Coleman, 2019, p. 249). A implicitude da negação do acesso a esses territórios urbanos é um elemento de distinção que atua sob a lógica da aparente neutralidade de classe e raça, como pontua Coleman (2019).

Dessa forma, esse medo aciona uma divisão que se expressa em muros e na cristalização de subjetividades. Assim, o outro se torna aquele que nem sequer acessa o território. A ausência de corpos negros adicionada à falta de explicação dos motivos que levam esse outro mascarado a matar sugerem o comentário racial a partir do não dito do medo do mal dentro de comunidades brancas.

Essa exclusão de corpos negros em filmes do gênero terror/horror norte-estadunidenses do período funcionou como estrutura para a linguagem desse terror que estava expresso nos monstros que “geralmente desafiavam os modelos estabelecidos. Eles não eram racializados como negros, como em *King Kong* ou *O monstro da lagoa negra*. Ao contrário, os monstros dos anos 1980 eram brancos, masculinos e suburbanos.” (Coleman, 2019, p. 277).

O carro corta o plano no território cinematográfico: deslocamentos de classe e raça em *Aquarius*

A sequência de frames, 2:06:17 – 2:06:33, da cena em *Aquarius* em que os dois empregados da Construtora Bonfim atravessam a rua em direção a entrada do prédio, onde Clara também está posicionada, parece ter uma forte relação com a estética de terror/horror dos anos 1980 nos Estados Unidos.

Os dois funcionários, Josimar e Rivanildo, não estão com uniforme. O enquadramento favorece o tamanho de suas figuras em relação a Clara. A parte inferior do corpo de Josimar preenche parte do plano, na extremidade esquerda, evidenciando o braço e as pernas, como um gigante que mira a pequena figura da jornalista aposentada.

Os passos firmes dos homens em direção à protagonista, somados ao fato dela entrar em um lugar estreito e sem saída (o corredor de acesso à entrada do prédio) adicionam uma atmosfera de tensão. Isto é ainda mais evidenciado pelo som ambiente dos carros na movimentada avenida de Boa Viagem, em Recife, e, especificamente, no preenchimento de todo o quadro pelo vulto vermelho de um dos veículos que trafegam no local.

Figura 1 - Josimar e Rivanildo, ex-empregados da construtora Bonfim, atravessam a rua em direção à Clara, enquanto um carro vermelho preenche todo o plano.



Fonte: *Aquarius* (2016).

O encontro entre os personagens está prestes a acontecer enquanto a câmera continua posicionada no mesmo enquadramento, com o diferencial de agora estar no máximo do *zoom in*, iniciado durante toda a movimentação dos atores. Logo, um carro vermelho-sangue preenche toda a tela, o que adiciona mais tensão à cena e funciona como um preâmbulo para o diálogo posterior.

A cena é exemplar do estilo de Kleber Mendonça Filho ao quebrar expectativas. É característico na sua produção fílmica a relação entre duas formações discursivas cujo espaço produzido no choque elabora uma rede de interpretações sobre a sociedade brasileira. Aqui, o que temos é a ideia de que Josimar e Rivanildo, pela construção da *mise-en-scène*, vão fazer algum mal à Clara.

A quebra de estereótipos de classe e raça é uma estratégia de contraposição importante na fundação de novos sentidos que dialogam com formações discursivas anteriores. Aqui parece ser sugerido o confronto entre os discursos de como brancos dizem que são as pessoas negras e como as pessoas negras, efetivamente, poderiam dizer delas mesmas (Coleman, 2019), ou mesmo na complexificação de um dado social que não restringe pessoas racializadas às ações negativas.

Observamos que não está em discussão a pureza definitiva de uma representação. Ou seja, o que nos interessa neste momento é a possibilidade de analisar o diálogo entre as formas de discursos e não um aspecto dado de positividade ou negatividade. Afinal, a questão não é a condenação de uma representação em que coloque os negros e/ou pobres enquanto vilões, mas sim, pensar os sentidos que viabilizam uma representação ser tomada como o todo de uma comunidade de pessoas que, em realidade, é múltipla, paradoxal e produz infinitas possibilidades de subjetividades.

A ideia de medo que Clara poderia ter sobre eles é confirmada e consciente na fala de Rivanildo, no início do diálogo entre os personagens. Ele diz “a senhora tá com medo, mas eu sei. A gente veio falar um negócio para o seu bem”. Contudo, poderíamos colocar como justificativa para esse medo o fato da aparição surpresa e do susto que Clara teve enquanto se abaixava para apanhar dois brinquedos, provavelmente do neto, que estavam no corredor de acesso à entrada do prédio. Ainda, o fato de

Josimar estar bêbado e iniciar a conversa destacando o desejo de vir falar algo.

Porém, apesar da aparição repentina dos funcionários da Construtora Bonfim e do mistério inicial poder justificar de alguma forma a atmosfera de tensão, basta fazer um exercício de substituição de posições sociais e de classe para entender que os sentidos poderiam ser outros. Dito de outro modo, a cena parece funcionar bem a partir da demarcação da ideia de suspense sobre a ação desses dois trabalhadores sobre Clara, que só nota a presença deles quando eles a chamam pelo nome.

Essa formação discursiva do estereótipo de classe/raça é quebrada quando Josimar revela que trouxe uma informação muito importante e que Clara precisa saber, revertendo, assim, a ideia negativa sugerida pela *mise-en-scène* sobre os trabalhadores. Porém, o conteúdo não é explicitado na cena, o que aumenta ainda mais a atmosfera de tensão.

Josimar e Rivanildo, durante o diálogo com Clara, revelam que não trabalham mais para a Construtora Bonfim. Assim, eles contam o segredo, que mais tarde será revelado como a colônia de cupins colocadas em apartamentos vazios do prédio – estratégia para comprometer as estruturas do edifício e, assim, conseguir finalmente, sem o impedimento de Clara, demolir o *Aquarius* para dar lugar a um lançamento imobiliário.

Essa ação de confessar um trabalho antiético que eles fizeram a mando da construtora, adicionado ao fato de Josimar estar bêbado, sugere uma espécie de vingança impulsionada pela coragem ética. Isto é, já que eles foram demitidos, nada mais justo do que expor os serviços sujos que foram obrigados a realizar. Ainda mais quando a ação foi contra uma pessoa, nas palavras de Josimar, admirável e muito correta.

Assim, o que parece estar em jogo na cena é o ressentimento de classe. Dessa forma, recapitulando, até então o que temos é a sequência: (1) trabalhadores que aparentam estar prestes a fazer um mal (essa atmosfera é criada pelo jogo de *mise-en-scène* em que o carro aparece enquanto componente); (2) quebra da expectativa do mal em função da revelação de um segredo que ajudará Clara; (3) exposição de uma vingança de classe (isso é sugerido pela demissão de Josimar e Rivanildo).

A cena parece apontar para uma crítica sobre estereótipos de classe quando se pensa a estética do cinema de gênero de terror/horror dos Estados Unidos. Como falamos anteriormente, lembramos que os filmes de terror trabalham dentro de uma lógica do medo do outro. Esse outro aparece em muitos momentos, de modo sutil ou não, encharcado pela posição de classe e de raça.

O carro, ao funcionar como um borrão vermelho nesta cena, que passa em um rápido movimento e preenche todo o quadro, alinha-se com a ideia de velocidade. A dinâmica do susto que irá apontar para uma ideia de ruínas futuras do edifício, proveniente da colônia de cupins. O declínio adentra na reinterpretação do cinema de gênero de terror/horror por Kleber, ao modo brasileiro.

A própria dismorfia da imagem do carro comenta a materialidade da imagem em movimento e elabora declínios do futuro para progressos do passado. É a violência abafada da realidade de classe e raça que organiza a arena de disputas pelo poder de quem está autorizado a ocupar determinados espaços na cidade. A tensão dos corpos não brancos de Josimar e Rivanildo ao atravessarem a avenida da orla da praia de Boa Viagem, bairro de classe média. O horror/terror aqui é a realidade cotidiana de usos de estratégias fora dos parâmetros legais do Estado para simplificar processos e, assim, colocar interesses privados acima de políticas públicas e coletivas. Ou seja, já que Diego não pode tirar Clara do edifício por vias legais, ele usa estratégias antiéticas e imorais para retirá-la à força.

O uso do carro vermelho como elemento que está articulado a uma atmosfera de horror/terror continua, em momento posterior, na resposta a essa cena do diálogo entre Clara, Josimar e Rivanildo. Assim, é pela sobreposição, da imagem de Clara observando a fachada do *Aquarius* para o carro vermelho de bombeiros, que a temporalidade da narrativa avança.

O carro aparece no quadro, primeiramente, perpendicularmente à câmera, num plano sequência que oculta os outros personagens que estão à espera dos bombeiros. A mesma lógica de omissão da cena analisada anteriormente acontece agora. O detalhe é que dessa vez as cabeças de alguns dos personagens são cortadas pelo carro em movimento, finalizando pelo aparecimento de Clara e Ladjane, seguido dos outros personagens. Logo, o carro funciona como uma cortina vermelha que abre da esquerda para a direita no quadro fílmico, de modo menos veloz e abrupto que o vulto de carro vermelho na cena com Clara, Josimar e Rivanildo.

Clara chamou Roberval, seu amigo e bombeiro, para ajudar a desvendar as informações reveladas por Josimar e Rivanildo sobre algo que foi colocado em alguns dos apartamentos enquanto não havia ninguém no prédio, meses antes. Note que Clara usa de uma relação de amizade para se beneficiar do aparelhamento estatal – Roberval e o amigo utilizam do carro de bombeiros e parecem fazer o favor no tempo de expediente.

O deslize ético, discretamente costurado não apenas na cena analisada do carro de bombeiros, mas a outros momentos de *Aquarius*, parece deslocar e até entrar, sutilmente, em conflito com a construção simpática da personagem Clara. É como se ela fosse autorizada a jogar com as mesmas armas do seu antagonista, mas de uma forma nobre, com intenções mais íntegras – a preservação das memórias físicas que é o antigo prédio *Aquarius*. Contradições da personagem são mostradas de modo quase imperceptível, dado a facilidade com que se odeia Diego, que desde o primeiro momento atua no núcleo do estereótipo do jovem rico e influente responsável por dar continuidade à empresa da família. Em outras palavras, parece ser difícil, dentro da economia narrativa, odiar Clara ou não simpatizar com a protagonista.

O que se quer dizer aqui é que tanto Rivanildo e Roberval, quanto Clara,

parecem ser pontos importantes para pensar operações que desestabilizam estereótipos. Isto é, o estereótipo sendo utilizado para quebrar o próprio estereótipo.

O outro de classe que ultrapassa a fronteira do medo e a protagonista com valores morais elevados que tem atitudes antiéticas. Uma antinomia que utiliza da estética do suspense, de matrizes do cinema de gênero de terror/horror, para complexificar personagens que se movimentam no território urbano, utilizando da realidade brasileira um material importante na elaboração de paisagens interpretativas sobre classe e raça.

No luto antecipado que é sugerido na roupa preta da protagonista, a continuidade da estética de terror/horror encontra um dos momentos principais do filme, na resolução do mistério, quando os bombeiros arrombam os apartamentos indicados e encontram uma colônia ativa de cupins.

Figura 2 – Personagens tem seus rostos “cortados” pelo carro vermelho de bombeiros, o qual preenche o plano.



Fonte: *Aquarius* (2016).

O que queremos destacar é a violência que não é vista diretamente na imagem em movimento, mas na emanção, no seu aspecto estático situado no naturalismo que acentua o traço temporal do real. A questão aqui está próxima das imagens-pulsão pensadas por Deleuze (2018), que são aquelas em que a violência acontece sem estar presente explicitamente na imagem em ato. Ou seja, há a violência não explícita observada no sentido da ordem dada para fazer a ação de inserir cupins no *Aquarius*. Essa violência, em volumosa parte, foi construída nestas duas cenas simbolizadas pelo vermelho do carro.

Para se ver a violência explícita do ato é preciso requisitar o avanço do tempo o qual a imagem-movimento poderia expor, mas não o faz em *Aquarius*, o que situa para um plano do real quando se leva em conta que, no real, o tempo só pode ser visualizado sob a sua ordem do possível. Logo, há uma recusa estilística na reprodução da materialidade do avanço temporal na imagem-movimento, dando um aspecto coerente a um certo naturalismo no cinema.

Considerações Finais

Os carros que aparecem nos longas de Kleber Mendonça Filho criam uma gramática das imagens em movimento do território, que é fundante na linguagem cinematográfica do diretor pernambucano. São elementos aglutinadores que comentam divisões de classe e raça na cidade a partir da relação com a construção de sentidos do medo, debitados do cinema de terror/horror norte-estadunidense.

A linguagem cinematográfica parece dialogar com as perspectivas do que Bakhtin pensou sobre os funcionamentos do discurso ao observar o social como estrutura comum. O cinema entendido como um conjunto de territórios em disputa, encontra nos significados do carro, a partir daquilo que é próprio da linguagem cinematográfica, como o plano, a *mise-en-scène* e a montagem, caminhos de análise que viabilizam a discussão sobre a dimensão estética de horror/terror e seu diálogo com contextos sociais brasileiros.

Então, pudemos analisar a exposição da filiação entre a estética do cinema de horror/terror de John Carpenter e os filmes de Kleber Mendonça Filho. O tema do urbano, mobilizado pelo medo, foi exposto na linguagem fílmica, utilizando o carro como elemento de construção de sentido ao pensar na quebra de expectativas sobre Roberval e Rivanildo, que sintetizam contextos de classe e raça da realidade social brasileira.

A análise de carros ou veículos sobre rodas no cinema brasileiro contemporâneo parece ser um campo aberto para observar as dimensões estéticas relacionadas com questões sociais na linguagem cinematográfica.

Notas

[1] Em *O som ao redor* e *Bacurau* há referência direta a John Carpenter. Ela aparece no nome de duas escolas, ambas localizadas em regiões rurais. O nome do diretor norte-estadunidense se mostra traduzido para João Carpinteiro. Se tomarmos o sentido de escola enquanto local discursivo de produção de saberes, podemos entender que há uma demarcação de influência da estética de terror/horror do cinema de John Carpenter.

Referências

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Cinemascópio, SBS Productions, Videofilmes, Globo Filmes, Brasil, 2016 (146 min).

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. SBS Productions, Arte France Cinema, Canal Brasil, Cinemascópio, Vitrine Filmes, Globo Filmes, Símio Filmes, Globo Sat / Telecine, CNC Aide aux cinémas du monde – Institut Français, Brasil, 2019 (131 min).

- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997. [1963].
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. [1975].
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. [1979].
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006. [1979].
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. [1979].
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. [1975].
- COLEMAN, R. R. M. **Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror**. São Paulo: Darkside, 2019.
- COSTA LIMA, L. **O Redemunho do horror nas margens do ocidente**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.
- DIAS KRAEMER, M. A.; PERFEITO, A. M. Discursos desvelados: estudo de movimentos dialógicos no conto contemporâneo. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, v. 7, n. 1, p. 125–141, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3JA71UB>. Acesso em: 10 out. 2022.
- DUNKER, C. I. L. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes**. 6. ed. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.
- FREUD, S. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HALLOWEEN: A NOITE DO TERROR. Direção: John Carpenter. Compass International Pictures, Sony Pictures Entertainment, Estados Unidos, 1978 (91 min).
- HALLOWEEN 2: O PESADELO CONTINUA! Direção: Rick Rosenthal. Debra Hill, John Carpenter, Estados Unidos, 1981 (92 min).
- O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Cinemascópio, Vitrine Filmes, Brasil, 2012 (131 min).

SANTOS, M. **A natureza do espaço** – Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

VIEIRA, J. L. O olhar e o corpo: aprendendo com Foucault. *In*: LACERDA, N.; SIQUEIRA, V. H. F.; MIRANDA, R. L. F. (Orgs.). **Práticas pedagógicas na pós-modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 129-147.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZAN, V. T. Uma Tomada de Posição do Cinema Brasileiro em Territórios Urbanos (2009-2017). **Aniki**, v. 8, n. 2, p. 48-70, 2021. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n2.752>.