

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

NEZI HEVERTON CAMPOS DE OLIVEIRA

**O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma
visão crítica e irônica da realidade
brasileira**

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Ciências da Comunicação sob a
orientação do Prof. Dr. Henri
Pierre Arraes de Alencar
Gervaiseau.

São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Essa tese foi defendida em / / de 2006, perante a
seguinte banca examinadora:

1. _____

2. _____

3. _____

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pelo suporte financeiro entre 2003 e 2005.

A Henri Gervaiseau pelo apoio e estímulo.

A Sérgio Bianchi pelos filmes e pelo empréstimo das cópias em VHS, sem o que a conclusão desse projeto não teria sido possível.

A meus pais, Nezi e Liris, pela paciência, carinho e incentivo.

A Cidinha, Ana, Xavier, Ivonete, Luís, Marcos e outros amigos pelo apoio.

Aos professores Ismail Xavier, Rubens Machado e Esther Hambúrguer pelas críticas e sugestões.

E a todos que de alguma forma colaboraram com este trabalho.

Resumo

Este trabalho tem como horizonte a análise do conjunto da produção fílmica do cineasta brasileiro Sérgio Bianchi, tendo como principal objetivo o estudo de sua fatura cinematográfica, dos temas mais recorrentes e de como denotam uma leitura singular da realidade brasileira.

A repetição sistemática dos temas e a utilização freqüente dos mesmos recursos cinematográficos, revelam a presença de um "autor" que se expressa estéticamente e politicamente de modo muito pessoal e particular.

Após uma apresentação mais panorâmica de sua obra, os aspectos mencionados são aprofundados numa análise mais detalhada de três dos seus filmes: "Mato Eles", "Romance" e "Cronicamente Inviável".

Abstract

This work has as an horizon the analysis of the film production of the Brazilian director Sérgio Bianchi, having as the main objective the study of his cinematographic manufacture, of the most recurrent themes and how they show a singular reading of the brazilian reality.

The systematic reuse of the themes and the utilization of the same cinematographic resources, reveals the presence of an "author" who expresses himself esthetic and politically in a very personal and particular way.

After a panoramic presentation of his work, the mentioned aspects are deepened in a detailed study of his three movies: "Should I Kill Them?", "Romance" and "Chronically Unfeasible".

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1: Panorama Geral da Filmografia	17
Cortázar, a experimentação formal e poética.	17
Do poético ao político.	27
O anti-documentário	35
O Estado é o culpado.	37
As saídas do intelectual diante da crise.	46
Uma primeira tentativa de síntese	47
O anseio de totalização.	55
Capítulo 2: "Mato Eles?"	58
A retórica da ironia.	59
A multiplicidade de vozes.	74
A política da interatividade e da reflexividade.	81
Ficção versus documentário.	91
A ausência de tese.	95
Capítulo 3: "Romance"	98
As diferentes saídas	99
• A resistência heróica	102
• A cooptação	108
• A desilusão	117
• O ceticismo	128
A crítica aos modelos consagrados da representação ..	132

• Ficção: o restaurante	133
• Documentário: os remanescentes da Fazenda Birigüi	135
• Publicidade: "Vivendas Verticais"	137
Capítulo 4: "Cronicamente Inviável"	140
A construção dos personagens	143
• O homossexual arrogante	145
• O contestador anárquico	147
• O estrategista da inviabilidade	151
• A burguesa caridosa	155
• O intelectual vigarista	158
• A índia bem sucedida	163
• O proletariado passivo	166
• Os burgueses sem culpa	168
O diagnóstico totalizante do país	171
As vicissitudes da representação	177
• A narração auto-reflexiva e a intervenção na diégese	178
• O comentário "off", a multiplicidade de discursos e o narrador não confiável	181
• A música como contra-ponto e ironia	186
• O ruído como música e <i>leitmotiv</i> sonoro	191
Conclusão.	196
Referências Bibliográficas.	206

Introdução

Este estudo propõe uma investigação minuciosa de como o cineasta brasileiro Sérgio Bianchi, através da reiteração sistemática de temas e da utilização freqüente dos mesmos recursos cinematográficos, revela a presença de um autor que se expressa estética e ideologicamente de maneira radical e apresenta uma leitura pessoal e singular da realidade brasileira.

Em "O autor no cinema: a política dos autores", Jean Claude Bernardet nos traz um revisão detalhada da trajetória do conceito de autor no cinema, focalizando desde sua definição pelos teóricos franceses da *nouvelle vague*, as "adaptações" introduzidas pelos críticos e realizadores do Cinema Novo no Brasil da década de 60 até os questionamentos sobre sua validade ou coerência em decorrência da afirmação do cinema militante e do sucesso do chamado anti-humanismo francês.¹

Não há propriamente em seu relato, ao menos de forma explícita, um questionamento sobre a pertinência do conceito, mas sim o desejo de expor seu caráter flexível e mutante e de como sofrerá entraves a partir de meados dos anos 60 ao enfrentar teorias que priorizam o papel político do cinema como agente de transformação social e desvalorizam a emergência do sujeito e da unidade da obra.

No último capítulo de seu livro, embora reconheça uma certa banalização do conceito, Bernardet afirma:

¹ BERNARDET, Jean Claude. **O autor no cinema, a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

"De fato, tanto o termo autor de filmes como a expressão cinema de autor se integraram plenamente ao vocabulário cinematográfico, tendo inclusive conquistado camadas culturais relativamente amplas. Não há dúvida de que um cineasta é ou pode ser um autor, de que a autoria existe no cinema como na literatura ou outras artes. Um cineasta que se prepara para realizar seu primeiro longa-metragem de ficção pode dizer que vai fazer um filme de autor, e ninguém se admira. O autor aparece como uma aquisição definitiva."²

Para realçar a credibilidade do conceito na literatura cinematográfica brasileira, poderia ainda citar o ensaio de Ismail Xavier: "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor", em que analisa as várias facetas de um "cinema de autor" que se configura como um dos instrumentos de uma cultura de oposição ao regime militar entre 1964 e 1984.³

Em outro artigo mais recente, ao comentar a produção cinematográfica dos anos 90, Ismail reitera:

"O dado típico da década de 90 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como valor. E o dado curioso desse 'viva a diferença' é que ela não se associou à uma batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos, o autor tenha prevalecido".⁴

Dentro deste contexto, meu trabalho parte do pressuposto que o conceito de autor no cinema é pertinente e

² BERNARDET, Jean Claude. *Op. cit.* p-153.

³ XAVIER, Ismail. **Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor.** In: BERNARDET, Jean Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

de que é possível, a partir de uma análise crítica da filmografia em questão, encontrar elementos que justifiquem a noção de autor. Entretanto, não pretendo tomar como base um método de análise específico. Cito, em particular, aquele utilizado pelos franceses nos termos da "política". Neste caso, o objetivo do método era encontrar e justificar a matriz, entendida como resultado de um sistema de redundâncias: repetições e similitudes que a análise do conjunto da obra permitiria identificar a partir das situações dramáticas propostas pelos enredos.

A cristalização da matriz raramente ocorria no primeiro filme. Era parte de um processo lento e gradual que podia ser detectado ao longo dos filmes. Cabia ao crítico seguir as pegadas do autor para chegar ao momento em que a matriz se manifestasse em seu ponto máximo de depuração.

Valorizava-se o papel da *mise-en-scène* como máxima instância criadora já que a maioria dos cineastas estudados produziam dentro dos ditames da indústria e não eram efetivamente os autores dos roteiros de seus filmes. A manifestação da matriz se dava, portanto, a partir da escolha e manipulação dos roteiros, na sua interpretação no momento da filmagem, na realização da *mise-en-scène*.

O principal objetivo do método era encontrar, além das aparências, uma unidade que revelasse a coerência interna do sujeito que se expressa. Esta unidade estaria resguardada na manifestação da matriz.

Embora em um cenário cultural e industrial muito distinto - ausência de grandes estúdios, continuidade de produção, o cineasta é quase sempre roteirista e diretor - reflexos e influências da "política" podem ser detectadas no

⁴ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p-44.

pensamento crítico e cinematográfico brasileiro a partir do início dos anos 60.

Os jovens realizadores do "Cinema Novo" defendiam uma aliança, às vezes conflituosa e contraditória, entre a valorização do sujeito e o compromisso de intervenção no destino político do país. Em "Revisão Crítica do Cinema Brasileiro", Glauber Rocha realiza um compêndio significativo dessas idéias, às vezes, interpretado como um verdadeiro manifesto do cinema de autor. Rebelde, insolente e revolucionário são alguns dos adjetivos com que ele define a condição de autor.⁵

Essa concepção de autor, ao menos no que tange ao compromisso político e à forma de concretizá-lo, sofrerá mudanças no período pós-64 quando se coloca em discussão a polêmica questão do mandato popular do artista, a ilusão de proximidade dos intelectuais com as classes populares - o rebuscamento da linguagem, a densidade poética e ambígua na abordagem dos temas afetando a comunicabilidade imediata dos filmes - e principalmente a experiência da derrota: o endurecimento progressivo do regime militar.

Ao final dos anos 60 e começo dos 70, a imposição do AI-5 no plano político e a explosão do tropicalismo no plano artístico,

marginalidade social urbana são parte do ideário do Cinema Marginal.

“Entra em colapso o primado da ‘conscientização popular’ e há a busca de numa nova estética que traduza de modo consistente o esforço da crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder, mais ‘outra coisa’ do que era antes suposto. O artista abandona as ilusões da mensagem ‘para o povo’ e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencentes às camadas médias e altas da população, com destaque para a juventude universitária. E há uma forma de internalizar a questão do público que traz a primeiro plano as chamadas “estratégias de agressão” e a busca da experiência de choque.”⁶

Paira no ar, uma idéia generalizada de crise da cultura, que impulsiona um ímpeto de tudo destruir para refazer, começar de novo. É nesse contexto, que surgem tentativas de experimentação, de buscar novos horizontes para os protocolos já desgastados da linguagem do cinema. No seio dessa tendência, surge uma corrente mais empenhada na elaboração formal, onde ao lado de uma proposta de agressão, existe a preocupação com o rigor dos enquadramentos, a motivação estética da montagem e o uso criativo da trilha sonora. É também neste contexto que se radicalizam as tentativas de se romper com o ilusionismo do cinema, através da afirmação de uma postura desconstrutiva que insistia em pensar na própria fatura do filme, o seu processo de composição.

⁶ XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993 p-19.

É, um pouco, dentro deste contexto político-cultural que surgem os primeiros filmes de Bianchi, ensaios poéticos-experimentais inspirados livremente em contos de Júlio Cortázar. Em "Maldita Coincidência", concluído no final da década de 70, ele realiza um balanço estético-existencial dessa geração, num momento de crise das utopias, em que a rebeldia revolucionária e a ruptura da linguagem, emblemas marcantes do momento anterior, já apareciam domesticadas pelos protocolos econômicos da indústria cultural.

A partir daí, acompanhando o processo de abertura política e redemocratização do país, a veia autoral do cinema brasileiro vai se traduzir em uma multiplicidade de vozes e estilos, conjugando os imperativos da expressão pessoal, em níveis diversos de experimentalismo estético, densidade poética e compromisso político com uma identidade nacional, com as exigências do mercado e da comunicação com o público.

Os tempo são outros, não há mais espaços para utopias, e as novas gerações perderam a crença na força transformadora do cinema. De agente supostamente conscientizador e propulsor de mudanças sociais num passado não tão longínquo, o cinema brasileiro mais contemporâneo vive em meio às conseqüências da perda do mandato - a vocação libertadora na construção de uma identidade nacional/popular - e da crise da representabilidade: um mundo saturado de imagens e que desconfia da transparência dos códigos visuais e de sua autoridade para exprimir o real.

Ismail Xavier sinaliza um tema que parece balizar boa parte da produção brasileira mais recente: o ressentimento. Aqui entendido, como resultado de uma experiência social marcada por um profundo sentimento de impotência diante das vicissitudes apresentadas pela realidade: a falta de igualdade, solidariedade e oportunidade, o acúmulo de

frustrações, as humilhações embutidas nas experiências mais banais do cotidiano. A inércia do fracasso resulta em projetos de vingança que acabam canalizando a energia emocional acumulada para a auto-agressão ou para a violência contra terceiros, verdadeiros sacos-de-pancada, porque isentos de qualquer responsabilidade pela eclosão dos conflitos em questão.⁷

No caso de Bianchi, essa discussão surge nas telas, em situações dramáticas recheadas de cinismo e ironia, que revelam um completo ceticismo quanto aos rumos a serem tomados. A agressividade e a irreverência tomam conta da cena, mas o efeito do choque tem alcance restrito e embute pretensões menos ambiciosas de interlocução. Diferentemente das ilusões revolucionárias do passado, o objetivo da empreitada é gerar perplexidade e instigar a reflexão, mas ciente do teor limitado de seu poder de intervenção.

"(...) o tom de 'Cronicamente Inviável' é de exasperação, e sua agressividade retoma uma estética da violência presente no cinema brasileiro desde Glauber Rocha, apesar das diferenças que separam Bianchi da tradição do Cinema Novo."⁸

Em termos gerais, o conceito de autor que procurarei desenvolver é o do realizador que se expressa através de seus filmes da forma mais pessoal e subjetiva possível. A expressão dessa subjetividade normalmente se manifesta de forma recorrente de tal sorte que a análise detalhada dos filmes revela a incidência de terminados temas e a apropriação sistemática dos mesmos recursos cinematográficos.

⁷ XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro dos anos 90**. Praga, São Paulo, n. 9, jun-2000. p. 97-138.

Este método de análise crítica não se distancia radicalmente dos termos da "política", mas difere nos objetivos. O que interessa não é identificar a matriz, a idéia-mãe que embasaria todos os filmes. Não tenho a pretensão de explorar essa abordagem de unidade, porque não acredito ser possível comprová-la na filmografia de Bianchi. No seu caso, encontro maior pertinência na constatação de que temas e figuras de linguagem se repetem, sendo possível a sua identificação e sistematização.

Mais do que em uma matriz que fundamentaria todos os filmes, a unidade e a expressão do sujeito, estariam reveladas na maneira singular como Bianchi representa e interpreta a realidade social e política do país.

Este conjunto de recorrências formais e temáticas somadas à interpretação pessoal, apresentam uma coerência interna que definem um estilo próprio.

Desta forma, este projeto de estudo, tendo como objeto de análise o conjunto da filmografia de Bianchi, empenhou-se no seguinte sentido: a identificação de elementos convergentes do ponto de vista temático e estético, a análise dos temas mais recorrentes e dos recursos cinematográficos envolvidos - estrutura narrativa, direção, montagem, música, etc. e a compreensão de como esses elementos interagem para imprimir um caráter autoral e singular na construção de um perfil da realidade brasileira.

A partir dessa proposta, apresento no primeiro capítulo um panorama geral de sua obra, filme a filme, numa tentativa de demonstrar os impasses da evolução de seu estilo e a presença recorrente de temas, realçando aspectos que possam demarcar mudanças de rumo e outros que reforcem

⁸ XAVIER, Ismail. **O Concerto do Ressentimento Nacional**. Sinopse, São Paulo, n. 8, abr-2002, p. 35-37

convergências no sentido de confirmar uma cristalização de seu universo autoral.

Priorizei a análise mais detalhada de três de seus filmes - "Mato Eles?", "Romance" e "Cronicamente Inviável" - que serão contemplados em cada um dos capítulos seguintes.

Da experimentação formal e poética dos primeiros curtas, onde indícios de uma alegoria política não podem ser totalmente descartados, chegamos ao acerto de contas com os rescaldos libertários da geração "flower-power", onde a fragmentação narrativa e a intertextualidade, heranças do espírito "underground", se unem ainda à busca de uma densidade poética e à emergência de um discurso político, verborrágico, extremista, demasiadamente explícito, mas já contaminado pela inviabilidade do consenso como o elo propulsor de soluções concretas.

"Mato Eles ?" representa um momento de radicalização do discurso político, em seu espírito de denúncia, que traz à tona o extermínio do índio, o desmatamento da floresta, a conivência do Estado, etc. Através de uma chave reflexiva, que tem na ironia sua mais fiel aliada, Bianchi propõe uma espécie de jogo da verdade, em que filme, realizador e espectador são inseridos num mesmo sistema crítico que desmascara a falsa consciência humanitária de todos diante da tragédia iminente do outro. À luz das diferentes vozes do documentário, sistematizadas por Bill Nichols, tento entender como se constrói a natureza paródica do filme, em que o desmascaramento da assimetria de poderes entre realizador e entrevistado, mascarada na intenção didática do documentário tradicional, ganha papel de destaque para promover o funcionamento de seu sistema crítico.

Os filmes seguintes, no âmbito da ficção "A Divina Providência" e do documentário "Entojo", marcam a

radicalização de um discurso político em que a crítica à inoperância do Estado é o tema principal. O sarcasmo e a irreverência contaminam a linguagem e ditam o tom da provocação para denunciar a burocracia dos gabinetes, a ineficiência dos serviços públicos e o descaso do governo com a preservação ecológica.

Em "Romance" Bianchi aproxima-se de uma estrutura dramática mais acadêmica, para discutir a crise existencial do intelectual de esquerda diante da falência de seus projetos políticos - o lado ilusório das teses marxistas como modelo de explicação e solução das desigualdades sociais do país - e a implosão das experiências libertárias no campo da sexualidade detonada pelo surgimento da AIDS. Define-se como um filme de transição, um momento de ruptura em que a dimensão política até então dominante começa a ceder espaço ao território da ética, do questionamento de valores que irá radicalizar-se nos filmes seguintes.

É o que vamos observar em "A Causa Secreta" e de uma forma mais implacável e abrangente em "Cronicamente Inviável". Neste último caso, o que prevalece é a dimensão moral, no sentido de desmascarar o que está atrás das aparências, de desnudar os mecanismos que comandam as mais diversas práticas sociais. "Cronicamente Inviável" marca o coroamento dessa cruzada moralista, em que atitudes, sentimentos e comportamentos registrados com naturalidade na vida cotidiana são desnudados em suas arestas mais mórbidas, acentuando uma crítica de valores, que não tem como alvo apontar culpados, mas colocar em discussão o funcionamento do conjunto da sociedade.

Capítulo 1: Panorama geral da filmografia

A filmografia de Sérgio Bianchi compõem-se de quatro curtas, um média e cinco longas metragens produzidos ao longo dos últimos trinta anos. Seu último filme "Quanto vale? Ou é por quilo?" - que não será alvo de análise neste trabalho - foi lançado nos cinemas brasileiros em 2005.

Por conta de seus filmes, muitos são os adjetivos que já lhe foram atribuídos por seus críticos e admiradores. A reputação de rebelde, maldito, radical, autoritário é tão alardeada quanto à de talentoso, ousado, criativo e visceral.

Seu cinema tem a pretensão de provocar, transgredir, desconcertar e assumir riscos, tendo como alvo principal o retrato impiedoso de ações, comportamentos e sentimentos que espelham uma representação da realidade brasileira.

Cortázar, a experimentação formal e poética.

Os primeiros curtas, inspirados em contos de Júlio Cortázar, revelavam um discurso mais poético que político, um desejo maior de experimentação formal, sem que isso significasse a total ausência de referências ao cotidiano oprimido da ditadura militar. A adesão solidária à angústia do excluído, do diferente, ainda sem o crivo da crítica à marginalização social já se fazia presente em filmes como "Omnibus" e "A Segunda Besta". Esses filmes manifestam a atitude descompromissada de um cineasta em formação,

brincando com as potencialidades do cinema, em busca de um canal pessoal e original de expressão.

O primeiro deles foi realizado em 1972, quando Bianchi ainda era estudante de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP, utilizando negativo e equipamento de filmagem fornecidos pela escola.

Baseado em um dos contos de "Bestiário", o filme narra o encontro de uma mulher solitária com um jovem dentro de um ônibus. A aproximação entre eles acontece em meio a uma atmosfera progressivamente angustiante, motivada por um sentimento de cumplicidade. Ambos são hostilizados pelos olhares ferozes dos demais passageiros por não exibirem uma flor na lapela.

Da mesma forma, o conto homônimo de Cortázar também destaca o constrangimento de uma jovem e um rapaz que se sentem inexplicavelmente observados pelos demais passageiros do ônibus em que se encontram. Diferentemente do casal de protagonistas, todos os outros personagens carregam ramos de flores e se dirigem à Chacarita⁹, enquanto o destino dos primeiros é mais além.

"Um jogo entre enfrentar e (ou) escapar aos olhos inquietantes se estabelece, sugerindo a sensação ambígua de oscilarem as personagens entre sujeito e objeto" ¹⁰

A estranheza da situação mantém-se nas linhas finais¹¹, quando ambos, ao descerem sufocados do veículo,

⁹ Nome de um cemitério, em Buenos Aires

¹⁰ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Júlio Cortázar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p-31.

¹¹ "Mas quando continuaram andando (ele não voltou a tomá-la pelo braço) cada um levava seu ramo, cada um ia com o seu e estava contente". CORTÁZAR, Júlio. **Bestiário**. São Paulo: Círculo do Livro. s. d. p-54.

aderem à metafórica ordem das "miradas", comprando e passando também a carregar um buquê.

Cortázar não explica os motivos da hostilidade gratuita dos olhares, o que garante um clima permanente de tensão e destaca o caráter "estranho" do conto.¹²

Através de sua história, a literatura fantástica tem tentado explorar a erupção de forças estranhas, de acontecimentos inexplicáveis por meio da lógica do mundo racional. Esse percurso, tradicionalmente, inclinou-se rumo ao gótico, ao terror, buscando gerar no leitor um certo estremecimento, em geral alimentado pela ambigüidade, pela ausência de uma explicação conclusiva que ratificasse o caráter real ou imaginário dos fatos narrados. Cortázar, se diferencia dos autores clássicos, ao fazer emergir o elemento fantástico na trivialidade do cotidiano, sem tentar gerar no leitor a reação que antes se buscava.

Na sua adaptação do conto, Bianchi radicaliza o caráter "estranho" da situação que envolve os personagens. Ao contrário de Cortázar, ele não explica a razão dos passageiros exibirem uma flor pregada à roupa,¹³ nem os motivos da viagem.¹⁴

¹² Todorov estabelece as diferenças e proximidades entre o "estranho" e o "fantástico", identificados como gêneros vizinhos. No gênero "fantástico", presenciamos um acontecimento ou fenômeno que não pode ser explicado mediante as leis naturais do mundo cotidiano. Dessa maneira, "ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós." (TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.p-30.). O "fantástico" só existe às custas dessa incerteza entre uma e outra resposta possível. Quando saímos do terreno da dúvida, entramos no gênero vizinho, o "estranho": "nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar." (*Ibid.* p-53)

¹³ No conto, os demais passageiros se dirigiam ao cemitério para visitar parentes e amigos mortos, o que facilmente justificaria a presença dos ramos de flores. No caso do filme, não há uma explicação razoável para o fato. Poderia tratar-se de um modismo da época, mas isso parece pouco provável. Há personagens de diferentes idades e "estilos" variados, inclusive um casal meio "hippie". O curioso é que a idéia de demarcar a diferença a partir da flor na lapela e não do ramo de flôres, parece ter saído do próprio conto, do diálogo entre

O título "Omnibus" vem do latim "para todos" e remete a uma idéia de coletividade, de bem comum, de comunhão de diferenças, que em nada combina com a marginalização sufocante a que são submetidos os personagens principais.

O filme é construído, em grande parte, à base de planos fechados (de meia-figura, "closes" e detalhes). O olhar dos personagens é fundamental porque é definidor da evolução da narrativa. Todo o clima de tensão crescente é construído às custas dessas trocas de olhares e de pequenos detalhes a elas agregados. A expressão de angústia do casal de protagonistas diante dos olhares hostis dos demais passageiros é enfatizada por movimentos do corpo que denotam um progressivo desconforto com a agressividade gratuita da situação (passar a mão no cabelo, no joelho, no parapeito da janela, mexer-se no assento, etc).

Através do fechamento do quadro, Bianchi cria uma atmosfera claustrofóbica, de asfixia torturante, acentuada pela trilha sonora, que combina música minimalista, rajadas de vento, gritos e sibilos.

Ao final, o adensamento do ritmo da montagem e da música, neste último caso acentuado pela presença de sons percursivos, confirma o aumento progressivo da tensão, atingindo o nível do insuportável. É quando o casal, já aproximado na sua cumplicidade involuntária, decide descer às pressas do ônibus.

A música cessa. Eles respiram aliviados e uma atmosfera de paz e otimismo se instaura. A mudança de tom

os jovens excluídos: " 'Tenho medo' disse, sinceramente. 'Se pelo menos tivesse posto umas violetas na blusa.' Ele a olhou, olhou sua blusa lisa. 'Eu às vezes gosto de levar um jasmim-do-cabo na lapela' disse. 'Hoje saí apressado e nem prestei atenção'"

¹⁴ Clara, o personagem feminino, é uma jovem governanta que no seu dia de folga, vai visitar uma amiga num bairro distante – Retiro – e toma o ônibus que, no seu itinerário, passa pe

emocional é evocada pela música que se ouve: "Here comes the sun" dos Beatles.

O clima aparente de "final feliz" logo é frustrado. O casal se entusiasma quando encontra à sua frente uma vendedora de flôres. Eles rapidamente consumam a adesão à "normalidade". Eram discriminados e hostilizados pelos outros justamente pelo fato de não portarem uma flor na lapela. Já exibindo o adereço recém comprado preso à roupa, ao som da mesma música, o comportamento subitamente se altera. Eles passam a caminhar a passos lentos, como dois moribundos, expressando o mesmo ar de tristeza e apatia, antes observado nos demais passageiros. Ao fundo, o riso sarcástico da florista.

Em filmes posteriores, onde a agressividade e a irreverência serão mais explícitas, Bianchi irá confirmar como peça-chave de construção do seu estilo, a ironia cortante que aqui já manifestava no contraste da composição som-imagem.

Embora sejam muitas as possíveis chaves de leitura, é plausível enxergar nessa tradução muito pessoal do "estranho" cortazariano - a hostilidade gratuita dirigida ao jovem casal, pelo simples fato de parecerem "diferentes", de não se enquadrarem nas convenções vigentes - indícios de uma alegoria política sobre a paranóia de exclusões, delações e perseguições que envolvia os suspeitos de "subversão" nos anos mais sombrios da ditadura.

No filme seguinte, outro conto de Cortázar - "Carta a uma senhorita em Paris" - é a matriz que serve de base para mais um ensaio experimental, desta vez radicalizando num grau mais acentuado, através de uma leitura muito pessoal do

conto, o tom angustiante da narrativa fantástica do escritor argentino.

Adaptação livre de outro conto de "Bestiário", "A Segunda Besta", revela a *via crucis* física e emocional de um jovem solitário, que passa boa parte de seu tempo escrevendo cartas para uma mulher misteriosa e, de repente, vê-se diante de um terrível dilema: crises constantes de enjôo o levam a vomitar coelhos. A situação se agrava quando ele vê sua casa completamente tomada pelos bichos.

O conto de Cortázar é um relato epistolar, em que o narrador em primeira pessoa escreve à amiga que está em Paris, dona do apartamento ocupado temporariamente por ele, com o objetivo de compartilhar suas angústias diante do fato insólito mas inexorável de vomitar coelhos e se desculpar pelos estragos provocados no imóvel pelos hóspedes "recém chegados". O protagonista tenta a todo custo administrar a situação, porque não consegue se ver livre dos bichos, que "nascem" de sua boca sem hora e lugar marcados. No trágico e inesperado final, o narrador só encontra uma maneira de eliminá-los definitivamente: através do suicídio.¹⁵

O protagonista é um homem em conflito, mas não se evidenciam com clareza quais os motivos que desencadearam sua crise. No conto de Cortázar, a figura do animal simboliza um desejo encarnado, um elemento bárbaro renovador que provê uma maneira de reagir e sobreviver às contradições da modernidade. O nascimento e o comportamento grotesco dos coelhinhos pretende limpar, tirar das entranhas o que há de incômodo e assim curar o indivíduo das enfermidades do mundo moderno: a velocidade das mudanças, o excesso de trabalho e

¹⁵ "Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegas". CORTÁZAR, Júlio. *Op. cit.* p-28.

de tarefas, etc. O protagonista, entretanto, é incapaz de aceitar a cura da maneira que seu corpo propõe. Ainda que venha de seu próprio corpo esse carnaval liberador, ele é incapaz de compreender e aceitar a possibilidade de um nova ordem. Resiste e, por isso, morre, ainda que essa morte possa ter um sabor de salvação.

Bianchi não explicita as relações afetivas entre o protagonista e o personagem a quem supostamente escreve. Não há também elementos no filme que identifiquem a mulher loira que recebe as cartas como a proprietária do imóvel em que vive o jovem. O apartamento se transforma em uma casa subterrânea, com uma portinhola na entrada que mais lembra uma toca ou um esconderijo. Há, no entanto, alguns poucos planos - como o do homem arrumando objetos dentro de um círculo desenhado na toalha de uma mesa - que parecem remeter a passagens do conto.¹⁶

Ao fazer a adaptação, o cineasta parece querer alçar outros vãos. Há uma idéia latente de auto-exclusão, de confinamento como reação a uma crise de identidade. O animal, aqui também como símbolo de um desejo encarnado, mas que é reprimido e rejeitado. Um clima onírico toma conta da cena.

Assim como em "Omnibus", o fechamento do quadro (predominância de planos de meia-figura, primeiros planos e detalhes) reforça a sensação de confinamento e asfixia em que o protagonista é colocado. Ele mergulha numa situação desconfortável, sufocante e tenta encontrar um meio de se

¹⁶ "Ah, querida Andréé, que difícil opor-se, embora aceitando-a com inteira submissão do próprio ser, à minuciosa ordem que uma mulher instaura em sua agradável residência. Como é condenável pegar uma tacinha de metal e pô-la no outro extremo da mesa, pô-la ali simplesmente porque alguém trouxe seus dicionários de inglês e é deste lado, ao alcance da mão, que deverão estar." CORTÁZAR, Júlio. *Op. cit.* p-17

livrar desse pesadelo terrível. O alívio chega, mas é passageiro.¹⁷

Depois de o presenciarmos escrevendo cartas, passando batom nos lábios e deambulando pela casa, o jovem passa por um restaurante onde há uma rápida troca de olhares com um homem da mesa à frente. Não se define ao certo a "natureza" desse olhar. No momento seguinte, começam os enjôos e se dá o primeiro vômito. Deitado na cama, nu e desolado, ele acaricia com a mãos um coelho: seria esse filhote o produto involuntário do vômito anterior? Na cena seguinte, dentro de um elevador lotado, presenciemos pela primeira vez o vomitar de um coelhinho. Ele guarda o "recém nascido" de pêlos brancos ,sem que os outros o percebam, no bolso do paletó.¹⁸

Em seguida, uma mulher loira reage ao conteúdo de uma carta recém escrita com um sorriso sarcástico nos lábios. O filme não define ao certo a identidade dessa mulher que, às vezes, parece encarnar uma presença mais dissimulada que solidária a assombrar uma existência já dominada pela angústia e pelo desespero.

Sufocado, o jovem reage, tentando isolar-se e proteger-se dentro de seu esconderijo secreto. É assim que o vemos na soleira da porta com a mão mergulhada numa bacia cheia de massa, preparando o cimento para vedar em seguida as frestas das portas e janelas. No momento seguinte, de novo a imagem do homem passando sombra nas pálpebras e batom nos lábios diante de um espelho: ao final, um leve sorriso de prazer.

¹⁷ Por outro lado, apesar da ausência de diálogos, da fragmentação da montagem e dos devaneios poéticos, há uma estrutura narrativa e dramática que não se distancia radicalmente do modelo clássico (apresentação, desenvolvimento, desenlace). Isso também já ocorria em "Omnibus".

¹⁸ No conto de Cortázar, o primeiro vômito acontece justamente no elevador, no momento em que o protagonista está chegando, de malas na mão, para instalar-se na casa da amiga. O vômito pode ser aqui interpretado como um sintoma de resistência à mudança. No caso de Bianchi, não há essa conotação.

Os vômitos prosseguem, os coelhos se multiplicam. Sua relação com os bichos assume reiteradamente ares de fruição erótica, mas de conotação ambígua, porque não dispensa um conflito latente: o olhar desencantado e aflitivo do jovem em contraste com a nudez freqüente a acompanhar o deslizar carinhoso das mãos no contato físico com os pêlos do outro.

Depois de um tempo sentado, pensativo, como se ele estivesse a arquitetar algo, o jogo se inverte. Levanta-se, movimenta-se e começa a apanhar um a um os coelhos e lançá-los para fora da toca. A operação de desfazer-se dos bichos é repetida inúmeras vezes, de diferentes ângulos, sempre intercalados por planos de detalhe que exibem os olhos dos coelhos. É como se o olhares atentos das vítimas já antecipassem a ineficácia da empreitada. Depois de jogar o último deles, o homem afasta-se da porta de entrada. A câmera o enquadra do lado de fora e começa a aproximar-se (zoom-in) de seu rosto. Ele está visivelmente cansado e ofegante. Quando o enquadramento fixa-se em primeiro plano, voltamos a presenciar o mal estar de antes: o enjôo retorna. Ele torce os lábios e a imagem é congelada por alguns segundos.

Bianchi evita o suicídio final: o alívio é efêmero. Sem salvação, o pesadelo logo retorna. Na adaptação do conto, notam-se indícios de que o cineasta procurou encontrar na metáfora do vômito, e na sua manifestação grotesca - o "parir" de coelhos - uma rejeição simbólica à aceitação de uma crise de identidade sexual. Essa crise é agravada pela constatação inelutável da atração pelo mesmo sexo. É após a troca de olhares no restaurante que ocorre o primeiro vômito.

Diante da constatação da crise, surgem os primeiros sintomas de uma tentativa frustrada de reação: lacrando portas e janelas e submetendo-se a uma compulsória reclusão,

ele tenta esconder dos outros, o fruto involuntário de sua auto-rejeição.

Os problemas de definição sexual também vão se manifestar na obsessão pela figura feminina, vista não como um objeto de desejo, mas como modelo a ser copiado, como um espelho onde se quer ver refletida a imagem do "ser". Essa hipótese é alimentada pela presença fantasmática da loira e enfatizada pela tentativa inútil de incorporação de um *physique de rôle* que aproxime o corpo do jovem a um "outro" desejado.

A própria relação ambígua com os bichos, vista como uma manifestação simbólica dessa oscilação angustiante entre duas identidades - que envolve momentos de aceitação e rejeição, às vezes se debatendo num mesmo expressar de sentimentos - vai preparar o terreno e gerar as motivações necessárias à apocalíptica cena final. O alívio é efêmero. A solução encontrada, completamente inócua. O jovem volta a viver atormentado pelos fantasmas existenciais que não conseguiu expurgar.

No segundo plano do filme após o letreiro inicial, vemos o rosto de um índio pintado falando em tupi-guarani. No plano seguinte, um letreiro supostamente nos traz a tradução de suas palavras.¹⁹ Embora, o que está em jogo, neste caso, é encontrar uma maneira poética de anunciar a figura do coelho, retrabalhada dentro do filme num contexto metafórico, chamamos a atenção a presença do índio, uma figura emblemática na obra de Bianchi que será retomada várias vezes em outros filmes.

¹⁹ "O céu, a terra, o fogo, o ar, a água, tudo em equilíbrio na terra-mãe criada por tupã. Cada coisa tinha sua terra e a e a sua terra era sagrada. Tinha sol quando eles chegaram. Seus dentes brancos eram rápidos e corretos, seu olhos vermelhos e claros, sua cor branca, reluziam - tinham a luz da eficiência e a beleza não conhecida - eles ficaram e se ..." (Trecho da Lenda de Ibá)

Da mesma forma - considerando-se a pertinência da interpretação proposta - pode ser destacada a condição solitária e angustiante associada à figura do homossexual. Em filmes posteriores (particularmente "Romance", "A Causa Secreta" e "Cronicamente Inviável"), esse desenho amargurado e melancólico do homossexual será retomado em contextos distintos, mas em tons igualmente sombrios na composição de outros personagens.

Do poético ao político

Através da fragmentação narrativa (situações dramáticas não evoluem a partir de relações de causa e efeito, mudanças de atitude e comportamento dos personagens não encontraram motivação psicológica justificada pelo enredo), mudança de tons (o filme alterna vários registros distintos: farsesco, paródico, patético, filosófico) e multiplicidade de vozes (personagens falam ao mesmo tempo, letreiros invadem a tela acrescentando um comentário paralelo à imagem), Bianchi tenta harmonizar o equilíbrio entre a rebeldia poética, a experimentação formal e o engajamento político.

Em "Maldita Coincidência", o viés mais explicitamente político transparece pela primeira vez nos discursos de alguns personagens, onde a preocupação com a preservação ecológica, os ataques ao capitalismo e aos mecanismos de exclusão social serão temas constantes, já antecipando uma linha temática que será retomada e desenvolvida com outros contornos em filmes posteriores.

O filme é uma reflexão sombria e desencantada sobre os rescaldos libertários da geração de 68, com todos os seus

sonhos utópicos de revolução política e sexual. Através de uma narrativa fragmentária, em que as situações dramáticas não se encadeiam, mas se justapõem, todo o receituário ideológico que motivou a agitação política dos anos 60 e começo dos 70 é de alguma forma reavaliado: o movimento hippie e seu ideário de vida em comunidade, a liberação sexual, a androginia, a negação dos valores burgueses, a simpatia pelas doutrinas esotéricas, a busca de novas realidades proporcionadas pelas viagens lisérgicas à base de drogas, a valorização da ecologia como bandeira de luta contra a destruição da natureza.²⁰

Através da reunião de vários personagens dentro de um casarão velho e decante, todo o desencantamento daquela geração diante do fracasso da utopia, é colocado em cheque. A atmosfera de desordem, de desespero diante do caos, de frustração do sonho não realizado, contamina a própria estrutura do filme que se desfaz, se fragmenta e muda constantemente de estilo. Assim, presenciamos uma grande variedade de registros: o paródico (o filme de terror gótico na torre com direito a "vampiro"), o satírico (o monólogo da mulher que vomita suas preocupações pequeno-burguesas com o excesso de peso e o alto preço dos produtos para dieta; a cena em que o mesmo personagem aparece pondo em prática suas receitas dietéticas à base de iogurtes, coalhadas e afins), o filosófico (os letreiros que invadem a tela com considerações

²⁰ O curioso é que ao reunir os atores no cenário escolhido e sugerir que eles improvisassem cenas e diálogos a partir de temas propostos pelo diretor, Bianchi não previa que as imagens resultantes, construídas muito ao sabor da emoção do momento, não teriam como referência a época em que o trabalho se realizara, mas sim um tempo anterior. Foi assim que ele resolveu incluir logo no início da narrativa a cartela: "Era uma vez 1973". Dessa maneira, o projeto concluído acabou revelando-se a encarnação fílmica de toda uma geração, que na sua sede de liberdade, de encontrar a si mesma, num patamar de experiências que refutasse às convenções vigentes, buscou nas drogas, na marginalidade, na liberação sexual, a possibilidade de descobrir emoções, sensações e comportamentos novos.

políticas e ecológicas)²¹, o irônico (“a fabula moral” onde o militante de esquerda prefere derrubar árvores a mexer na madeira velha, abandonada em meio ao lixo “organizado”), o poético (o loiro drogado e travestido, arrastando-se e contorcendo-se num corredor sujo, de forma a sugerir uma dolorosa e angustiante saída do útero), o reflexivo (o bailarino, no início, convidando o público a apreciar o espetáculo), etc.

Bianchi reúne nesse casarão decrepito (uma metáfora bastante evidente da decadência e da desolação), vinte e dois personagens - uma alusão numérica aos arcanos maiores do tarot - que parecem não se comunicar, aprisionados dentro de seu autismo tragicômico e da falta do que fazer: o único trabalho que lhes resta é organizar o lixo. Mesmo quando conversam entre si, a impressão que fica, é que só conseguem proferir monólogos. Só são cúmplices na marginalidade. Entre esses deserdados de diferentes ordens encontramos: militantes ecológicos, viajantes sem rumo, hippies, traficantes, cartomantes, extremistas políticos, transformistas, místicos ou simplesmente apáticos inveterados que vivem a contemplar o mundo como se o tempo não existisse e a história não avançasse.

Em meio a essa diluição narrativa, existe, é verdade, um arremedo de história, um pequeno enredo que gira em torno do lixo que se acumula no quintal. Esse enredo é, no entanto, retomado ao longo do filme em poucas cenas: no início, quando a chegada de um carta anuncia uma ordem compulsória de limpeza e que implica na reunião e organização de todos para que a operação possa ser executada; no meio, em torno de uma

²¹ “Prazer de dizer que o poder no Brasil é formado por emigrantes, não importa que sejam de direita ou esquerda. Vendem o país e quando transformarem o Amazonas em papel higiênico e papel de ofício”. É

fábula irônica sobre a impossibilidade de usar madeira do lixo para atear fogo ao invés de desmatar árvores; quase no final, quando a tal assembléia para discutir o problema é finalmente realizada.

Entremeando essas cenas, antes e depois delas, vamos presenciar imagens soltas, como farrapos que voam pelos ares no espaço da tela, que não definem personagens (todos sem nome), nem uma linha de ação (o que fazem numa cena tem pouco ou nada a ver com o que farão na seguinte). No primeiro plano do filme vemos um homem vestido de mulher, num vestido roxo com o rosto coberto por um véu da mesma cor. Ele age como um mestre de cerimônia a nos convidar para assistir o espetáculo. O plano inicial está congelado, mas assim que a música começa, o homem começa a dançar, em seus passos desajeitados de um bailarino já fora de forma. O ritmo da música subitamente se altera e ele não consegue acompanhar a oscilação, perde o passo e se irrita. A música o desestabiliza e ele exhibe sinais de frustração diante do fracasso.

Essa mesma cena irá se repetir quase ao final, após a explosão do casarão, quando o mesmo bailarino reaparece dançando, debatendo-se e depois deixando-se cair desmaiado ou morto no chão.

Bernardet refere-se a essas duas cenas, como uma tentativa frustrada do filme, para encontrar uma ordem, um recurso artificial para conter o caos e o esfacelamento dominantes. Ele recusa a tese - alimentada por outros críticos - de que em "Maldita coincidência", a desorganização e a fragmentação é um acidente de percurso, mas a interpreta

curioso como aqui Bianchi já pincelava alguns temas que serão desenvolvidos vinte anos mais tarde com maior ênfase e profundidade num filme como "Cronicamente Inviável".

como algo intencional, intrínseco ao filme e plenamente coerente com sua estrutura.

"A primeira e a última seqüência de Bisso prensam a ação do filme como dois pesos que se colocam numa estante para impedir que despenquem os livros enfileirados".²²

Após a cena de abertura, presenciamos uma panorâmica que começa no céu colorido do entardecer, enquadra parte da selva de prédios da metrópole para então deter-se sobre a imagem do velho casarão, uma espécie de castelo em ruínas com suas torres desbotadas e seus vidros quebrados.

Em seguida, uma sucessão de imagens, cenas, letreiros, que em muitos casos não se completam, se sobrepõem, desfilam ao longo do filme de forma quase aleatória, em que o impulso de estruturação, como já o dissemos, não tem nenhuma motivação narrativa. É como se o filme adotasse, até certo ponto, o sentimento de seus personagens.

Em meio a esse caleidoscópio de imagens, algumas situações e alguns "personagens" podem ser identificados: uma mulher espalhando iogurte pelo rosto; uma outra pintando a fachada da casa; uma terceira subindo as torres do casarão sendo perseguida por um tipo misterioso; uma quarta rodeada de velas, defendendo um discurso apocalíptico; uma quinta arrancando raízes do chão ao som de um choro de criança no instante do parto; uma sexta loira espiando outra loira através de uma fresta na vidraça da janela; etc. Também um suposto militante de esquerda discursando sobre a miséria e o consumo como lixo organizado; uma companheira de luta

²² BERNARDET, Jean-Claude. **Maldita Coincidência/Eles não usam black-tie**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 41/42, maio. 1983. p 73-75.

denunciando o desmatamento da floresta e a venda ilegal de madeira; um casal discutindo sobre o extermínio do índio; um outro casal nu se acariciando em frente ao filho que morre misteriosamente e é enterrado no quintal da casa; um rapaz colhendo o fruto proibido da árvore do jardim e o entregando à namorada, numa explícita alusão a iconografia bíblica; homens que se abraçam, se tocam, se beijam sem qualquer definição de opção sexual. Homens que se travestem: Mamberti com uma coroa de penas na cabeça, o loiro recém chegado vestindo uma meia-calça de preto cintilante se arrastando pelo chão do corredor depois de ingerir um alucinógeno.

Quando, finalmente, os vinte e dois moradores do casarão conseguem se reunir numa assembléia para discutir o que fazer com o lixo, esta se perde num estéril falatório em que dois personagens discutem entre si o sentido ideológico da ação, os dezenove restantes passeiam pela cena, fantasiados e apáticos e um vigésimo-segundo, incorporando o espírito apocalíptico de um arcanjo vingador de desenho animado, extermina a todos com sua espada punitiva.

O filme poderia terminar aqui, mas Bianchi ainda acrescenta mais três cenas, como a nos sugerir finais alternativos. Na primeira delas, a verve irônica do personagem de Sérgio Mamberti, nos apresenta - como num programa de culinária na TV - a receita da fabricação doméstica do coquetel Molotov para a prática do "suicídio revolucionário".²³

Na cena seguinte, vemos Bianchi conversando com uma amiga. Não fica claro se a cena está "dentro" do filme ou se é um comentário externo a ele, algo que poderia ter sido

²³ Esta cena chegou a ser cortada pela Censura Federal na época do lançamento do filme.

feito durante um intervalo das filmagens. Nesse caso, um exercício explícito de reflexividade.

Bianchi fala sobre sua infância, quando a tia o fantasiava junto com o priminho para as brincadeiras de carnaval: “ele de baianinha e eu de camponesa”. O tom auto-biográfico se mantém no transcorrer do diálogo:

“Um dia chegando em casa, tinha assim flores no chão. (...) Comprou um caminhão de flores e jogou na minha casa, mas trepar não trepa ...”

As palavras da amiga também confirmam a hipótese de que ela poderia estar falando sobre o próprio filme que acabamos de ver:

“O trabalho era fantástico, porque a gente conseguia se entender. E a partir desse entendimento, o nosso trabalho no filme foi maravilhoso. Prá mim marcou uma puta época. O personagem era a estória de uma atriz que se esforçava, queria propor um negócio novo, mas não conseguiu. (...) Daí a personagem morreu, morre no fim. Se mata, sabe? Ela não agüenta a barra. Quer dizer não sei se o final é o final que seria legal, mas sei lá, determina uma mudança.”²⁴

Na última cena, assistimos a um discurso improvisado de Lélia Abramo, uma senhora que não era personagem, filmado fora do casarão, num outro cenário: uma sala de apartamento com uma estante de livros ao fundo. O interessante é que um trecho desse monólogo já havia sido utilizado em “off” antes, sobre a seqüência em que uma moça pinta, solitariamente, parte da fachada da casa.

“O trabalho pelo trabalho não significa nada. Uma parte grande da humanidade vive do trabalho escravo. Escravo no sentido *lato* da palavra. Escravo no sentido de uma escolha que foi infeliz. Caso contrário, é realmente aquilo que disse o padre eterno prá Adão e Eva: que eles teriam que trabalhar com o suor do seu rosto, ganhar a vida com o suor de seu

²⁴ Um outro detalhe curioso: esta poderia ser também a descrição exata do personagem de Isa Kopelman (Fernanda) em “Romance”. Aqui, ela interpreta a mulher esotérica que prega a destruição como princípio renovador.

rosto. Foi uma maldição. Me parece que foi uma maldição. Uma maldição até hoje para todos aqueles que tem que trabalhar à força para sobreviver somente. Portanto, é muito relativo. O trabalho só é bom quando ele é uma escolha, quando ele representa uma forma de vida, uma opção. O trabalho só é válido quando ele cria. Serve alguma coisa à alguém, à alguém que a gente escolheu prá beneficiar.”

Esse monólogo final não deixa de incitar uma avaliação crítica das imagens exibidas até então. Os moradores do casarão praticamente não trabalham. Eles gastam todo seu tempo gozando do privilégio de viver “à margem” como se isso tivesse virado uma ocupação de luxo. Eles não dialogam, não se entendem, não se organizam, sequer conseguem administrar a retirada do lixo. Esse trecho do discurso final de Lélia Abramo é justamente usado na cena em que vemos um personagem “trabalhando”, exercendo com prazer o ato de pintar a casa.

Dessa forma, o contato com as imagens anteriores ganha uma outra dimensão, um ímpeto de repensar no corpo do próprio filme, a experiência vivida. Esse final sugere a instauração de um nova ordem, não a do trabalho escravo associada ao modelo burguês, nem a sua recusa para viver “à margem” que, num certo sentido, acabou sendo engolida pelo coquetel “molotov”, mas a do trabalho como fonte de vida e de prazer, sem dispensar o ato solidário da doação. O trabalho só faz sentido quando ele serve ao outro.

Num filme muito pessoal, construído em grande parte às custas da improvisação e dominado por um ímpeto poético e antiilusionista, já constatamos em vários momentos, ensaios de uma performance auto-reflexiva que irá se manifestar de forma mais freqüente e mais bem sucedida, esteticamente falando, em filmes posteriores.

Já comentamos a cena do diálogo de Sérgio com a amiga, em que o tom confessional das palavras dele, e o

conteúdo metalinguístico dos comentários dela, sugerem uma intenção auto-reflexiva.

O mesmo ocorre na cena inicial, quando o bailarino conclama os espectadores a assistirem o filme. Há ainda um outro momento do filme - na cena onde Maria Alice Vergueiro se lambuza com seus iogurtes - em que a própria voz de Bianchi é ouvida alertando a atriz sobre o início da filmagem: "Vai se preparando, vai preparando". A voz do cineasta conduzindo a *mise-en-scène* retorna no último registro sonoro do filme, quando após o final do discurso de Lélia Abramo, ainda ouvimos: "Ok, corta!". Também na cena em que Mamberti divulga a receita do coquetel molotov, os planos iniciais são repetidos e flashes "estourados" de luz remetem à textura de um copião.

No diálogo entre dois outros personagens - o rapaz que resolve o corte de energia elétrica e a militante política - a questão do desmatamento das florestas e do extermínio do índio é apresentado já dentro de um formato em que convivem opiniões conflitantes. É curioso observar como essa conversa funciona: uma espécie de "trailer" capaz de condensar as discussões que serão melhor e posteriormente encaminhadas em "Mato Eles?".²⁵

²⁵ - O que nós precisamos é cerrar o Amazonas e colocar guardas armados - brancos que sejam - para impedir que o branco invasor entre lá dentro. Por que se é prá entrar, é melhor que matem os índios de uma forma higiênica, limpa. Por que matar devagarzinho usando a bandeira da integração. Isso não interessa.

- A sua preocupação toda é cercar o Amazonas prá impedir a invasão. (...) Erro burocrático ou invasão burocrática ? (...) Tem mais é que ser burocrática sim, senão vai ser o que: a grande ilusão. (...) Isso precisa de organização. É isso que você não quer nem saber. Nós temos que pensar em cima de dados reais, não adianta ficarmos sonhando, né ?

O anti-documentário

Em "Mato Eles?", a rebeldia formal radicaliza o conteúdo político. Bianchi investe numa estratégia de desconstrução do documentário tradicional, desmascarando com risível ironia a fragilidade conceitual de suas pretensões didático-pedagógicas e a ilusão de imparcialidade do discurso.

Seu objetivo é discutir a trágica situação de Mangueirinha, reserva da FUNAI no sudoeste do Paraná, onde índios remanescentes de diferentes tribos sobrevivem às custas do desmatamento da floresta da região.

Ele coloca em pauta, pela primeira vez, as dificuldades envolvidas na "captação" da realidade e os dilemas éticos do realizador - a crise de consciência do artista enquanto parte potencialmente beneficiária do sistema que ele se propõe a denunciar e criticar. O cineasta intervém de forma caótica e cínica durante todo o processo de realização de filme, chamando a atenção para os artifícios envolvidos na sua construção e exibindo-se como peça-chave de articulação do discurso.

A ironia domina a cena e irá conjugar-se a uma série de recursos retóricos: o contra-ponto sonoro ou musical, a multiplicidade de vozes, a metalinguagem, a intertextualidade, os letreiros explicativos, a mistura de documentário e ficção.

Algumas questões ambientais e sociais já abordadas em "Maldita Coincidência", ganharão maior relevo: a preocupação com a preservação da natureza (a ingerência política e burocrática do Estado a serviço de interesses duvidosos provocando o desmatamento das florestas) e a marginalização social a que é submetida a população indígena, gradativamente

exterminada pelo fracasso das políticas públicas de integração e/ou preservação de sua cultura.

O Estado é o culpado

Mesclando imagens encenadas com alguns poucos planos documentais, "Divina Providência" revela em tom de farsa a trágica maratona de um desempregado, tentando driblar a burocracia e a ineficiência do atendimento dos serviços públicos de saúde.

Bianchi repisa num tom mais agressivo e implacável a crítica mordaz à inoperância do Estado, à incompetência e negligência do funcionalismo público e à crueldade do descaso das elites quanto à situação dos excluídos.

Na seqüência inicial, presenciamos uma série de imagens de rostos de pessoas humildes que parecem captadas na rua, a partir de uma ótica documental, em uma fila de espera qualquer de atendimento médico ou de busca de emprego. Sobre esses planos, acompanhamos na banda sonora a voz de um narrador: o apresentador de rádio, Gil Gomes, contando, em seu popular tom trágico-sensacionalista, estórias comoventes da vida de desempregados.

Bianchi introduz aqui um recurso retórico que será retomado várias vezes em filmes posteriores: a utilização de narradores pouco dignos de confiança; neste caso em particular, um narrador não confiável "publicamente reconhecido".²⁶

²⁶ Os narradores não confiáveis, são aqueles cujo comportamento ambíguo e incoerente, revelado no decorrer das obras que narram, leva o leitor/espectador a suspeitar da autenticidade ou honestidade de suas palavras. BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980. p-172. Este conceito será melhor desenvolvido no capítulo 4, quando detalharmos os conflitos que o uso desse tipo de recurso pode produzir na relação som-imagem e conseqüentemente na interpretação do seu conteúdo.

No momento seguinte, nosso herói vai dirigir-se a um guichê de atendimento público de saúde. A funcionária que o recebe olha diretamente para a câmera, como se o personagem estivesse posicionado exatamente atrás dela. Ela informa que o atendimento não poderá ser prestado, porque o cidadão não possui um documento de identidade: RG, certidão de nascimento, ou outro. A atendente, então, o encaminha a um outro endereço onde ele poderia requerer uma "justificativa de perda de documento".

É curiosa essa composição do plano, que contraria as normas do filme clássico de ficção, onde o personagem sempre olha para um eixo oblíquo e não perpendicular ao da câmera. Se por um lado a intenção é enfatizar o sentido de "realidade" da cena - esse tipo de construção é comum nos documentários em que o entrevistado fala com o entrevistador através da câmera - por outro, ironiza em termos ficcionais o comportamento cínico da atendente e o desespero do desempregado, que se sente sufocado diante de suas palavras. É como se a frontalidade da encenação contribuísse para aumentar o peso da presença da funcionária no quadro, diante do olhar oprimido do outro. Esse tipo de construção irá se repetir, variando-se o tamanho dos planos, em todos os momentos em que as funcionárias públicas entram em cena e tomam a palavra.

Após a tentativa frustrada de atendimento, vemos o homem desolado, caminhando pela rua, com uma enorme ferida no rosto. Na trilha sonora, a música evoca uma celebração de alegria, de felicidade que em nada combina com a situação

deplorável do personagem. Bianchi, novamente, ironizando através de um contra-ponto musical.²⁷

A *via crucis* do desempregado em busca do atendimento médico, vai se confirmando a cada tentativa, na textura quase surrealista das imagens e diálogos²⁸ e na velocidade da montagem que parece acompanhar o seu estado progressivo de esgotamento físico e emocional. Um surto inesperado de raiva interrompe o martírio de mais uma espera interminável. O grito de alívio não atenua o desespero e o homem desamparado decide cortar os pulsos.

Antes da tentativa de suicídio, presenciamos uma funcionária, em meio a estantes carregadas de prontuários médicos, discursar cinicamente para a câmera:

“São 68.542 prontuários desde de 1975 prá cá. Tá tudo organizado. Se tiver necessidade para a história no futuro está tudo aqui. Nós temos a história de cada um, suas razões, suas contradições, seus porquês. Não podemos fazer mais nada”

O discurso do personagem prossegue, mas em “off”. A imagem revela a funcionária guardando uma pasta que tinha nas mãos numa daquelas estantes cheias de papéis.

“Estamos em crise. Nossa verba só dá prá pagar os funcionários. Mas estamos fazendo o possível.”

Ainda em cima do monólogo da funcionária, a montagem nos exhibe um primeiro plano do desempregado, com o rosto aflito e deformado pela ferida exposta.

²⁷ Esse clima esfuziante de alegria não é anunciado somente pela melodia da música, mas também pelo conteúdo dos versos em inglês: “Wonderful, Wonderful in every way, so they say ...”, o que só vem comprovar a intenção irônica do seu uso.

²⁸ Numa delas a funcionária, lhe pergunta: “Agora vamos aos tipos de doenças: traumatológica, contagiosa, congênita e as causas da doença: carência alimentar, más condições de higiene ou distúrbios psicossomáticos.”. Numa outra, depois de presenciarmos sua boca tomar o espaço da tela: “Tá certo?”, a funcionária retorna num plano muito semelhante ao inicial para praticamente demover o desempregado à estaca zero: “Depois você junta tudo isso e trás aqui de volta que eu te atendo, entendido? Então ... tá bom.”

“Estamos promovendo reuniões e debates.”

Já observamos aqui, um outro recurso muito utilizado por Bianchi: transformar o diálogo do personagem em narração “over”. Neste caso, o efeito é pouco ambíguo e serve para enfatizar no contraste som-imagem, a incompetência da burocracia estatal que gasta recursos no acúmulo inútil de papéis e no pagamento dos funcionários, mas deixa a deriva os cidadãos pobres necessitados de socorro médico.²⁹

Na última seqüência, ele retoma o desmascaramento do ilusionismo cinematográfico, agora, novamente, no âmbito da ficção, a partir de um jogo metalinguístico que expõe, através do rompimento da “quarta parede”, uma proposta distinta de diálogo com o espectador, ridicularizando o comportamento das elites através da ironia farsesca com que desnuda os mecanismos de discriminação de classe, embutidos na hierarquia social.

Depois de cortar os pulsos, o desempregado entra numa sala de cinema e senta-se atrás de um casal. Os dois preferem trocar carícias a desfrutar o enredo do filme. A mulher de sandálias descalças começa a sentir-se incomodada quando pressente indícios de umidade ao redor dos seus pés. Levanta-se furiosa, acompanhada do parceiro, acreditando tratar-se da urina do espectador do banco de trás. Eram as gotas de sangue que vazavam do pulso cortado do homem-suicida. Uma panorâmica lenta nos leva da sua poltrona até a tela do cinema. Lá, dentro do filme, um casal, vestido de modo meio antiquado, discute sobre traições em família e, de repente, dirige sua atenção ao desempregado. Eles desdenham o

²⁹ Em outros momentos da filmografia de Bianchi, particularmente “Cronicamente Inviável”, este recurso será utilizado com objetivos mais ambíguos para destacar a multiplicidade de pontos de vista ou demarcar o caráter suspeito ou pouco confiável da narração. Voltaremos a esse tópico no capítulo 4.

tempo todo do pobre coitado, com uma crueldade atroz.³⁰ A montagem alterna trechos do que se passa na tela com a reação assustada do espectador na platéia. Sua morte iminente acaba sendo anunciada, pouco antes do final, por um dos personagens da tela.

O jogo metalinguístico que nos é apresentado, chama a atenção para o próprio corpo do filme, como espaço de representação e discussão da realidade social. Discutir com o espectador as múltiplas possibilidades de representar a realidade através do cinema, é uma das preocupações mais recorrentes na filmografia de Bianchi.

Por outro lado, é possível inverter um pouco o jogo e atribuir a essa seqüência, um tanto onírica, uma leitura mais subjetiva que enxerga na invasão do filme dentro do filme um produto da imaginação delirante do personagem. Diante da agonia da morte, ele projeta na tela angústias e ressentimentos represados, expondo através do retrato caricato do outro, a maneira como ele próprio se vê diante da sociedade.

³⁰ A interpretação dos atores é farsesca, e os diálogos são exagerados, pouco naturalistas, mas resumem em espírito, o comportamento “esnobe” de boa parte de nossa elite para com os menos favorecidos.

Homem: *“Meu filho, marcou, dançou. Por que é que você não recorreu a previdência social?”*

Mulher: *“Mas os médicos particulares são bem melhores.”*

Homem: *“Na fila, você pode morrer na fila e”*

Mulher (rindo): *“É de família. É a sífilis. Todos tem sífilis”.*

Homem: *“Como você fede, meu filho. Pobre fede”.*

Mulher: *“Eu aposto como você nunca provou um bom bife”.*

Homem: *“E nem um bom vinho que fortalece o sangue. Antes rico saudável, que pobre doente.”*

Mulher: *“C’est vrai. C’est vrai.”*

Homem: *“Me diga uma coisa, você sabia que a sua ferida causa nojo, repugnância, asco, que ninguém se aproxima de você sequer prá te dar um esmolinho.”*

Mulher: *“Coitado até que era bonitinho.”*

Homem: *“Mas agora a sua vista já tá se turvando, não tá. A sua consciência se esvaindo.”*

Mulher: *“Consciência. Nunca teve consciência. Era um inconsciente.”*

Homem: *“Eu espero que você vá para o paraíso”.*

Em "Entojo", um retorno aos questionamentos que envolvem a linguagem do documentário, retomando alguns procedimentos já utilizados em "Mato Eles?", em particular a interferência constante e sarcástica do realizador na condução de entrevistas e na exposição dos fatos. Neste caso, o alvo principal de ataque é a questão ambiental. Mais do que irônico, o tom predominante é de escracho e irreverência quase "trash". Bianchi quase não deixa os entrevistados falarem. Embora, desta vez, seu corpo não se faça presente, é sua voz sarcástica e, em muitos momentos, autoritária, quem faz as perguntas e dá as respostas. Ele pouco se interessa pelo que o outro tem a dizer, já que sua tese é prévia: defender em ritmo de "agit-prop" a bandeira da ecologia, da preservação da natureza através do tombamento da região como reserva ambiental.³¹

"Entojo", segundo o dicionário, refere-se ao nojo que a mulher sente no período da gravidez. Esse parece ser o sentimento dominante do cineasta diante da realidade dos fatos e como já confessou, diante do próprio filme.³² O documentário "Entojo" reúne depoimentos e entrevistas de pessoas envolvidas na preservação de Guaraqueçaba, região do litoral norte do Paraná e considerada pela FAO (Organização para Alimentação e Agricultura), segundo os letrados

³¹ Como já havia ocorrido em "Mato Eles?" (relataremos esse fato no capítulo 2), o desenvolvimento do projeto se dá meio ao acaso. Bianchi havia recebido uma pequena verba do governo do Paraná para fazer um longa-metragem e assinado um contrato que incluía seu pai como fiador. O restante do orçamento seria bancado pela Embrafilme, mas a patrocinadora estatal não arcou com seus compromissos. A Secretaria de Cultura do Paraná, resolveu então colocar o pai de Bianchi "no prego". Ele percebeu que o contrato previa a realização de um filme, não necessariamente de longa-metragem. Foi aí que veio a idéia de fazer "Entojo": "Eles perderam e tiveram que aceitar. Aí eu fiz um curta contra eles." Houve sérios problemas na filmagem. O diretor de fotografia – Pedro Farkas – inicialmente convidado, não pode aceitar e mandou um assistente: "Sabe, metade do filme ficou com problemas de câmera, de foco e tudo. Então ficou um "trash" mesmo, sabe um "trash" ? Porque tinha coisas que não dava nem para usar, que estava fotometrado errado. (...) o fotógrafo filmou errado, daí ficava tudo escuro, depois ficava claro no mesmo plano, e o sujeito ficou com cara de lobisomem, daí eu punha uivos de lobos na trilha sonora ... era um filme de terror sobre a ecologia." In: VIEIRA, João Luis (org.). **Câmera-faca: O Cinema de Sérgio Bianchi**. Santa Maria da Feira: Cineclube da Feira, 2004. p-84.

iniciais do filme, o último dos grandes criatórios de vida aquática do planeta. Bianchi revela, de forma sarcástica e irreverente, muito do descaso com que as autoridades brasileiras costumam tratar esse tipo de questão: as manobras burocráticas e jurídicas que impedem a transformação da região numa reserva ambiental; os interesses dos grandes conglomerados industriais que, com a anuência da lei, estão provocando o desmatamento da floresta; o empenho científico na catalogação de espécies autóctones que, na verdade, estão provocando a extinção da fauna local; a promessa, aparentemente, incentivada pela comunidade municipal de transformação da região em pólo turístico, através da construção de uma estrada que cortaria parte da reserva.

O Estado é visto como o centro catalizador de ambições de diferentes naturezas (política, econômica, científica) que estão provocando a destruição da fauna e flora da região.

Entre os entrevistados encontram-se: uma naturista ingênua e pouco engajada ecologicamente, em busca de um pedaço do paraíso; uma investidora "esperta" que comprou terras dos caboclos por "uma ninharia" e tem contatos no governo que garantem sua rápida legalização; uma moradora recém chegada que fala todo o tempo a respeito da construção de uma nova praça no vilarejo; a vereadora e o prefeito, ambos a favor do "progresso", crenes nos benefícios da construção de uma estrada que facilitaria a implantação de um pólo turístico na cidade; um professor que espeta borboletas para conservá-las "in vitro" como exemplares de uma coleção da espécie; um homem contratado para catalogar papagaios; os burocratas do Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e

³² "Nunca vi esse filme. É um 'Entojo' mesmo." *Ibid*

Artístico e suas inviabilidades jurídicas para explicar o adiamento do tombamento ecológico das terras; um responsável pela proteção da fauna local que nega o consumo de carne de jacaré em restaurantes da cidade; e outras duas autoridades do governo tentando justificar, em termos legais, o desmatamento de parte da floresta da região.

Bianchi interfere na condução das entrevistas, tanto no momento em que foram filmadas, como na montagem posterior. Seu discurso se sobrepõe às palavras do entrevistado, como se ele fosse o único a possuir o acesso à "verdade" dos fatos. Dessa forma, ele se distancia da multiplicidade de vozes que caracterizavam um filme como "Mato Eles?". Naquele caso, é verdade, a ironia contagiante poderia "prejudicar" as declarações de muitos dos entrevistados, mas ao índio, pelo menos, era concedido um espaço livre de expressão. E o próprio cineasta entrava em cena, para minimizar ou equilibrar o peso dado ao seu discurso. Neste caso, a única voz que consegue expressar-se é a do realizador.³³

Na entrevista com a vereadora, enquadrada através da moldura de uma janela, não a vemos falando, mas somente sua voz em "off", em cima de imagens "estáticas" da senhora olhando para a câmera. Num ímpeto de ridicularizar o seu discurso, ou de expressar sua total discordância com os argumentos da entrevistada, Bianchi inclui, na banda sonora, uma seqüência de gritos ou berros de uma voz feminina.

O mesmo procedimento é utilizado na entrevista com o prefeito, nos momentos em que ele reafirma, agora com a presença de sua própria voz em quadro, sua adesão à construção da estrada. Os ruídos sonoros que invadem a cena - os gritos agora caracterizam uma voz masculina - demarcam a

³³ As questões referentes à multiplicidade de vozes e à interferência do realizador na cena em "Mato Eles?" serão detalhadas no capítulo 2.

posição do cineasta, ou melhor dizendo, a posição do filme sobre o assunto.

Ao final da entrevista com o catalogador de papagaios, crente no papel heróico de seu ofício como algo necessário à preservação ecológica, Bianchi em cima da imagem de um belo representante da espécie, dá sua resposta. Essa resposta não é dirigida diretamente ao entrevistado, mas ao próprio espectador.

“Espero que você continue catalogando todos os papagaios até existir um. E quando existir um, como bom ecológico brasileiro, você mate e empalhe ele. Digo que você é um ecológico cristão.”

Na entrevista com o representante do governo, em que Bianchi pergunta sobre o adiamento do tombamento da ilha de Superagüi, o homem não fala, fica repetindo que não entendeu direito a pergunta. A cena é filmada num único plano que se aproxima lentamente do rosto do entrevistado ao som de ruídos que misturam rajadas de vento a uivos de lobos. Ele mantém um olhar estático, como um verdadeiro “zumbi”: uma metáfora irônica da natureza morosa e indolente da burocracia e justiça brasileiras.

Na cena final, a imagem colorida e resplandescente da natureza em meio ao pôr do sol, serve de moldura para Bianchi dar seu último recado:

“Devorar o planeta, tudo. Essas técnicas de como o ser humano tem que se organizar no planeta: a burocratização do Estado, a capitalização do Estado. E qual é o futuro?”

De alguma forma, ele estaria antecipando o foco de atenção de seus filmes seguintes, onde a deterioração do Estado vai contaminar, gradativamente, toda a sociedade, levando a um grau máximo de degeneração moral que se alastra por todas as instituições, classes e cantos do país.

As saídas do intelectual diante da crise

Em "Romance", Bianchi opta por uma estrutura narrativa mais clássica, que incorpora elementos do gênero policial com alguns momentos de ruptura em que procedimentos já testados em filmes anteriores são retomados: o discurso paródico/sarcástico construído em grande parte às custas do conflito entre imagem, narração e trilha musical (o filme publicitário; o documentário sobre as condições de vida dos habitantes que vivem à margem da estrada que liga Curitiba a São Paulo) e o questionamento do ilusionismo cinematográfico através da intervenção inesperada do realizador na diegese (a intromissão do diretor durante o transcorrer de uma cena para criticar a má atuação de uma atriz).

O filme também retoma a discussão da crise do artista/intelectual e de sua relação conflituosa com o *status quo* a partir de diferentes óticas: a resistência heróica, a cooptação, a desilusão ou o ceticismo

Antonio César é o intelectual brilhante, visto apenas a partir de flash-backs, filmagens e video-tapes que, ao tentar denunciar através de seu último livro um escândalo político envolvendo corrupção nos altos escalões do governo e o uso ilegal de agrotóxicos, morre misteriosamente num acidente de carro. Maria Regina, uma discípula de suas idéias, sai em busca dos manuscritos desaparecidos do livro, é perseguida e ameaçada por forças ocultas e sucumbe ao apelo da cooptação, transformando-se na presidente da fundação que leva o nome de seu mentor. Fernanda, sua última mulher, impossibilitada de aplicar na vida sem ele, o ideário político-sexual que o marido pregava, opta pelo suicídio. André, um quarto personagem, vai introduzir a discussão da

paranóia da Aids e permitir a Bianchi traçar um retrato amargo da solidão associada à figura do homossexual.

Embaralhando a trajetória de vida desses personagens, ainda assombrados pela presença afetiva e intelectual do falecido Antonio César, Bianchi investe na discussão da degeneração moral que ele vê tomar conta do país, tendo como principal sintoma a corrupção política generalizada. Velhos-novos temas vêm à tona: a destruição irresponsável da natureza, degradando a qualidade de vida, e o recrudescimento da liberação sexual diante do fortalecimento de um neo-moralismo nos primeiros tempos da Aids.

Uma primeira tentativa de síntese

Em "A Causa Secreta", novamente a partir de uma matriz literária, desta vez o conto homônimo de Machado de Assis, que desmascara a morbidez e o sadismo ocultos nos atos mais banais do cotidiano, o exercício de metalinguagem é retomado através da encenação teatral. O filme reúne um diretor de teatro tirânico e egocêntrico que envolve seus atores numa espécie de laboratório que antecede a elaboração da peça que eles pretendem montar. Os atores/personagens saem a campo para pesquisar situações que envolvam a manifestação da dor e da violência cotidianas, que serão, depois, retrabalhadas na composição do espetáculo.

Esse laboratório de horrores - que inclui visitas a hospitais públicos, casas de abrigo para travestis soropositivos e institutos de pesquisa que sacrificam animais em estudos de anatomia - serve de pretexto para que muitas das entranhas do país sejam cruelmente dissecadas e temas já explorados em filmes anteriores, retrabalhados de forma mais

contudente e virulenta: a insensibilidade das elites frente à miséria urbana, as humilhações embutidas no jogo de poder, a discriminação racial, a falta de solidariedade, a burocracia dos gabinetes, a ausência de uma política de saúde que garanta um atendimento com um mínimo de dignidade, as falsas inviabilidades criadas pelos funcionários públicos para justificar sua incompetência, a omissão e a denúncia servindo como álibi que exime toda a culpa e a ética perversa dos projetos científicos que torturam animais em experimentos de vivissecação.

Aparece aqui, pela primeira vez, uma tentativa de síntese, de visão global e imparcial das mazelas do país e uma postura moral que se distancia do engajamento político de filmes anteriores, porque suspeita do poder da denúncia e adere a um completo ceticismo quanto à possibilidade de definição de culpados e ao encaminhamento de soluções efetivas.

No conto de Machado de Assis, Fortunato é um homem de meia-idade, bem casado e rico que, embora não sendo médico, dedica-se a cuidar de enfermos numa casa de saúde de sua propriedade. Por trás da abnegada caridade, esconde-se o prazer mórbido de presenciar a dor e o sofrimento alheios. Nas horas vagas, empenha-se em experimentos sádicos, como torturar ratos, cortando-lhes, uma a uma as patas, diante das chamas de uma espiriteira. Fortunato convida Garcia, um médico recém formado, para ajudá-lo na condução da clínica, mas o jovem acaba envolvendo-se numa paixão platônica pela esposa do amigo.

Na adaptação de Bianchi, a narrativa do triângulo amoroso que envolve Garcia, Fortunato e sua esposa Maria Luíza, está presente, mas deslocada para a peça dentro do filme que o diretor e sua trupe de atores pretendem encenar.

Ao longo dos ensaios, assistimos repetições de trechos inteiros do conto e representações de algumas passagens, coma a indigesta cena da tortura do rato e a recriação cênica do parágrafo inicial que revela a reação de assombro dos personagens diante do sadismo inexplicável de Fortunato.³⁴

Bianchi transforma o que no conto era o estudo psicológico do comportamento de um sádico e que, portanto, não transcendia a esfera do individual, numa representação coletiva, às vezes demasiadamente histérica e caricata, do circo de horrores em que vê mergulhado o cotidiano social do país. O horror da realidade em que buscam inspiração, também se manifesta no comportamento dos atores, que se debatem em demonstrações sádicas de crueldade, preconceito, inveja, autoritarismo e humilhação.

Na cena inicial, presenciamos uma briga de bar, um bate-boca gratuito entre dois homens, que acaba em tragédia. Sem nenhum motivo aparente, o negro esfaqueia o branco. A vítima, agonizante, acaba caindo nos braços de um dos atores da peça que passava pelo local a caminho do teatro. De modo semelhante à "Divina Providência", a imagem é acompanhada por uma narração "over", na voz de Gil Gomes. Neste caso, entretanto, a fatura da cena parece inspirar maior ambivalência. Não fica claro se assistimos a uma encenação de um dos relatos do radialista, que inclui inclusive a

³⁴ Durante o ensaio dessa cena, o diretor histórico insiste para que a atriz repita várias vezes o diálogo, porque não consegue ficar satisfeito com as entonações de sua interpretação. Ela repete o diálogo inúmeras vezes, sempre com pequenas variações diferentes. O tom ríspido com que ele se dirige à atriz e o seu progressivo descontrole emocional diante da natureza humilhante da situação reforçam o caráter sádico do comportamento do diretor. Assim como Fortunato no conto, o diretor parece extasiar-se diante do sofrimento da atriz. É curiosa a semelhança com o comportamento de Bianchi, quando ele invade a cena do restaurante em "Romance" para criticar a atuação da atriz (detalhes no capítulo 3). Bernardet enxerga nessa cena uma textura surrealista: "Essa é uma cena que eu gosto muito, porque gosto do surrealismo, principalmente do surrealismo com variações, em que a situação se repete e se repete, mas a cada repetição há algo que muda. Então, ao mesmo tempo, cada fragmento pertence ao mesmo denominador comum fortíssimo, mas cada um se identifica e se singulariza por essa diferença". SOLER, Marcelo. **Quanto Vale um Cineasta Brasileiro? Sergio Bianchi em palavras, imagens e provocações**. São Paulo: Editora Garçon, 2005. p-43.

incorporação da sua locução, ou se ele foi contratado pela produção para fazer a narração a partir de uma situação inspirada na "realidade". Dessa forma, o filme incorpora, à sua própria diegese, o tom trágico-sensacionalista das histórias do repórter policial, tratando de forma menos crítica e mais ambígua, o caráter reconhecidamente não confiável de sua narração.

Já constatamos como Bianchi, ao longo de sua filmografia, retoma em filmes seguintes, temas já abordados em filmes anteriores. Numa cena de "A Causa Secreta", numa discussão entre o diretor do teatro e uma amiga que ele encontra num bar, o que extraímos dos diálogos é uma espécie de síntese dos questionamentos de "Mato Eles?".

O diretor, sentado numa mesa da calçada, sente-se irritado com o comportamento de um rapaz negro que, de posse de um pedaço de jornal, começa a bater em dois cachorros presos pela coleira num canteiro em frente. Os cachorros latem, reagindo instintivamente à violência sádica do rapaz.³⁵

O diretor:

"Eh sinhozinho, bate mais! É assim, mesmo. Eta povo nosso."

A amiga sentada numa mesa próxima.

A amiga:

"Zé Maurício, calma. São quatrocentos anos de cultura. É nosso país."

O diretor (furioso):

"Vocês sabiam que nós estamos cometendo o quarto genocídio do século."

A amiga:

"Sei ..."

³⁵ Bianchi retira essa cena do conto de Machado de Assis, mas é Fortunato em seu pendor sádico que pratica o delito. "Ia devagar, cabisbaixo, parando às vezes, para dar um bengalada em algum cão que dormia; o cão ficava ganindo e ele ia andando"

O diretor:

“E vocês sabem qual é o quarto genocídio do século? (muito exaltado) Matar índio. (Faz ruído com boca, parodiando os rituais de comunicação dos índios). Quer dizer, nós matamos, nós trucidamos os índios e depois denunciemos bonitinho no jornal. E aí pronto. O astral preservado. É isso que é preservar o astral. Agora, ela tem que me responder. É matar e depois denunciar, Dona Ruth.”³⁶

A amiga (furiosa):

“Ah você é muito radical, sabia? Aliás você não é radical, é sectário. (Aos berros) Desagradavelmente sectário.”

O diretor:

“Ah, agora eu sou sectário. E você? Você é antropóloga, socióloga, trabalha na USP. Ah, gente. A USP não é aquela universidade que foi feita pra rico não pagar. Quanto trabalho você vai ter na próxima década. A gente mata bem nessa, depois na outra, a gente analisa, cataloga, procura as razões, as forças que atuaram. É ... a gente se exime de toda culpa através da omissão e da denúncia.”

Essa cena, através dos diálogos do diretor - que exagera na dose em termos quase caricaturais - retoma o tom de auto-crítica do discurso final de “Mato Eles?”³⁷ e reitera o ceticismo de Bianchi quanto ao papel dos intelectuais como agentes de transformação social. Esse já tinha sido um tema explorado em “Romance” e será retomado posteriormente na composição de Alfredo, o sociólogo vigarista de “Cronicamente Inviável”.

Diferentemente de “Romance”, onde há uma preocupação com o desenvolvimento psicológico dos personagens, neste caso, eles se revelam por demais esquemáticos - o diretor tirânico, o esquerdista anacrônico, a negra consciente dos preconceitos da raça, o “burguezinho” sem talento que quer ser ator, a quarentona ressentida e mal amada, o homossexual cínico e amargurado, o garoto boa pinta assediado por ambos

³⁶ É evidente que o nome da amiga é uma referência à figura de Dona Ruth Cardoso, conhecida antropóloga, professora universitária e então primeira-dama do país.

³⁷ Bianchi, como bem sabemos, também foi aluno da Escola de Comunicações e Artes da USP e tem utilizado equipamento da escola para montar seus filmes.

os sexos, etc - funcionando como marionetes a vomitar discursos que não lhes parecem próprios. Há um verniz teatral (entonação enfática dos diálogos, gestos estilizados) que tenta realçar o brilho já naturalmente grotesco das cenas - mesmo as que fogem ao âmbito da peça - radicalizando o caráter "over" da representação que, às vezes, ganha ares de hiper-realismo. Bianchi não disfarça o efeito didático dessas encenações, já antecipando sintomas de uma "parábola moral" que será a tônica dominante de "Cronicamente Inviável".

A exacerbação da *mise-en-scène* em ambos os registros, o teatral e o fílmico, realçam o caráter "ficcional" de ambos, minimizando as diferenças que separam os estatutos balizadores de cada linguagem. Ao integrar ao *corpus* da peça, os retalhos de realidade da experiência cotidiana, às vezes captados através da lente de um câmera de vídeo e, ao integrar à linguagem do cinema os modelos de interpretação e encenação do teatro, Bianchi embaralha as duas linguagens e chama novamente a atenção para os artifícios da representação e para a multiplicidade de perspectivas que envolve a representação da realidade.

Um ímpeto de mesma natureza parece se manifestar na coincidência nada gratuita entre as agruras vividas pelo diretor de teatro, em sua árdua maratona por gabinetes, secretárias incompetentes e administradores da cultura "sempre ocupados" e às de Bianchi, em sua eterna batalha pela liberação de recursos públicos que viabilizem a realização de seus filmes.

"Mais uma vez re-trabalhando num eixo reflexivo, Bianchi reduplica na tela as vicissitudes encontradas por um realizador que se movimenta num percurso generoso de burocracia *kafkiana* bastante conhecido pelos que tentam,

como ele, viabilizar projetos de natureza cultural, mais alternativa.”³⁸

No seu discurso inicial, quando o diretor de teatro reúne o elenco da peça pela primeira vez e anuncia a viabilidade econômica do projeto, suas palavras também parecem ter saído da boca do realizador:

“Depois de meses enfrentando, os excessos de funcionários públicos, fazendo relatórios que vão ficar desaparecidos para sempre, depois dessa luta com a incompetência, os PABXs que não funcionam, as inviabilidades falsas criadas pelos funcionários, eu estou aqui e prá justificar todas essas pessoas e esta política e justificar a existência de toda essa casta, apareceu a verba.”

Um dos temas que parecem contaminar boa parte das cenas do filme e que será novamente retomado em “Cronicamente Inviável” é a questão da transferência da culpa. Transferindo a culpa para o outro (a burocracia do Estado, o descaso das elites, a herança cultural, etc), todos se redimem da consequência de seus atos e renegam seus deveres de cidadão e sua parcela de responsabilidade na construção dos destinos do país.

A cena que melhor sintetiza essa idéia é a da visita a um hospital público. O grupo de atores é recebido pelo médico de plantão. Enquanto ele mostra ao grupo as condições de instalação do local (centenas de casos diariamente e pouco espaço para atender a todos), um paciente com a perna fraturada, instalado numa maca no corredor, começa a gemer de dor. Uma das atrizes pergunta se nada pode ser feito para aliviar o sofrimento do homem. O que se assiste é uma sucessão de desculpas, em que um transfere para o outro sua

³⁸ VIEIRA, João Luís. **A causa secreta: os excessos do melodrama.** In: Estudos SOCINE de Cinema: Ano VI. CATANI, Afrânio Mendes; FABRIS, Mariarosaria; GARCIA, Wilton (orgs). São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p-25.

falta de vontade ou iniciativa para resolver o problema: “Esse não é o meu setor”; “Calma, minha senhora. Ele vai ser atendido no momento em que liberar a sala”. Médicos e enfermeiros iniciam uma verdadeira batalha verbal em que os argumentos se sucedem para justificar a inviabilidade do atendimento: problemas na sala de raio x, falta de material para enfaixar a perna, a impossibilidade de ministrar um sedativo, porque o local onde se guardam os remédios está trancado e o responsável pela chave, de folga. Um dos atores se prontifica a comprar o remédio numa farmácia, mas a enfermeira alega que as normas do hospital impedem a utilização de medicamentos não autorizados. O “esquerdista” se exalta, culpa o governo, a burocracia, a burguesia, mas o médico diz já ter se habituado ao estado das coisas e convida todos a tomar um café.

Em “A Causa Secreta” também não há espaço para afetos. Os atritos são constantes, a solidariedade ausente e as amarguras e ressentimentos explodem a todo momento. São várias as cenas em que vemos garotos pedindo comida ou esmola. Os personagens, invariavelmente, os tratam como porcos. As tentativas de aproximação amorosa fracassam: o garotão recusa o assédio da mulher madura por falta de atração pelo sexo oposto, mas é igualmente rejeitado pelo homem maduro, porque a este só interessa o desfrute efêmero de seu corpo jovem.

Assim como em “Mato Eles?”, nos letreiros finais de “A Causa Secreta”, o discurso em “off” do próprio cineasta, expõe a contradição geradora de todo o projeto: o filme foi patrocinado por grandes agentes estatais de fomento à cultura.³⁹ O diretor da peça dentro do filme, em seu sorriso

³⁹ “Cada vez mais, a gente não se emociona pela dor anônima. Isso a gente já viu, está vendo, no jornal, na TV, no ‘Aqui Agora’, nos noticiários, em todos os lugares, debaixo dos viadutos. Se torna, então, tudo muito igual. Não emociona mais. A etapa seguinte, a mais inteligente, um pouquinho mais inteligente é a

"amarelo" após os aplausos da estréia, sintetiza de forma amarga sua insatisfação com os desvios éticos que permitiram a realização do espetáculo: os expedientes burocráticos, as manobras jurídicas para garantir a renovação de verbas, o laboratório sádico que envolveu atores e entrevistados nas pesquisas de campo. Nessa confissão final, Bianchi parece caminhar na mesma direção do personagem, ao denunciar em tom de auto-crítica a aliança do Estado (o instrumento burocrático), da elite (os patrocinadores através de leis de isenção fiscal) e do artista (os realizadores) para transformar em espetáculo, publicamente legitimado, o provocar da dor alheia.

O anseio de totalização

Em "Cronicamente Inviável", o ímpeto de totalização se acentua e se radicaliza na tentativa de construção de um painel imparcial e totalizante do país. Bianchi retoma a estrutura fragmentária de filmes anteriores a partir da justaposição descontínua de vários episódios (cenas ou seqüências), amarrados por um discurso em "off" que pretende gerar alguma unidade.

O sentido pretendido não está em cada parte, mas no efeito acumulativo produzido pela associação entre elas. O

teatralização, o teatro. Você começa a fazer negócios ao redor da dor alheia. Vamos ter piedade, vamos ter caridade, vamos dar um quilo de cereais ou comidas não perecíveis para podermos ir à festa. Nos organizamos em torno de associações e organizações para o combate da dor, da miséria e da fome. Prá sentir prazer na dor ainda dentro de um sistema estruturado, a dor do outro que tá arreventado, do que tá na rua. Então, a caridade, mas isto é fugaz. Que com esse aperfeiçoamento, quem sabe vai começar a terceira etapa, a mais refinada. Quando a gente testemunha a dor e esse ato fica legítimo para todo mundo, estatalmente legitimado, se concebe um certo amor para as pessoas que estão sofrendo, um gozo. Aí, o aparecimento dos verdadeiros artistas, o provocar da dor alheia, deliberadamente, sem gozar antes, sem necessidade de ser uma coisa pessoal. Isso passa a ser gerenciado num sentido mais amplo pelo estado, pelo governo e pelas elites."

discurso construído pelo filme distancia-se do ponto de vista oferecido pelo narrador principal, cujo comportamento ambíguo vai sendo aos poucos revelado, despertando suspeitas quanto à confiabilidade da narração. Bianchi retoma os questionamentos quanto aos dilemas da representação, retrabalhando procedimentos do cinema moderno em oposição ao modelo clássico, baseado na continuidade e na cadeia de causalidades.

O principal núcleo narrativo desenvolve-se em torno dos personagens que circulam no restaurante Pelegrino's, de propriedade de Luís, um homossexual cínico e pedante que tem como hobby humilhar e explorar sexualmente seus empregados. Há o casal carioca de classe média que vive às voltas com os problemas com a emprega doméstica e a violência generalizada que assola o país; o garçom recém contratado, rapaz humilde de origem polonesa que veio do sul do país para tentar uma vida nova na metrópole; e, finalmente, a gerente do local, uma descendente de índios de origem miserável que soube vencer os preconceitos de cor e ascender socialmente atuando em negócios lícitos e ilícitos.

Um segundo núcleo envolve as viagens de um intelectual que circula por vários cantos do país fazendo pesquisa para um novo livro que tenta entender como se manifestam as formas de dominação nessas diferentes regiões.

Essa lógica da fragmentação, que opta pela justaposição de segmentos, que ora se complementam, ora se contrapõem, o discurso "off" crítico, irônico e auto-referente que desmascara os instrumentos da representação, compõe um arsenal variado de procedimentos que radicalizam a expressão de uma postura moral, um olhar ético para com as mazelas sociais do país, desvinculado de rótulos políticos e ideológicos e que almejam incitar no espectador, através de

um estranhamento crítico, menos fruição catártica e mais reflexão.

Capítulo 2: "Mato Eles?"

Realizado em 1982, ainda sob o patrulhamento político-ideológico imposto pela ditadura militar, o filme mistura denúncia, auto-crítica e provocação irreverente para discutir a situação de Mangueirinha: uma reserva indígena localizada no sudoeste do Paraná, onde vivem índios Kaingang, Guaranis e Xetás (há supostamente um único sobrevivente desta tribo). A FUNAI, órgão público responsável pela administração da reserva, instalou dentro de suas dependências uma serraria que vai aos poucos destruindo a mata da região. Parte das terras da reserva - um dos últimos redutos de floresta araucária do país - teria sido comprada por uma indústria madeireira. O processo de litígio quanto à posse da terra estaria correndo na justiça.

Bianchi a partir de uma premissa inicial - quando a floresta acabar, o que será dos índios? - dispara uma série de questionamentos e tensões. Assim, imagens, depoimentos e entrevistas que cobrem os vários envolvidos ou interessados na questão (os índios, um bispo, um empregado de uma fazenda da região, uma grã-fina, um professor universitário, uma autoridade local, um funcionário da FUNAI, um sociólogo e o diretor regional da FUNAI) são intercalados por um pseudo-documentário de caráter etnográfico e por comentários explicativos dispostos em letreiros arrumados como se fossem questões de múltipla escolha de um vestibular.

A ironia toma conta da cena e atrai os olhos e ouvidos do espectador. Ele a utiliza com efeitos (ora dramáticos, ora cômicos) para exprimir conflitos, criar

contrastes entre o discurso da imagem e do som e acrescentar pluralidade e complexidade de significados.

Desta maneira, em "Mato Eles?", a ironia passa, à primeira vista, a revelar-se como o elemento mais marcante, o que mais diretamente atinge a sensibilidade e os nervos do espectador, mas não é o único a atuar nessa tentativa irreverente de desmascarar e criticar os cânones do documentário tradicional. Bianchi irá conjugar uma série de recursos retóricos para alimentar e sofisticar o jogo irônico: o contra-ponto sonoro, a multiplicidade de vozes, a auto-reflexividade, os letreiros explicativos, a mistura de cenas documentais e ficcionais. Seu discurso sobre a questão do índio não assume, entretanto, somente ares de denúncia, crítica ou provocação, mas também inclui um olhar poético sobre essa questão.

A retórica da ironia

Para uma definição básica sobre as dimensões formais e culturais da ironia, Linda Hutcheon nos diz o seguinte:

"A ironia é uma figura do discurso que trabalha a superposição ou fricção do dito e do não dito, com uma aresta crítica produzida por uma diferença de contexto que a faz acontecer."⁴⁰

Esta "aresta crítica" pressupõe um jogo de reciprocidade ou cumplicidade entre o ironista e o interpretador e uma capacidade avaliadora que freqüentemente envolve uma dimensão intelectual e emotiva e um domínio da

⁴⁰ HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p-39.

situação que a faz acontecer. Nem todos estão preparados para "pegar" a ironia e isso pode produzir interpretações indesejadas ou imprevistas.

Dessa maneira, Hutcheon - apoiando-se em um vasta bibliografia - esforça-se para realizar uma ampla reflexão sobre a prática da ironia, ressaltando seu poder desestabilizador e as conseqüências tanto da compreensão quanto do malogro da comunicação em que se insere. É o que denomina "cena" da ironia. Assim, a ironia não é encarada simplesmente como uma ferramenta retórica isolada, mas inserida dentro de um contexto social e político mais amplo que envolve relações dinâmicas de poder entre o texto, o ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva.

A ensaísta também define o que chama de natureza transideológica da ironia, ou seja, sua capacidade de funcionar taticamente a serviço de um largo espectro de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses.

Em "Mato Eles?", a ironia já se acha presente no próprio contexto político que culminou na realização do filme ou, ao menos, permitiu a captação das imagens dentro da reserva de Manguairinha, no Paraná. Neste caso, é importante particularmente ressaltar o contexto extra-fílmico porque ele nos ajuda a entender quais foram as condições políticas e materiais em que o filme foi realizado e que condicionaram, ou, no mínimo, influenciaram o resultado final.

Bianchi, até então, já havia concluído dois curtas, "Ommibus" e "A Segunda Besta", e um longa-metragem, "Maldita Coincidência" e, depois de ver frustrada a intenção de realizar um musical com Rita Lee, tentava captar recursos junto à Secretaria de Cultura do Paraná para a realização de

um novo projeto. Após sucessivas negativas do secretário em exercício, ele decidiu investir numa última e derradeira empreitada: voltou ao palácio, gritou, esperneou, chorou. No dia seguinte à visita, o principal jornal de Curitiba publica em primeira página a suposta reação de Bianchi a mais essa tentativa frustrada: ele teria batido como uma "barra de ferro" na cabeça do tal secretário e depois sido levado a um lugar desconhecido. Bianchi voltou novamente ao palácio do governo para tirar satisfações, mas ouviu do secretário acusações de chantagem política: a matéria teria sido plantada na imprensa pelo próprio cineasta para miná-lo politicamente. A situação política do secretário ficou delicada e, numa tentativa de abafar rapidamente o caso, acabou liberando o dinheiro, desde que fosse usado para um filme sobre o problema do índio e de uma reserva indígena em particular. Bianchi recebeu carta-branca do governo para entrar na reserva e filmar o que bem entendesse. O resultado, como já o sabemos, não é o de um filme institucional, patrocinado pela ditadura militar para divulgar os progressos do governo na área social. Ele filmou, com uma equipe reduzida, praticamente sem roteiro prévio, durante uma semana, tendo acesso livre a pessoas como o diretor regional da FUNAI e a lugares como a serraria instalada dentro da reserva que em outras condições seriam completamente impraticáveis.⁴¹

Depois de concluído, o filme foi exibido no Festival de Cinema de Gramado onde arrebatou o prêmio de melhor direção e em seguida teve sua exibição pública interdita pela Censura Federal por - segundo os registros do Conselho

⁴¹ Essas informações foram relatadas pelo próprio Bianchi em entrevista a João Luis Vieira. A entrevista foi publicada em livro-catálogo (*Op. cit* p-65.) organizado por João Luis Vieira sobre a filmografia de Bianchi por

Superior de Censura - "ser contrário aos interesses nacionais".

Como relata Edmar Pereira, o filme antes da interdição, foi exibido para uma platéia de universitários na Universidade de Santa Catarina, numa sessão seguida de debate. Entre perguntas e apreciações amistosas da audiência, Bianchi detectou dois interlocutores francamente hostis, interessados em saber como e com autorização de quem ele filmara aqueles lugares e entrevistara aquelas pessoas.⁴²

Não se sabe ao certo quem eram esses espectadores, se esboçavam ali suas próprias indignações diante do filme ou se estavam a serviço de interesses políticos alheios.

O importante aqui é destacar a dimensão emotiva ou afetiva da ironia e a gama variada de reações emocionais que pode desencadear quando entra em cena. A "leitura" da ironia não envolve somente a criação de um significado para um texto, mas também a construção de um sentido para a atitude avaliadora exibida por esse texto em relação ao que é dito e o que não é dito.

Nem sempre o interpretador vai concordar com a postura avaliadora do ironista. Assim, sua utilização compreende uma variedade complexa de tons, intenções e efeitos e envolve sentimentos de amor e ódio, aprovação e rejeição e movimentos de aproximação e distanciamento. A ironia cria uma lógica dialética na construção de significados e no relacionamento com o leitor, o ouvinte ou o espectador.⁴³

ocasião da retrospectiva completa de sua obra realizada durante o Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira em dezembro de 2002.

⁴² PEREIRA, Edmar. "O documentário sobre os índios interdito pela Censura". *Jornal da Tarde*. 20-abr-1983.

⁴³ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.* p-66.

Depois dos entraves com a Censura, o filme acabou sendo liberado e exibido dentro de um circuito mais alternativo composto por universidades, museus e sindicatos. No âmbito desse circuito, as reações da audiência eram em geral de entusiasmo e adesão calorosa. Há que se considerar as vicissitudes do momento histórico e a ampla simpatia dessas platéias aos discursos de oposição à propaganda nacional-desenvolvimentista do regime militar.

Essa cumplicidade entre o ironista e suas platéias reforça a natureza social da ironia e revela um dos ingredientes que explica o seu sucesso: sua capacidade para alimentar "comunidades amigáveis" que garantem o contexto necessário tanto para seu emprego quanto para sua atribuição.

"Geralmente a emoção predominante quando lemos ironias estáveis é aquela de juntar-se, de descobrir e comungar com espíritos semelhantes"⁴⁴

O ponto de partida que deflagra toda a discussão do filme pode ser sintetizado na seguinte questão: os índios garantem a sua subsistência trabalhando no corte das árvores. Quando a floresta estiver destruída, eles não terão mais trabalho. O que fazer com eles?

A interrogação do título - "Mato Eles?" - já sugere uma solução, mas a ironia aqui, como nos lembra João Luis Vieira, encontra-se travestida em ambigüidade. Ou o espectador é solicitado a consentir com algo, a priori, moralmente execrável - o genocídio do índio pelo branco - ou a própria incorreção gramatical do título - a formulação correta seria "mato-os" - evoca a voz do outro e é o índio

⁴⁴ BOOTH, Wayne C. **A rhetoric of irony**. Chicago/London: University of Chicago Press, 1974. p-28.

que esboça reação e também se delega o direito de matar o branco.⁴⁵

Alternando a realidade que aflora nas entrevistas com os artifícios ficcionais inspirados por ela, Bianchi aposta nas possibilidades de manipulação da montagem para construir sua peça de denúncia e provocação.

É através da montagem que ele promove uma espécie de "acareação" de discursos, em que a mão manipuladora do realizador parece estar sempre presente. Ele intervém o tempo todo, questiona, discute, agride, tumultua a cena, fazendo o teor das perguntas soar mais forte do que o conteúdo das respostas. É assim, um filme muito mais interessado em suscitar perguntas, em levantar hipóteses do que em encontrar respostas ou propor soluções para as questões levantadas.

A interferência caótica, às vezes agressiva do realizador, que se manifesta na condução ou encenação das entrevistas, tem a função de atribuir uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora, das palavras do entrevistado. É a tentativa de construir um sentido na direção de algo que extrapola ou até se contrapõe ao que foi dito.

Nesse contexto, vale destacar esta comparação de José Carlos Avellar:

"Sérgio Bianchi incorpora ao estilo de seu filme um dado que no cinema documentário no Brasil explodiu primeiro, ao que parece, com 'Di' de Glauber".

E acrescenta:

⁴⁵ VIEIRA, João Luis. **A reflexividade na tela.** In: *Câmera-faca: O Cinema de Sérgio Bianchi. Op. cit.* p. 95-107.

"... esta coisa que talvez tenha pintado no 'Di' é uma certa desmontagem do sistema do filme documentário através da interferência doida, caótica, debochada até, do realizador dentro da cena: ele vê, filma, participa e fala de tudo; do tema do filme, do cinema, dele mesmo".⁴⁶

Como argumenta Hutcheon, do ponto de vista do interpretador - um leitor, um espectador, um ouvinte, um freqüentador de uma exposição de arte - a ironia é uma jogada interpretativa e intelectual, ou seja, é a inferência de significado em acréscimo ao que se afirma e diferentemente do que se afirma. Esta jogada é geralmente acionada por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há alguma concordância social.⁴⁷

Veremos a seguir como Bianchi trabalha a exposição dessas evidências para convidar o espectador a "embarcar" na ironia. Esse convite se manifesta a partir de algumas marcas textuais que imprime à organização da montagem (composição das imagens, tonalidade da narração em "off", trilha sonora, ruídos, inter-títulos, letreiros) e à própria condução da *mise-en-scène*.

A seqüência da entrevista com o diretor regional da FUNAI começa com um plano geral e a medida que o debate esquenta, sucedem-se enquadramentos cada vez mais fechados com a intenção de captar, com maior precisão, o progressivo nervosismo do entrevistado diante das insistentes investidas de Bianchi. A *mise-en-scène* atua no sentido de desacreditar ou ridicularizar o discurso da autoridade da FUNAI. O fechamento progressivo do quadro o transforma num homem acuado, aprisionado e réu confesso de suas próprias palavras.

⁴⁶ AVELLAR, José Carlos. "‘Mato Eles’ e ‘Chapeleiros’ – A arte de fazer perguntas". Jornal do Brasil. 6-dez-1983.

Essa intromissão no conteúdo da cena também se dá através da inclusão de letreiros e contra-pontos sonoros, como as cifras acompanhadas do ruído de uma caixa registradora que invadem a tela a medida em que o diretor da FUNAI contabiliza o total de hectares de lavoura plantados dentro da reserva.

O mesmo acontece com a entrevista feita com o Bispo Dom Albano Cavallin, uma entrevista por sinal encenada, embora Bianchi tenha salientado que as palavras do bispo verdadeiro não seriam muito diferentes das ouvidas no filme. O Bispo, enquadrado em contra-plongé, situa-se no alto de uma escada, numa posição superior, como se estivesse sobre um altar. A tonalidade veemente e solene de suas palavras confirmam esse ar de superioridade e arrogância.

Ao final, presenciamos um sorriso meio maroto do Bispo, como se já com a câmera desligada, olhasse para o entrevistador e dissesse: "E aí .. ficou bom? Era isso que você queria de mim?". As palmas que se ouvem em "off" parecem confirmar essa suposição. São as palmas de uma platéia, aplaudindo com entusiasmo, a performance de um ator. O Bispo é mesmo um ator. Cabe destacar que nos letreiros finais, todos os entrevistados são creditados como atores. Bianchi não diferencia as entrevistas filmadas das outras forjadas.

Assim, realidade ou ficção, verdade ou mentira, falso ou verdadeiro, como bem sugerem as múltiplas alternativas dos letreiros-questionários espalhados ao longo do filme, tudo parece se confundir nessa mistura ambígua de entrevistas documentadas e encenadas.

⁴⁷ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.* p-28.

O jogo irônico também desconstrói o discurso oficial sobre a situação das tribos indígenas no país. Como diz o professor no início de sua aula:

“Em Manguairinha, nós encontramos índios integrados, econômica, social e culturalmente à sociedade nacional. Integrados economicamente produzindo bens agrícolas ou assalariados na serraria da FUNAI. Também encontramos índios vendendo artesanato à beira da BR 373 às margens do rio Iguaçu. Em Manguairinha, nós temos representantes dos três grupos tribais existentes no estado: Os Kaingang, população majoritária de 900 indivíduos, os Guaranis de 315 indivíduos e apenas 1 Xetá.”

Este jogo se articula a partir da inclusão de enxertos pseudo-documentais introduzidos por letreiros assinados pelo próprio realizador (“Sérgio Bianchi apresenta”).⁴⁸ Se num primeiro momento, a partir de um viés ufanista-antropológico-didático, parecem querer ilustrar a tese anterior, logo se revelam uma arma poderosa de crítica, deboche e escárnio dado o tratamento paródico a que são submetidos. De novo, as arestas afiadas e cortantes da ironia.

A apresentação da primeira parte do pseudo-documentário sobre o último xetá – que supostamente registra uma expedição científica realizada em 1957 na serra dos Dourados, patrocinada pela Universidade Federal do Paraná – se dá a partir de uma imagem bucólica da floresta de araucária durante um amanhecer com o céu de azul anil ao fundo.

Sobre essa imagem entra “O Guarani” de Carlos Gomes, o trecho mais popular da versão operística da obra romântica de José de Alencar. O que se anuncia com essa abertura triunfal é o tom épico-heróico-nacionalista do romantismo do

⁴⁸ Esses enxertos promovem uma quebra na estrutura geral do filme, funcionando como um “corpo estranho” a interromper o curso dominante de uma narrativa pouco linear mas construída majoritariamente à base de entrevistas e depoimentos.

século XIX que celebrava o índio como o "bom selvagem" considerado o genuíno representante de uma identidade brasileira. O que se vê a seguir, é um desses documentários pseudo-etnográficos, hoje comuns na programação de canais de TV a cabo como o "Discovery Channel", em que imagens ilustrativas supostamente lastreadas por uma pesquisa de caráter antropológico-científico são acompanhadas por uma narração em "off", com uma solenidade peculiar que busca detalhar seu conteúdo. A tonalidade levemente debochada da voz do narrador - a sua própria *persona* pública, como veremos a seguir, também contribuirá para esse efeito - conjugada à obviedade e precariedade das imagens, confirma a atmosfera paródica dominante.

Sérgio Bianchi
Apresenta

O Último Xetá

1ª Parte
1957 – Uma expedição científica

Os Xetás
Da Serra dos dourados

O Comitê do filme etnográfico
Museu do homem – Paris

e
O Centro Nacional de Pesquisas Científicas
a apresenta

*Um filme **réalisado** pelo*
INSTITUTO DE PESQUISAS DA FACULDADE DE FILOSOFIA
Dirigido pelo Professor
José Loureiro FERNANDES

Commentário
José Loureiro FERNANDES

Dito por

Arnaldo JABOR

Adaptação

Ana Maria Mochcovitch

As imagens aparecem propositadamente riscadas, sugerindo uma cópia de filme antigo, mal conservada. Os letreiros de abertura, que reproduzimos acima, apresentam referências :“O Comitê do filme etnográfico, Museu do homem - Paris” e algumas incorreções gramaticais aparentemente nada gratuitas: realizado com acento agudo no “e” e grafado com “s” ao invés de “z”, comentário escrito com dois “m” e apresenta com o “a” separado do restante da palavra. Essas referências e incorreções ortográficas que incluem palavras escritas com grafia “afrancezada” remetem parodicamente à forte influência francesa nos primeiros estudos de antropologia no Brasil. Essa influência assume aqui conotações pejorativas, acentuando a visão exótica que o colonizador europeu sempre alimentou sobre as populações nativas subjugadas.

A voz do narrador - como anunciada pelos letreiros - é a de Arnaldo Jabor.

A escolha de Jabor não se deu por acaso. A entonação com que conduz a narração é levemente sarcástica e sua própria obra como cineasta e como figura pública remete a uma verve irônica inquestionável.

Ao mesmo tempo que Bianchi quer nos fazer crer, num primeiro momento, na autenticidade histórico-documental das imagens (os riscos na película, o suporte metodológico da antropologia visual), o registro sonoro nos apresenta uma voz conflitante (o tom debochado do narrador e sua personalidade pública) que desautorizam o discurso inicialmente proposto.

Na segunda parte do pseudo-documentário: "1982 - 25 anos depois: o último", o único xetá sobrevivente aparece em planos sucessivos, enquadrado em diferentes posições e formatos: plano médio frontal, de costas, lateral, depois primeiro plano lateral, frontal seguido de primeiríssimo plano frontal com somente nariz e boca em quadro.

O índio se sente levemente constrangido com a situação. O sucessivo fechamento do quadro sugere um olhar metódico próprio a identificar o índio como um animal selvagem em extinção a ser dissecado, analisado e preservado para um estudo científico.

Como menciona Hutcheon, a política transideológica da ironia inspira uma distinção entre a ironia que trabalha dentro de uma chave construtiva para articular um discurso de oposição e aquela que prefere atuar dentro de um viés mais negativista.⁴⁹

Neste segundo caso, o que está em jogo é ironizar negativamente o produto de um determinado sistema a partir de um ponto de vista exterior ao sistema: o ironista estaria isento, numa confortável posição de poder, que procuraria mascarar qualquer resquício de vulnerabilidade. Por outro lado, a postura mais construtiva da ironia, alguns diriam mais apropriada ou mais honesta, tem como alvo criticar o sistema como um todo, do qual o ironista também faria parte. Neste caso, a ironia procura se utilizar das próprias regras do sistema para expor suas fraquezas, limitações, contradições e tentar vislumbrar um cenário de mudança mesmo que de âmbito efêmero e localizado.⁵⁰

⁴⁹ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.* p-36.

⁵⁰ CHAMBERS, Ross. **Irony and the cannon.** *Profession* 90 (MLA), p. 18-24. Citado por HUTCHEON, Linda. *Ibid.*

Neste contexto, a ironia pode então adquirir um funcionamento mais subversivo que incorpora o intuito de desmascarar as subordinações inerentes aos próprios elementos constitutivos do discurso e revelar uma hierarquia oculta baseada em relações sociais de dominação.

Dessa maneira, a ironia torna-se uma ferramenta hábil e poderosa para a construção de um discurso que se quer auto-referente e que assume, deliberadamente, uma postura crítica em relação às limitações (de ordem ética, moral, cultural, institucional, social, política) com que se vê obrigado a conviver.

No meio da seqüência descrita acima, Bianchi, literalmente, entra em cena para sugerir um enquadramento mais adequado para o índio. Há aqui, através da presença explícita do diretor, conduzindo a escolha do tamanho do quadro, um exercício explícito de auto-reflexividade que remete à própria natureza ficcional do cinema, mesmo tratando-se de um documentário. Bianchi desmonta o seu próprio método de trabalho, chamando a atenção para a natureza manipuladora do cinema e os artifícios da *mise-en-scène*. Esse procedimento também pode ser entendido como uma confissão de *mea culpa*, um olhar sobre si mesmo, sobre o direito do branco em falar em nome do índio.

Bianchi questiona a legitimidade dos motivos que estariam norteando a realização do seu próprio filme. Isso fica claro nas palavras do último índio entrevistado - que poderiam ter sido simplesmente cortadas - interpelando-o num tom meio debochado - o mesmo tom que o realizador carrega ao longo de todo o filme - sobre os verdadeiros objetivos de todas aquelas perguntas.

Dentro de um viés mais construtivo da ironia, onde o ironista se insere dentro do próprio sistema crítico que põe

em movimento, Bianchi tem a honestidade e a coragem de não poupar a si próprio. Coloca-se como parte beneficiária das perversidades do sistema quando, nos letreiros finais, ao som da melancolia fúnebre de Bachianas nº5 de Villa Lobos, usa sua própria voz para deflagrar um derradeiro balanço sobre essa questão.

É na terceira parte dos enxertos pseudo-documentais, agora relativos ao destino do índios Guaranis, que o irônico e o poético se encontram. Esse enxerto serve, num primeiro momento, para se contrapor, numa chave irônica, ao conteúdo do discurso proferido pelo professor durante a aula: *“Também encontramos índios vendendo artesanato à beira da BR 373 às margens do rio Iguaçu”*.

Vemos assim uma série de índios, na sua maioria crianças, vivendo em casebres de pau cobertos de plástico, à beira da BR. As mulheres garantem o sustento dos filhos vendendo o artesanato que fabricam para os turistas.

A seqüência de planos sintetiza a imagem simbolizada da desolação, da miséria absoluta, da derrocada de um processo de aculturação que não se consolidou. Tudo novamente embalado pelo ufanismo pitoresco da música de Carlos Gomes, vinculado à uma visão romântica do índio, do bom selvagem, do símbolo primitivo e genuíno da nação brasileira.

Aqui, novamente, o contra-ponto musical evidencia um alargamento das possibilidades de significação do discurso fílmico oferecidas pela imagem. A tensão dramática é potencializada na medida que, através do contraste, as diferenças entre o registro visual e o acompanhamento sonoro esperado são acentuadas.⁵¹

Ao final da seqüência, há um plano em que um caminhão transitando pela estrada corta rapidamente o quadro onde se

vêm utensílios indígenas expostos num varal à venda. É um quadro emblemático e poético da situação do índio. Ele vive à margem da rodovia, da sociedade e da civilização, alijado de um mundo em constante mudança, de um progresso em velocidade acelerada onde a única alternativa possível é a tentativa inócua de adesão aos protocolos do mercado. No penúltimo plano, vemos novamente uma imagem da floresta durante a aurora: o céu mesclado de azul e rosa.

Em continuidade sonora com o barulho do motor do caminhão que cruza a estrada, ouvimos o ruído de uma brusca freada, o cantar de pneus que redundam num estrondo provocado por um choque. Em seguida, o silêncio absoluto e a imagem da floresta já sob o céu claro do final do amanhecer.

Esse ruído da brecada seguido de choque funciona, dentro do filme, como uma espécie de *leitmotiv* sonoro a nos lembrar a emboscada que resultou no atropelamento e morte do cacique Kaingang.

Assim, o despertar de um novo dia em meio a floresta não traz esperança de vida, de renovação, de continuidade cíclica da natureza, mas sim uma promessa de morte e destruição.

A ironia, como já constatamos no decorrer da obra de Bianchi, assume papel importante na caracterização de seu estilo. Neste caso, em particular, transforma-se em ferramenta eficaz e criativa para que o cineasta possa por em prática sua veia provocadora e virulenta: quer como personagem em cena, quer como a voz que invade e tumultua o andamento das entrevistas, quer como a mão que orchestra a organização das imagens, mas ao mesmo tempo, expõe-se como um

⁵¹ JOHNSON, Lincoln F. **Film Space Time Light and Sound**. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1974. p-178.

maestro que não tem pudor em revelar os segredos do seu *métier*.

A multiplicidade de vozes

Uma discussão suscinta sobre a multiplicidade de vozes que regem a produção documental ou as diferentes modalidades que organizam a sua representação da realidade se faz oportuna para que possamos discutir adiante em que medida Bianchi rompe com esses procedimentos, assumindo uma postura de desmascaramento das técnicas convencionais de filmagem e organização posterior das imagens e sons dentro de um viés que se costuma definir como reflexivo.

Bill Nichols nos lembra que a evolução do documentário ao longo de sua história pode ser avaliada a partir das disputas formais que se constituíram em torno da questão da "voz". Por "voz", ele entende aqui algo mais restrito que estilo: um conjunto de procedimentos formais que interagem para organizar o material que nos é apresentado a partir de um determinado ponto de vista.

"Nesse sentido, 'voz' não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão inatingível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário."⁵²

⁵² NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão. (org) .Teoria Contemporânea do Cinema. v.2 São Paulo: Editora Senac, 2005, p-50.

Assim, Nichols define quatro modalidades básicas que funcionariam como padrões de organização da "voz", em torno dos quais, o documentário estruturaria o seu texto: expositiva, observacional, interativa e reflexiva.

Ele alerta para o fato dessas categorias serem, em parte, produto de uma reflexão teórica seguida de uma

cotidianos de sobrevivência, em especial àqueles vinculados à necessidade da preservação de tradições em vias de extinção.

Imbuídos por uma mentalidade humanista-romântica de fundo "rousseauuniano", esses documentários não hesitavam em encenar ou recriar rituais comunitários que, posteriormente, serviriam de trunfo para sensibilizar uma subjetividade social ainda aberta, a encontrar no enfrentamento do homem com a natureza, expressões de bravura, determinação e despreendimento.⁵⁴

Essas modalidades se sucedem dentro de um fluxo dialético em que novas formas tentam desmascarar e corrigir limitações e restrições das antigas, sobretudo no que diz respeito a sua credibilidade, no sentido de fornecer, da maneira mais fiel ou ética possível - considerando-se os valores de cada momento histórico -, uma impressão da realidade.⁵⁵

Acompanhando essa linha de raciocínio, chegaremos ao cinema direto, caracterizado por um ímpeto de tornar a "voz" algo menos presente, menos visível e promover um aumento do "efeito verdade", graças à objetividade, ao imediatismo e à impressão de capturar imagens autênticas da vida cotidiana com o menor grau possível de interferência do realizador.

Essa modalidade cede o controle aos acontecimentos que se sucedem diante da câmera. A montagem, nesse caso, tem a função de potencializar a impressão de temporalidade autêntica. Os cortes têm a função de manter a continuidade espacial e temporal da observação, em vez da continuidade lógica de uma argumentação ou exposição.⁵⁶

⁵⁴ RAMOS, Fernão. **A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa**. In: Teoria Contemporânea do Cinema. v.2. *Op. cit.*. p-169.

⁵⁵ NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. *Op. cit.* p-66.

⁵⁶ *Ibid.*,p-72.

O documentário observacional é a modalidade, em geral, ainda utilizada como ferramenta etnográfica, permitindo aos realizadores observar as atividades de grupos étnicos sem recorrer às técnicas de exposição que, supostamente, contaminem a autenticidade e a especificidade desse mundo de imagens e sons, com uma argumentação lógica que não lhe é intrínseca.

Bianchi desmonta a falsa objetividade, as pretensões pseudo-didáticas e a argumentação lógica da modalidade expositiva, e a aparente imparcialidade e transparência da modalidade observacional, através do tratamento paródico que confere à reconstituição de trechos de filmes etnográficos, onde ambos os formatos são ridicularizados.

Vejamos uma descrição do primeiro trecho:

Narrador (voz de Arnaldo Jabor em “off”):

“Até 1952, acreditava-se que as tribos poletoras e caçadores nômades haviam abandonado o noroeste do Paraná, cujas florestas vinham sendo devastadas pelas plantações de café quando agrimensores avistaram índios depois identificados como Xetés na região entre os rios Ivaí e Paraná na serra dos Dourados.

Um grupo de vinte remanescentes da tribo foi estudado, tendo servido como guia um índio jovem capturado na infância e educado em Curitiba.

O acesso às aldeias geralmente próximas a um riacho fazia-se por um pinguela, pequena ponte constituída por um tronco cujas extremidades se apoiam nas margens ...”

P. C. de indiozinhos nós atravessando uma pinguela.

“... andam completamente desnudas e os homens usam uma pequena tanga tecida com um fio de uma bromeliácea da região ... crianças e homens usam esses ornatos auriculares de pena ...”

P. C. de indiozinhos sentados no chão, sorrindo e brincando com as asas de uma ave morta.

“ ... nosso jovem guia índio reencontra com prazer os adornos do passado ... “

P. A. do índio-guia com um adorno fincado no queixo.

“...para construir as aldeias abrem clareiras na floresta, usando um machado de pedra que desde os primeiros contatos com o civilizado foi substituído pelo machado de ferro.”

P. C. de um índio cortando um pedaço de madeira bruta com um machado de ferro.

A “voz de Deus” domina a narração fora-de-campo, que as imagens (recriações de hábitos e rituais cotidianos) pretendem ilustrar e validar. O conteúdo do texto busca apresentar uma generalização (é assim que os índios vivem, se vestem, garantem sua sobrevivência) a partir dos elementos oferecidos pela imagem. A tonalidade debochada da narração, o reconhecimento da própria identidade pública do narrador, a precariedade das filmagens (enquadramentos desleixados e fora-de-foco) contrariam tanto a sobriedade argumentativa da modalidade expositiva quanto à valorização da elegância rítmica e expressiva das imagens no seu formato mais poético.

No segundo trecho, uma sucessão de planos cada vez mais fechados tenta descrever, com a precisão meticulosa dos métodos científicos, as características físicas do último sobrevivente da tribo Xetá. A ausência de som na banda sonora corrobora a seriedade da empreitada e reforça uma intenção de imparcialidade, uma postura antropológica que visa garantir o registro do “outro” às custas de uma observação gradativa e transparente da realidade. O que poderia indicar, à primeira vista, uma pretensão de distanciamento, de não-interferência diante do que a câmera está apta a registrar, própria dos defensores do documentário observacional, logo revela-se um instrumento mordaz de crítica e auto-questionamento quanto à possibilidade da não-intervenção: Bianchi entra propositadamente em cena para demarcar um enquadramento mais “adequado” para o índio e sua reação diante da presença da câmera (uma mistura comovente de desconforto e

constrangimento) revela um alto grau de invasão e manipulação da parte do realizador que compromete radicalmente a crença na viabilidade de uma exposição límpida e transparente da alteridade.

É ainda interessante notar que Bianchi entra em cena, justamente, para sugerir um fechamento do quadro. Uma operação rápida de "zoom-in" fecha o plano em torno do rosto do índio. Nesse momento, na banda sonora, começamos a ouvir o áudio do que seria supostamente a resposta do professor ao comentário de uma aluna durante uma aula já mostrada numa seqüência anterior.

“ Não você ta equivocada. Xetá existem de 5 a 6 indivíduos. Em Mangueirinha existe 1 (um) apenas. 1 (um) inclusive ficou célebre na década de 50 por ter sido um dos guias daquelas expedições científicas da Universidade Federal do Paraná à serra dos Dourados para contar os índios Xetá ...”

Essa intromissão brusca da voz do professor, que interrompe a tonalidade contemplativa da cena, até então embasada por um método aparentemente "científico" de investigação (a sucessão de planos cada vez mais fechados promove um trabalho de observação e dissecação do "objeto"), também nos alerta para uma outra questão ética envolvendo a multiplicidade e a "confusão" de vozes no filme.

Como já comentamos, uma primeira parte dessa seqüência (a aula do professor) é incluída imediatamente antes da apresentação do filme etnográfico, criando uma motivação para a sua exibição. Dessa maneira, o documentário etnográfico pode ser compreendido como uma extensão natural da aula - uma ferramenta didática que ajuda a comprovar, historicamente, as palavras do professor.

Após o término da seqüência de planos do índio Xetá - que termina com sua reação de embaraço diante da presença

insistente da câmera - voltamos, através de uma ponte sonora, às imagens do professor dando aula. Ele discorre sobre a hipótese de não haver somente um sobrevivente dos Xetás (discordando surpreendentemente da tese levantada pelo documentário etnográfico) e relata as diferentes trajetórias de vida percorridas pelos outros supostos descendentes:

“Este índio Xetá que tá em Mangueirinha foi aprisionado quando era pequeno e depois serviu como guia da expedição, mas existe outro Xetá também em Palmas, onde existe a única mulher Xetá que foi casada com um índio Guarani. Agora, está separada do marido. E no posto indígena Guarapuava onde estão três homens Xetá. Um deles prestou recentemente serviço militar no Rio Grande do Sul. E dizem ... não se sabe ao certo se existe uma índia supostamente Xetá que está na penitenciária de Menina de Piraquara ...”

Ao final, uma voz feminina (uma aluna da sala em “off” ou uma outra voz extra-diegética - isso não fica claro) ironizando o olhar cientificista, frio e metuculoso, revelado pela seqüência anterior, pergunta:

“Tem algum exposto?”

“Mato Eles?” se diz inspirado, conforme atestam os letreiros finais, no livro “Paraná Nativo” de autoria do sociólogo Jacó César Piccoli. É o autor desse livro, em carne e osso (ele também assina a co-produção) que interpreta o professor dentro do filme. Dessa maneira, o conflito de vozes é reforçado: Jacó, neste caso, atua como ele mesmo e, portanto, revela-se um porta-voz de suas próprias convicções a respeito da situação do índio - Bianchi em busca de um aval acadêmico sobre essa questão - ou atua como “personagem” e portanto presta-se às “maquinações” irônicas operadas pelo filme? Uma ambigüidade se instaura: qual é a “voz” que ele representa?

Ao conjugar os dois registros (o pseudo-documentário etnográfico e o filme propriamente dito) através do discurso do professor que funciona como um narrador possível para ambos, Bianchi estabelece uma relação de cumplicidade conflituosa entre a voz do filme dentro do filme (o documentário etnográfico) e a voz do filme ("Mato Eles?"). Bianchi, inclusive, solenemente "apresenta" nos letreiros ambas as partes do documentário etnográfico e aparece em quadro, na segunda parte, escolhendo o melhor enquadramento para o índio. Dessa maneira ele coloca no mesmo páreo a ambivalência dos vários discursos (o de Jabor, o do professor, o do realizador, o do filme em seu conjunto) alertando o espectador a desconfiar da autenticidade e da honestidade de todos.

Entramos aqui no terreno da reflexividade e da ética do documentário tentando conviver com a multiplicidade de vozes, temas ainda em voga na análise da produção mais contemporânea. Voltemos então para uma breve discussão histórica de como isso ocorreu.

A política da interatividade e da reflexividade

Ao final dos anos cinqüenta, o aparecimento de equipamentos de registro sonoro sincronizado, mais leves e de fácil manuseio, proporcionam ao plano técnico e estético uma maior interação entre o realizador e os acontecimentos registrados. A voz do realizador poderia, assim, ser ouvida, não em um discurso organizado em voz "over", mas sim no sabor da hora, no lugar dos fatos, num encontro cara a cara com os demais atores sociais envolvidos.

O documentário interativo, assim, concentra-se em imagens de testemunho ou intercâmbio verbal, intercaladas por imagens de demonstração, que procuram validar ou questionar o conteúdo das entrevistas.⁵⁷

A voz que comanda a organização fílmica não é mais a da autoridade superior que aparenta ter pleno domínio dos fatos, nem a que se propõe ausente e crente na verdade ontológica da imagem, mas sim aquela que advoga uma sensação de parcialidade, de compreensão e de interpretação resultante do encontro físico entre o realizador e o ente social.

A montagem procura manter uma continuidade lógica entre os pontos de vista individuais, enfatizando o confronto de vozes dos diferentes sujeitos que interagem com o realizador.

Esse aparente respeito pela pluralidade de pontos de vista não exime o documentário interativo da discussão de algumas questões éticas. A entrevista torna-se uma peça-chave, mas essa prática é uma forma de discurso que pressupõe uma relação hierárquica e desigual de poder entre o entrevistador e o entrevistado. A estrutura, inerentemente hierárquica da entrevista, pode dar margem à manipulações de toda ordem. Dessa forma, algumas questões éticas entram em pauta: da parte do entrevistado a proteção contra possíveis intimidações que contaminem o andamento da entrevista, adulterações ou deturpações promovidas por uma montagem tendenciosa e, da parte do realizador, o respeito à liberdade de investigação e expressão.

Num filme recheado de entrevistas, algumas delas assumidamente encenadas, em que o corpo a corpo com o entrevistado se dá em muitas ocasiões de forma conturbada,

⁵⁷ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. *Op. cit.* p-79.

todas essas questões éticas entram em jogo e Bianchi, com ares de provocação e auto-crítica, parece colocá-las todas à prova.

Chegamos ao ponto, então, onde todas essas questões convergem no sentido do questionamento da própria autoridade ou capacidade do documentário no seu intuito de representar o mundo histórico. A modalidade reflexiva não se ocupa somente de falar acerca do mundo histórico, mas também preocupa-se com a questão de como isso pode ser realizado.⁵⁸

Dessa forma, os documentários reflexivos não só chamam a atenção para questões de forma e estilo, como também colocam em pauta todo o rol de dúvidas e incertezas que envolvem a captação, a organização e a recepção das imagens e sons: as estratégias de filmagem, as convenções e estruturas que norteiam a montagem, e as expectativas e os efeitos sobre a audiência.

Nesse contexto, a postura reflexiva levanta suspeitas sobre sua própria capacidade de servir de janela para o mundo: desconfia do aparato cinematográfico e de sua competência para fornecer provas persuasivas acerca da realidade histórica, permitir a comunicação e expressão de sujeitos sociais e estabelecer um nexos irrefutável entre a imagem e aquilo que representa.

No documentário reflexivo, o ator social - enquanto porta-voz do mundo histórico - tem sua atuação limitada, a medida em que é revelado como mais um dos elementos que constituem o sistema textual. Assim os dilemas éticos que envolvem a representação desses atores sociais é bastante diluído. Nesse sentido, muitos documentaristas, na impossibilidade de captar a "realidade" do cotidiano, têm,

⁵⁸ NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad.** *Op. cit.* p-93.

muitas vezes, optado por uma encenação transparente: levar as pessoas a viver, na frente da câmera, o que vivem no dia a dia; levar atores a reconstituir para a câmera cenas que não puderam ser filmadas no instante em que ocorreram ou entrevistas que não puderam ser realizadas; levar para um mesmo espaço contíguo, ações ou depoimentos que se deram, na realidade, distantes um do outro.

Bianchi utiliza em seu filme todas essas figuras de narração: leva o índio a reproduzir o seu cotidiano para a câmera, usa atores para viver a grã-fina, o professor, o padre, o sociólogo, monta imagens e sons de forma mais ou menos arbitrária. Há um esforço visível para reconstruir, dentro da própria estrutura do filme, as múltiplas sensações do contato com Mangueirinha.⁵⁹

Ao misturar atores sociais com atores "de verdade", o filme evidencia para o espectador as dificuldades éticas que envolvem a realização de entrevistas, a captação de imagens da vida cotidiana, a reconstituição ou representação do mundo histórico e o papel manipulador do cineasta enquanto agente construtor e não apenas mediador de uma realidade que é muito mais interna que externa ao filme.

Nesse sentido, muitos documentários reflexivos apresentam o próprio realizador na tela, dentro do quadro, não somente como um observador ou participante, mas como um agente que tem autoridade, que conduz o movimento das ações dentro do filme, delegando ao espectador a possibilidade de analisar sua função e as conseqüências de suas atitudes e decisões.

A voz da verdade é, nesse sentido, questionada: ela não mais advém da objetividade autoritária e do reducionismo

⁵⁹ AVELLAR, José Carlos. *Op. cit.*

didático da narração "over", nem da essência ontológica das imagens, nem da autenticidade ou legitimidade das palavras dos entrevistados. Na verdade, é produto de uma leitura peculiar da realidade produzida pela voz do filme.

Já analisamos anteriormente, como Bianchi coloca em pauta todas essas questões. A reflexividade que domina a cena não tem apenas a intenção de deixar expostas as articulações formais que garantiram a construção do filme, mas também relativizar a veracidade ou validade de seu discurso.

Na sua análise de alguns documentários históricos americanos - que tentam reconstruir a história a partir da memória dos entrevistados - Nichols nos recorda os efeitos que certos ambientes iconográficos utilizados, como palcos para a realização das entrevistas podem produzir na construção de significados.⁶⁰

Ambientes carregados de significados iconográficos podem transformar testemunhas em estereótipos, ou ao menos destacar o papel de significantes destas testemunhas para o conjunto do filme. Ambientes mais abertos e menos saturados tendem a diluir o efeito de manipulação que esse tipo de prática pode sugerir.

É interessante analisar, nesse contexto, o tratamento diferenciado que Bianchi aplica aos índios e aos demais entrevistados.

As entrevistas com a grã-fina, com o prefeito, com o diretor da FUNAI e com o sociólogo, ocorrem em ambientes fechados, saturados de elementos iconográficos que tendem a contribuir para a composição do "personagem" e, simultaneamente, desacreditar ou ridicularizar o conteúdo de suas palavras.

⁶⁰ NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. *Op. cit.*. p-62.

A grã-fina, loira, sulista, legítima representante da elite latifundiária, aparece sentada numa poltrona confortável, com as pernas cruzadas. Ao redor, os móveis e os demais objetos de decoração confirmam sua posição social, reforçada pelo ar arrogante e pragmático, típico da direita mais conservadora, que contamina, sem pudor, todo o transcorrer do seu discurso.

“Eu acho que o que eles tão tentando é forçar a barra um pouco né ou seja ... já que eles são minoria, acho que eles tem que se aculturar mesmo. Tão aí pra isso né. Tavam bem antes e agora vão ficar ali. Nem tem terra, nem tem lugar. Não tem o que fazer. Não existe política de integração. Ou eles se aculturam ou morrem. E é o que tá acontecendo ... tão morrendo ...”.

O delegado regional da FUNAI está sentado com os braços apoiados sobre uma mesa comprida. Sobre a mesa encontramos um cinzeiro, uma régua grande, uma máquina de somar, um telefone e muitos papéis. Esse ambiente caracteriza a burocracia estatal, a precariedade de aparelhamento dos órgãos públicos e a conseqüente inoperância do Estado com relação à solução de problemas sociais. A própria condução da *mise-en-scène*, conjugada aos contra-pontos sonoros e aos letreiros que poluem a tela, constituem um estilo híbrido em que outras vozes produtoras de significado entram em conflito com aquela representada pelas palavras do entrevistado.

O sociólogo é entrevistado em frente a uma mesa com um sofá ao fundo. Papéis, fotos e, em particular, um flecha indígena feita com penas, aparece sobre a mesa.

O universo iconográfico aqui remetido é o da academia, do meio universitário, da burocracia dos intelectuais que “faturam” em cima do exotismo genuíno do outro. O “personagem” gesticula muito enquanto fala e o tom geral do discurso é de deboche, sarcasmo e cinismo.

“Agora, você pode me dizer o que é que é índio? Qual é o conceito de índio? Tem um monte de mestiço lá. Os índios tão se cruzando. Vocês querem o quê? Que a gente pegue os índios e leve pra um hotel internacional. A gente tá construindo moradia pros índios. Eles tão morando em casa estilo polonês. Olha aí ... () Tão numa boa.”*

(*) Ele pega uma foto onde há uma casa de madeira (estilo polonês) construída pelos índios e aponta para o detalhe da foto com a flecha que estava sobre a mesa

Excetuando-se a seqüência final, quando os índios aparecem reunidos numa espécie de “convenção” onde a eles é delegado o direito de expressar livremente a sua “voz” e o depoimento da índia idosa que fala sobre o assassinato do cacique (embora aqui o aspecto simples e precário do ambiente gere pouca interferência no conteúdo de suas palavras), nas entrevistas filmadas com os índios deu-se preferência aos ambientes abertos. Na entrevista com o índio que trabalha na serraria e na outra, com o índio Kaigang, os planos fechados (planos de meia-figura ou primeiros planos) predominam. Isto comprova a pouca importância que a *mise-en-scène* dá ao enquadramento de elementos iconográficos que poderiam compor uma voz conflitante com o discurso do entrevistado.

Nesse sentido, o filme parece não assumir uma postura uniforme com relação à multiplicidade de vozes que o compõe. O tratamento que ele dá à voz do outro, quando o ator social em questão é o índio, é mais respeitoso e imparcial.

Uma seqüência de planos, exibida logo no início do filme, antes da apresentação dos letreiros, revela o rosto de um índio cortado ao meio, o olhar triste e o “close” da boca fechada. O índio não tem voz. Ela é montada logo em seguida ao discurso “infame” do bispo. Ainda ouvimos no início (outra ambígua ponte sonora) as palmas que consagram a performance do bispo. O filme então se apresenta, senão como o porta-voz do

índio, ao menos como um espaço onde sua voz também será ouvida, expressa e respeitada.

Embora o filme não tome a voz do índio como a voz da verdade - aquela que em que nós espectadores devemos acreditar - é inegável o cuidado, o respeito e um certo distanciamento que toma conta do filme nos momentos em que o índio toma a palavra.

Vejamos o final da entrevista com índio Kaingang:

Bianchi em “off”

“Quanto tempo ta demorando esse litígio com as terras dos Slaviero?”

Índio:

“Esse litígio faz já uns 8 anos que a gente vem debatendo. Pra vê se dão os últimos termos como se diz, né ... nessa questão ... mas a FUNAI vem amarrando, vem amarrando inclusive quando nós resolvemos a impor, a protestar, a pedir, né? Eles vem () ... um coroné, um tal de coroné aí se fazendo de presidente e coisa, né? ... e passa a conversa nos índio, conforme teve aqui um tal de coroné Noel. Veio aqui quando os índio já tavam fazendo roça lá nessa área que é nossa, né? E de vorta passando em Curitiba, ele falou lá que tinha passado um mer no beijo dos índio e eles ficaram bonzinho. Foi o que ele falou. E foi embora pra tal coroné lá (**) ... e foi fazer isso também pro Xavante e lá prenderam ele e botaram ele na cadeia por ele ser ... e conversar e não sustentar o que diz, né?”*

(*) Nesse instante, a câmera começa a deslocar-se ao redor do rosto do índio, até enquadrá-lo de costas, focalizando sua nuca. Vê-se então Bianchi ao fundo.

(**) A câmera começa a se afastar de tal forma que a figura de Bianchi se torne mais visível até vermos um refletor e um membro da equipe de filmagem no canto esquerdo do quadro.

Bianchi, em quadro, ao final da seqüência, acena com o polegar e agradece ao índio pela entrevista. A pontuação auto-reflexiva aqui, mais que denunciar o efeito manipulador do realizador - que em outros momentos discute, agride e tumultua a cena -, parece querer destacar o seu agradecimento e respeito pela opinião do entrevistado.

O mesmo ocorre na seqüência final, quando o índio o interpela sobre os verdadeiros motivos que estariam norteando a realização do filme.

Índio:

“Eu to falando ... é que o senhor precisou do dinheiro ... agora o senhor correu pra cá pra ver se ganha um dinheiro pra tomar café nas costas do índio ... () E nós tamo aqui feito bobo, feito burro dos branco. O senhor veio de lá ... bobear nós ... agora eu chego lá ... bobecendo eles ... Eu ganho dinheiro e embolso o dinheiro pra mim tomar café. E o senhor? Quanto o senhor ganha? Quanto o senhor ganha?”*

A reação de Bianchi aqui aparece travestida em outra chave. Não é imediata. Não é dirigida ao entrevistado, mas ao espectador. As respostas a essas acusações (e ele parece concordar totalmente com elas) estão condensadas nos comentários finais onde ele usa sua própria voz (a voz do filme se confunde com a voz do realizador) para deflagrar uma reflexão crítica sobre essa questão.

Bianchi em “off”:

“Aproveita cara ... aproveita que ta acabando ... Escuta, se você tiver parente do poder ... vai lá e compra terra ... meu ... tira a madeira ... dá uma grana ... uma grana ótima. Aproveita ... compra a terra não tem dono ... cara ... reserva não tem dono ... aproveita. Se você é da oposição... faz um livro de fotografia, vai lá e fotografa ... fotografa ... faz um filme... cara... você faz um filme e viaja pra Europa inteira com o filme... cara... A Europa quer ver essas coisas... o genocídio ta acontecendo agora... Não... ta acontecendo agora o genocídio... vai lá e fatura... negocia... pega alguns objetos que eles fazem... aqueles mais estranhos e monta uma loja no centro do Rio ou de São Paulo. No Rio... não tem ainda. São Paulo tem. Monta uma loja. Vende. Turista europeu compra caro, cara... Olha... faz pesquisa... tem pesquisa que pode ser feita... lingüística... tem tribo com dois índios cara ... É uma puta transação pra estudar... Faz pesquisa... pega uma bolsa de estudo e faz pós-graduação, meu ... Outra forma é você montar uma organização de defesa. Montando uma organização de defesa, você pega dinheiro da Holanda, da Bélgica e da Alemanha pra proteger. Você viu quantos documentários tem... cara... sobre índio... mas o problema é que tem ir rápido, cara... ta acabando... Porra... negocia, meu...”

O plano que antecede esse comentário final, excluindo-se a voz do narrador, é o mesmo que aparece logo após a apresentação dos letreiros do filme.

P. G. da floresta escura durante a noite.

Ouvem-se uivos de animais silvestres: o barulho da floresta.
Entra voz do narrador.

Narrador em off:

“Os Kaingang, Guaranis e Xetás da reserva indígena de Mangueirinha, no sudoeste do Paraná são vítimas de um processo de extinção que o tempo apenas sofisticou. Em janeiro de 1980, o cacique Kaingang Ângelo Creta foi emboscado. Três inquéritos foram instaurados. Dois deles foram arquivados e até hoje não foi identificado nenhum culpado.”

Sobre essa narração vemos, no início, ao longe no quadro escuro e sombrio da tela - a floresta durante a noite - um pequeno ponto luminoso. Ao longo da fala, a câmera vai se aproximando desse ponto (zoom-in) e, então, conseguimos identificar a janela de uma casa com a luz acesa e um homem ali dentro com uma espingarda nas mãos.

É uma representação metafórica do poder do branco, que invade e privatiza à força (força das armas, mas também da civilização) um espaço que não lhe é exclusivamente devido (o espaço da natureza simbolizado pela floresta). O índio acaba sendo a principal vítima. A destruição da natureza, se não é um projeto alimentado de antemão, acaba sendo sua principal consequência, redundando no extermínio do índio.

O objetivo da repetição é evidente: o filme não acredita na potência de seu discurso para alterar ou transformar essa realidade.

Longe dos sonhos revolucionários que alimentaram os cineastas do Cinema-Novo, Bianchi assume uma postura mais incrédula e realista. Toda a discussão que o filme encerra pode, eventualmente, despertar a atenção, a ira ou solidariedade de alguns de seus possíveis interlocutores (a mídia, os políticos, os intelectuais, o humanismo classe-média de boa consciência, os próprios índios), mas não tem a intenção nem a potência para alterar substancialmente a

situação: o círculo vicioso do extermínio vai continuar a funcionar a todo vapor.

Ficção versus documentário

Os limites que separam o documentário da ficção foram sempre motivo de controvérsias em torno dos debates sobre a legitimidade da imagem. O efeito da montagem e da *mise-en-scène* como elementos violadores de uma suposta autenticidade das imagens é tema recorrente nas discussões sobre a natureza do cinema e em particular do documentário.

“E toda a história do documentário vai estar assombrada pela questão da legitimidade da montagem de um lado, do ‘faire rejouer’ de outro, quer se trate de atores ou de protagonistas reais. A duplicidade natural do cinema - registro real e lanterna mágica, revelação e ‘trompe-l’oeil’ - vai suscitar o entusiasmo de uns, a desconfiança de outros, e fazer do cinema ao mesmo tempo a extensão física e poética de nossa visão, e o instrumento ideal da propaganda, a arte impura, se bem louvada por André Bazin”⁶¹

Ambos os domínios hoje compartilham de uma série de estruturas: o flash-back, a montagem paralela, o campo-contracampo, a câmera subjetiva, a narração “over”, as pontes-sonoras, etc. Certos maneirismos observados em filmes não-ficcionais, como a fotografia granulada e a instabilidade da câmera, foram assimilados pelos filmes de ficção com

⁶¹ NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran** Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2000.p-35.

vistas à produção de determinados efeitos como a impressão de realismo ou autenticidade.

Da mesma forma, muitos realizadores de filmes não-ficcionais assimilaram procedimentos narrativos originários do cinema ficcional - a reconstituição de fatos marcantes da História, a encenação de detalhes da vida cotidiana, a utilização da animação gráfica - para ilustrar com maior contundência seu grau de argumentação e evidência.

Assim, Carrol argumenta que a distinção entre ficção e não-ficção não se baseia em elementos estruturais ou propriedades estilísticas que identificariam cada uma das categorias. Dessa maneira, ressalta a necessidade de se encontrar outros critérios que possam caracterizar a diferença entre o filme ficcional do não-ficcional. A ficcionalidade ou não de um filme passa a ser definida a partir de propriedades não manifestas pela sua estrutura textual.⁶²

Carrol ressalta a importância da "intenção ficcional" do cineasta para deflagrar no público uma resposta condizente e coerente - uma "postura ficcional" - com essa pretensão.

Por "intenção ficcional", ele entende a intenção do autor para que o público "imagine" o conteúdo do que está sendo proposto pelo filme com base em seu reconhecimento de que é assim que o realizador pretende que ele responda.

Isto pressupõe esperar da parte do público um comprometimento peculiar em relação ao conteúdo apresentado: não sob a forma de crença mas de hipótese. As proposições apresentadas pelo emissor devem ser entretidas dentro de uma chave não-assertiva, como suposições e não como afirmações.

⁶² CARROL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual.** In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 2. p-77.

Assim, o caráter não-ficcional de um texto seria definido a partir de uma negação lógica do proposto para a ficção: o entendimento de que o público não entretém como não-assertivo o conteúdo proposto pela estrutura textual.

No âmbito da ficção, o autor espera que o público imagine o conteúdo proposicional do texto. No âmbito da não-ficção, o autor espera que o público acredite no conteúdo proposto ou, em outras palavras, que ele encare suas proposições dentro de uma chave pressupostamente assertiva.

E como convencer o público de que o cineasta não está dissimulando, que suas asserções não são defectivas, de que ele não está mentindo?

Carrol insiste no comprometimento do cineasta com a verdade ou plausibilidade das proposições expressas. Estas proposições devem obedecer a determinados padrões de evidência e argumentação condizentes com as alegações de verdade ou plausibilidade que parecem conter.

Ele ainda advoga um compromisso com a objetividade. O caráter objetivo desses filmes estaria condicionado ao respeito a padrões interpessoais de evidência e argumentação adequados ao tipo de conteúdo que veiculam.

Nessas condições, um filme como "Roger and Me" de Michael Moore é elogiado por constituir-se "uma eficiente propaganda anticapitalista, um teatro de rua subversivo ou um ótimo divertimento"⁶³, mas duramente criticado por sua irresponsabilidade ao desrespeitar as evidências dos fatos e apoiar-se em argumentações subjetivas.

Os mesmos argumentos utilizados para desqualificar "Roger and Me" (considerações que poderiam ser facilmente estendidas a outros filmes de Michael Morre como "Tiros em

⁶³CARROL, Noël. *Op. Cit.* p-102

Columbine" e "Fahrenheit 9/11") também seriam facilmente aplicáveis ao filme de Bianchi.

Ainda que a teoria do "cinema da asserção pressuposta" de Carrol esteja sujeita a muitas controvérsias e não possa ser admitida como a última palavra sobre essa questão, ela levanta algumas interrogações pertinentes que me parecem úteis para uma análise do filme de Bianchi. Em particular, quando o assunto em pauta é a questão da objetividade do documentário, seu compromisso com a "evidência" dos fatos, em oposição a uma liberdade poética ou licenciosidade histórica mais próprias à ficção.

"Mato Eles?" não é um filme preocupado em comprovar objetivamente a evidência dos fatos através de uma lógica argumentativa que ratifique as alegações de verdade ou plausibilidade que contém. É um filme muito mais preocupado em fazer perguntas do que em encontrar respostas, explicações ou soluções para os problemas levantados. A própria autenticidade das imagens e as alegações de verdade ou plausibilidade que seu conteúdo poderia suscitar é a todo tempo questionada.

A documentação histórica - o filme etnográfico - é ridicularizada graças ao tratamento paródico a que é submetida, desautorizando o espectador a acreditar no conteúdo de suas "verdades".

As entrevistas são encenadas ou em grande parte manipuladas por uma condução parcial e tendenciosa da *mise-en-scène* que tumultua a cena e invalida ou desautoriza as palavras do entrevistado. Os letrados-questionários interrompem a todo tempo o discurso do filme para questioná-lo, colocá-lo sob suspeita, chamando a atenção para o "método" auto-crítico que comanda a sua construção.

Eles invocam o espectador, a partir de formulações esdrúxulas onde há sempre uma tendência à contradição e ao absurdo, a tentar compor seu próprio veredicto sobre a questão. A ironia mordaz que contamina o conteúdo de cada uma das proposições desconcerta a boa consciência do espectador. Assim, contrariando ou comprovando as evidências, o verdadeiro e o falso, o certo e o errado parecem se confundir e se complementar.

Assinale a alternativa correta:

Sabendo que existem apenas alguns índios da tribo dos Xetás, o que aconteceu com os demais:

- a) *Miscigenaram-se com a população branca e vivem nas grandes cidades.*
- b) *Foram todos mortos por doenças infecciosas e problemas de litígio de terra.*
- c) *Estão passando férias no exterior.*
- d) *Os índios xetás nunca existiram. O documentário é falso.*
- e) *Todas as alternativas estão corretas.*

E o próprio realizador entra em cena para explicitar esse terreno da incerteza, da dispersão e da manipulação para, ao final, promover uma verdadeira expiação de culpa, trazendo a público suas próprias desconfianças quanto às verdades expostas ou, ao menos, quanto às intenções que deflagraram a exposição e os questionamentos dessas verdades.

A ausência de tese

Bianchi envolve-se no desenvolvimento do projeto meio a contra-gosto, inicia as filmagens sem roteiro prévio e sem idéias pré-concebidas, deixando-se contaminar pelas múltiplas impressões do contato com Manguueirinha. Assim, a narrativa não se limita às amarras do modelo sociológico em que as imagens e entrevistas captadas no contato com a realidade

social só serviriam para comprovar uma tese já previamente configurada. Na definição de Bernardet para este modelo - no seu formato mais fechado - o funcionamento do sistema textual só ocorre graças a uma limpeza realizada previamente no conjunto das evidências captadas da realidade, suprimindo aquelas que pudessem comprometer a validade do "aparelho conceitual" que ele quer comprovar. O que está em jogo é a ânsia de generalizar a partir de casos particulares. Assim, uma informação que diz respeito apenas aos indivíduos que vemos na tela, deve ser compreendida como algo referente à toda uma classe social de indivíduos e a um fenômeno que os afeta.⁶⁴ Essa metodologia, entretanto, não é evidenciada pelo cineasta.

Não se pode afirmar que "Mato Eles?" não tenha uma tese a defender: os índios estão morrendo. Por que? Por causa da ganância do branco, da negligência do Estado, da destruição da floresta, do fracasso de um projeto efetivo de integração à sociedade.

Essa tese, entretanto, não é anterior ao filme, mas resulta de um processo híbrido e dinâmico onde a interação de vários fatores ganha força: as próprias condições políticas em que ele foi gerado, o resultado das múltiplas impressões do contato com a reserva (a burocracia do estado, as disputas de terra, o desmatamento da floresta, a morte do cacique Kaingang, as desconfianças dos índios diante da presença do cineasta) e, principalmente, o próprio posicionamento ético do realizador em relação a como lidar com todo o material gravado no momento da montagem.

⁶⁴ BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p-19.

Não se constata, no entanto, a supressão intencional de imagens ou depoimentos que pudessem enfatizar a vitimização do índio. O filme, sem dúvida, se solidariza com a gravidade da sua situação, mas não o isenta de sua parcela de culpa.

“Eles compraram essa terra a troco de flecha. Foi comprado, não foi presente. (...) Daí, minha avó disse pra ele : ‘ não venda a troca de dinheiro, não ... vende a troco de terra. O dinheiro você vai gastando, vai gastando e de repente você não tem mais’.”

A lógica que orienta o comportamento do índio (a compra da terra, a venda de artesanato, o trabalho assalariado) não é diferente da lógica do branco. Eles aspiram integrar-se ao sistema (os “índios-cablocos” portando chapéus e cigarros de palha na seqüência final confirmam essa hipótese), mas a miséria, a ignorância (o analfabetismo ou a baixa escolaridade) e a ineficiência de um projeto “sustentável” de aculturação os mantém à margem da sociedade e não lhes fornece as competências necessárias para “faturar” como o branco.

Capítulo 3: "Romance"

Como outros filmes de Bianchi, a produção de "Romance" envolveu uma trajetória extremamente conturbada: brigas com a equipe, substituições no elenco (o personagem de Imara Reis foi inicialmente filmada com Fernanda Torres), roubo de equipamento, rolos de negativo velado e a liberação em conta-gotas dos recursos da Embrafilme atrasaram a conclusão do projeto. Rodado em 1986, montado no ano seguinte, só conseguiu chegar ao circuito exibidor em abril de 1988. Lançado em poucas salas, alcançou alguma repercussão crítica, mas quase nula recepção de público.

Mantendo-se fiel ao espírito ambíguo e irônico dos títulos anteriores - "Maldita Coincidência", "Mato Eles?", "Divina Providência" - "Romance" em nada cumpre com a expectativa de um rótulo comumente associado a fantasiosas e comoventes histórias de amor. Por outro lado, Bianchi acaba optando por uma narrativa mais convencional, com alguns ingredientes da novela policial.

Nesse contexto, a apuração do assassinato misterioso e as ameaças e perigos a que o investigador é submetido, se de alguma forma pretendem dialogar com as convenções do gênero, logo se revelam ingredientes pouco sedutores aos amantes de tramas policiais, no mais, sorrateiramente surpreendidos pela amarga e indigesta resolução final.

Além disso, o filme não descarta a pretensão de incitar reflexões a respeito da realidade sócio-política do país - a corrupção sistêmica e a ambição inescrupulosa corroendo a preservação da vida e da natureza; a falência ética das instituições; a crise moral e a falta de

solidariedade presentes no exercício cotidiano da cidadania - e disparar críticas aos modelos dominantes de representação (da ficção, do documentário, da publicidade), numa chave auto-reflexiva temperada por boa dose de farsa, sarcasmo e ironia.

Embora, na maior parte do tempo, Bianchi tenha optado por uma estrutura dramática mais alinhada aos ditames do modelo clássico (personagens centrais bem delineados que envolvem-se numa trajetória emocional com desfechos trágicos), o filme não dispensa alguns momentos de ruptura, onde a linearidade dominante convive harmoniosamente com a desconstrução, a paródia ou a farsa através da súbita emergência de uma voz enunciadora que se exhibe, se revela, desconcertando as expectativas do público e chamando sua atenção para os artifícios da representação.

As diferentes saídas

Interrompendo uma narrativa predominantemente tradicional, com pequenas inserções não-convencionais⁶⁵, o filme acompanha a partilha do testamento existencial de Antonio César, um intelectual de esquerda (visto somente a partir de depoimentos, lembranças e gravações), que morre misteriosamente sem deixar pistas, por três personagens marcados profundamente por sua vida e obra.

Maria Regina é um misto de jornalista e socióloga, apaixonada por suas idéias, que sai em busca do paradeiro de

⁶⁵ Entre elas, destacamos: uma irônica e insólita farsa de uma peça publicitária, um pseudo-documentário sobre as dramáticas condições de vida dos camponeses remanescentes de uma frustrada tentativa de organização de uma cooperativa agrícola às margens da rodovia que liga o Paraná a São Paulo, a intromissão do diretor na cena criticando a má atuação de uma atriz e os delírios esquizofrênicos do personagem que não consegue digerir a aceitação da morte do ex-companheiro.

seu último livro - uma denúncia sobre um caso de corrupção envolvendo uso indevido de agrotóxicos e políticos inescrupulosos - que desapareceu antes de ser publicado.

Fernanda é sua última amante, mulher hipersensível, emocionalmente frágil, que fracassa tragicamente, na ausência de seu mentor, na tentativa de dar continuidade à gloriosa anarquia político-sexual que ele pregava e vivenciava.

O homossexual André, com quem Antonio César dividia um apartamento e o desejo por parceiros do mesmo sexo, introjeta a paranóia da Aids, acreditando-se contaminado pelo vírus letal (estamos em 1988) e condenando-se a uma pungente solidão.

"Romance" se constrói, assim, a partir da mistura mais ou menos aleatória de dois tempos narrativos. O tempo presente compreende os acontecimentos sucedem a morte de Antonio César e envolvem os personagens ainda assombrados pelo seu desaparecimento misterioso. O tempo passado é evocado por flash-backs, que revelam - a partir de imagens de arquivo (entrevistas e depoimentos a programas de TV) ou recordações (uma única cena em que a liberdade sexual da década passada é nostalgicamente reverenciada na companhia dos amantes de ambos os sexos) - a personalidade anárquica, arrogante e polêmica do artista-intelectual de múltiplos talentos.

Sua prática política denuncia um espírito de "bravo guerreiro", um franco-atirador cujo verbo barroco e indignado não poupava alvos, destilando ataques inflamados tanto ao neo-moralismo ressuscitado em tempos de Aids e comemorado efusivamente pelo reacionarismo histórico da igreja católica, quanto ao novo "status quo" político, instaurado pelos ventos ainda timidamente democráticos do primeiro governo civil pós-ditadura (sem que haja menções explícitas a figuras

públicas), mas já exposto à corrupção endêmica que sempre norteou os bastidores do poder público no país.

A investigação levada a cabo por Maria Regina, serve de pretexto para que os entes mais próximos - amigos-amantes com quem Antonio César compartilhava os prazeres do sexo e as razões do intelecto - exibam seus corações e mentes atormentados, ainda assombrados pelo fantasma existencial e afetivo do guru recém falecido: Fernanda não suporta a perda, se afoga na loucura que leva ao suicídio; André também se expõe a uma espécie de suicídio coletivo ao trocar a masturbação solitária regada a sessões de voyeurismo pelo jogo perigoso de encontros sexuais efêmeros com parceiros anônimos.

São todos personagens lutadores, guerreiros que, por razões diversas, perdem o controle. Cada um, à sua maneira, luta para vencer os obstáculos, resiste o quanto pode, mas acaba sucumbindo diante do reconhecimento doloroso e irrefutável da impotência de suas ações.⁶⁶

Essa crise de consciência, deflagrada pela constatação de impotência, de um "sem-saída" imposto pela dura realidade social agravada pela corrupção crônica dos desmandos do poder, pela falência dos sonhos coletivos, pela sexualidade reprimida pelo risco de morte, pela falta de solidariedade, expõe num grau mais doloroso os conflitos e as contradições que sempre envolveram a atuação do intelectual de esquerda em sua conturbada relação com o "establisment".

Dentro desse prisma, veremos adiante, como o filme, através de seus personagens, esboça diferentes reações à essa crise político-moral. Diante do impasse, serão várias as saídas encontradas. Entre mortos e feridos, o destino parece

⁶⁶ MERENA, Elizabeth. "Romance, by Sérgio Bianchi". *Afterimage*, v. 17, n. 6, jan. 1990.

reservar a todos eles um final invariavelmente trágico, sombrio ou nada edificante. Dessa forma, Bianchi antecipa um agravamento da degeneração moral que ele vê paulatinamente assolar a sociedade como um todo, peça-chave de interrogação de seus filmes posteriores.

A resistência heróica

Antonio César é o artista-intelectual brilhante, de múltiplos talentos (escritor, poeta, jornalista, cineasta, publicitário), vítima prematura de seu temperamento inquieto, combativo, personalista, uma verdadeira "metralhadora giratória" que atira para todos os lados, fala abertamente contra tudo o que considera injusto, sem receio de enfrentar os opositores e sem pudor de denunciar, arbitrariamente, os bastidores mais escusos do poder.

Sua morte, anunciada logo na primeira cena do filme, está cercada de mistério. Paira a suspeita de assassinato, creditada a uma suposta vingança, uma "queima-de-arquivo" planejada por grupos econômicos que ele criticava em vida, ou ainda à hipótese de uma fatalidade, uma conseqüência trágica de sua ativa sexualidade libertária, que incluía parceiros de ambos os sexos nos primórdios calamitosos da epidemia da Aids.

Suas convicções éticas e políticas são reveladas em discursos inflamados, cujo tom irado e persuasivo tem como alvos os mais diversos assuntos: o círculo vicioso da "transferência da culpa" que isenta de responsabilidade todos os escalões da pirâmide social e justifica a ausência de

movimentos que poderiam dar fim a essa inércia política⁶⁷, o primitivismo perverso do modelo capitalista brasileiro⁶⁸, o neo-moralismo vigente em tempos de Aids⁶⁹, o entusiasmo da igreja católica com o resgate dessa nova (velha) ordem moral⁷⁰ e a ameaça à qualidade de vida decorrente do conluio de interesses que une a indústria química, o governo e a mídia na promoção do uso de agrotóxicos nocivos à saúde⁷¹.

Esses discursos são exacerbados por uma performance intensa, plena de gestos e movimentos e contaminados por um messianismo imediato na articulação das idéias que lembram em muito o comportamento de Glauber Rocha no programa "Abertura" exibido na antiga TV Tupi no final da década de 70.

O programa apresentado pelo cineasta baiano representou um marco na introdução de um novo conceito de televisão no país. A partir de uma proposta inovadora que se

⁶⁷ *"O trabalhador culpa ao chefe. O chefe culpa ao gerente geral. O gerente geral culpa ao trabalhador, ao chefe e ao dono da empresa. O dono da empresa culpa a todos mas principalmente ao fornecedor da matéria-prima. O fornecedor da matéria-prima culpa a falta de incentivos do governo. O governo atual culpa o governo passado e à oposição. A oposição continua culpando o governo, mas principalmente a falta de compreensão do povo. Enquanto isso, o verdadeiro culpado assiste a cena de longe, às gargalhadas, geralmente com sotaque, né? Por que ele sabe muito bem que todos tem razões de sobra prá se culparem mutuamente e assim deixá-lo em paz".*

⁶⁸ *"Enquanto naquele modelo (o da sociedade americana), a competição leva sempre ao aumento da produção, a uma melhoria dos produtos, a uma melhoria da vida, o que se passa aqui é ridiculamente diferente. Nós competimos ao nível da incompetência. Exportamos soja para alimentar animais. Importamos feijão para alimentar seres humanos. Exportamos algodão para ficar sem camisa. Agora, como nós vivemos num mundo de ficção alucinada, é bem possível que os nossos economistas pensem que um homem não precise de comida, nem de roupa prá ser feliz".*

⁶⁹ *"Há um novo moralismo no ar, disposto a imprimir aos nossos desejos animais, aos nossos desejos naturais, um terrível sabor de doença, de culpa. Há um estímulo descarado à masturbação, à solidão, para que os mecanismos do poder se reforcem através da nossa frustração sexual, do nosso profundo desgosto de sermos animais, trágica e biologicamente necessitados de sexo para sobreviver."*

⁷⁰ *"... Se a Igreja Católica, encabeçada pelo papa nos diz que só nos resta a família como núcleo de prazer. Se ela faz a apologia do sexo prá reprodução, da heterossexualidade. Se a pílula é proibida, se o aborto é crime, se a igreja não prevê que tudo isso vai levar a destruição do total do nosso planeta e de nossas cabeças, a única solução é matar o papa."*

⁷¹ *"É preciso desconfiar sempre. Pode ser paranóico e é, mas há um verdadeiro complô para acabar com a natureza e com a vida. Desde, é claro, que esse complô signifique lucro imediato, dinheiro, grana. E por trás desse complô, a cabeça deformada, monstruosa desse complô é a indústria química. É esse o nome. Um lavrador, que mal sabe ler e escrever, conhece muito bem o nome dos pesticidas, dos defensivos agrícolas, uns nomes bem difíceis até, com que o mandam envenenar as suas alfaces e os nossos corpos. E quem ensina isso? É o vendedor da Casa Agrícola, é o agrônomo da Casa da Lavoura, é o jornal, é o rádio, é a televisão,*

apoiava na metalinguagem, Glauber incorporou à linguagem televisiva, a ousadia e a irreverência que sempre caracterizaram o seu cinema.⁷² Em suas aparições, o apresentador através de críticas e provocações, experimentava esteticamente o meio, fazia agitação cultural, dando ordens, chamando a atenção e criando um canal de interlocução direta com o público e as classes política e artística do país.

Embora não haja referências explícitas a *persona* pública de Glauber, é visível a semelhança entre a retórica agressiva, pulsante e convulsiva de Antonio César e a do grão-mestre do Cinema Novo.

Já vimos em "Mato Eles?" e "Entojo" como Bianchi explora esteticamente essa linhagem de ação política, na maneira caótica, debochada e irreverente como interfere e tumultua o andamento das filmagens e incorpora ao próprio *corpus* do filme, os percalços, dúvidas e hesitações que envolveram sua realização.

Ainda que não possamos ignorar, o abismo cultural e histórico que separam a agressividade e a irreverência de Bianchi da cultuada tradição do Cinema Novo, cabe aqui especular até que ponto essas referências não indicam a tentativa de estabelecer um diálogo um pouco tardio com as invenções estéticas do passado, um ímpeto de resgatar e revalorizar certos procedimentos que fundamentaram a prática do cineasta brasileiro daqueles tempos - da verve revolucionária da geração de Glauber à ideologia libertária e transgressora do Cinema Marginal - transformando deficiências

todos devidamente cooptados pelo sistema, cooptados pelo fabricante, todos responsáveis pela nossa morte, pelo nosso lento e irreversível apodrecimento".

⁷² Em MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e TV**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, a autora dissecou os pormenores inovadores dessa linguagem classificando as intervenções de Glauber em seis diferentes aspectos: alegórico, épico, anti-entrevista, manifesto, personagem e direto.

e dificuldades de realização em motor de criação e renovação dos padrões de linguagem.

As múltiplas facetas da vida pública e privada de Antonio César não serão apenas reveladas pelas gravações e filmagens feitas em vida, mas também por comentários pronunciados por outros personagens a ele ligados política ou afetivamente. O filme não desqualifica os adjetivos desdenhosos dos opositores, nem ratifica as manifestações de exaltação cívica dos mais próximos. Bianchi parece dar espaço a toda sorte de discursos que possam esclarecer a sua conturbada personalidade.

Isso fica claro na cena inicial onde, em meio aos amigos, parentes e admiradores, são várias as manifestações de dor e pesar, mas os discursos se chocam, se atropelam, concorrem entre si na composição da banda sonora e da multiplicidade de registros das imagens. Bianchi parece carregar nas tintas, encenando uma verdadeira farsa televisiva. Os acordes dissonantes e repetitivos de Bachianas nº5, que acompanham a exibição alternada dos letreiros, ajudam a compor a tonalidade mórbida e surrealista do espetáculo.⁷³ Os presentes, diante da invasão esperada das câmeras de TV, não perdem a oportunidade de encenar o seu show e "faturar" em cima da repercussão que eventos trágicos como esse costumam produzir no espaço da mídia.

Um exemplo disso é o momento em que a atriz e deputada Ruth Escobar, num depoimento sério e combativo, fala diretamente para a câmera, numa típica gravação de entrevista

⁷³ Esse recurso de distorcer os acordes originais da música que Bianchi aplica aqui à 'Bachianas nº 5' de Villa Lobos, já tinha sido utilizado na cena inicial de "Maldita Coincidência". Naquele caso, o objetivo era criar um clima de instabilidade. O ritmo da música ia se acelerando. A "bailarina" interpretada por Patrício Bisso sentia as oscilações no ritmo e perdia o passo. Embora as situações sejam diferentes, o ímpeto de desestabilizar parece ser o mesmo. Aqui, a desastabilização anunciada pelas distorções na música, acentua o tom mórbido da cena, mas também prenuncia o descontrole emocional dos personagens.

para a televisão.⁷⁴ Não fica claro se a atriz fala em seu próprio nome, reforçando a idéia da existência real de homens como Antonio César ou se é apenas mais um personagem a compor esse teatro de vacuidades que envolve a redenção póstuma do cadáver-revolucionário.

Em meio ao discurso da deputada, uma outra personagem, não por acaso interpretada por Elke Maravilha, entra no velório e é cercada rapidamente por câmeras e repórteres. Seu grau de ligação afetiva com o falecido não é esclarecido. Poderia tratar-se de uma amiga, uma ex-amante, uma admiradora ou simplesmente uma *socialite* de fachada pseudo-esquerdista, ridiculamente fantasiada em seu traje de luto, desempenhando com afinco o papel da carpideira encarregada de pronunciar palavras de esperança diante dos holofotes da TV.⁷⁵

Seu discurso é ainda entrecortado pelo de um outro narrador, do qual ouvimos poucas palavras, para em seguida voltarmos à imagem de Ruth Escobar, desta vez, num tom mais veemente e agressivo.⁷⁶

É quando entra em cena, também de vestido negro, Fernanda, a última mulher de Antonio César. Ela se aproxima do caixão e o "beija" na boca. Em seguida, olha ao redor, sentindo-se deslocada em meio ao grupo de desconhecidos que pouco partilharam da intimidade do ex-marido. A tia aristocrática de Antonio César, sentada ao lado do caixão,

⁷⁴ "Antonio César morreu porque ele era um apaixonado pela vida, ele era um guerreiro, era um poeta da vida contra a morte, e aos poetas, aos artistas, aos intelectuais não é dado, não é permitido sair dessa fronteira, desse limite do bobo da corte."

⁷⁵ "Ele não podia morrer, não é justo, não é justo, mas ao mesmo tempo nós devemos ser fortes, nós não podemos nos deixar dominar pelo pessimismo. O homem Antonio César está morto, mas sua obra continua viva, muito viva dentro de nós, que acreditamos numa sociedade mais digna e mais justa. Nosso coração e nossa cultura está de luto, mas dentro desse luto, nós podemos vislumbrar um azul de esperança, de fé, de vigor, de fraternidade."

⁷⁶ "Verdade corrosiva, verdade perigosa. Ele mexeu com os altos interesses econômicos. Ele mexeu com uma sociedade capitalista, envenenada, nojenta".

assiste a cena e em seguida troca olhares com uma amiga que a acompanhava, indignada com comportamento bizarro da outra.

Visivelmente abalada, Fernanda resolve caminhar pelo ambiente em busca, talvez, de algum rosto conhecido. Ouvimos então em "off" um comentário de uma outra mulher presente ao velório. Logo em seguida, acompanhamos a exibição da imagem dessa senhora, com a mão no ombro de Fernanda, tentando consolá-la pela morte prematura do marido.

“Querida, o que eu mais admiro em você é a sua força. Apesar do golpe, você continua linda e elegante como sempre. Coragem, meu bem. Coragem. Você tem que ser forte!”

Fernanda continua a caminhar pelo recinto e é surpreendida pelo personagem de Elke Maravilha. O fechamento repentino do quadro em torno do seu rosto tem a intenção de destacar sua reação diante do encontro. Fernanda repete, num tom irônico, quase mecânico, o final do discurso da primeira mulher: (*Coragem, meu bem. Coragem. Você tem que ser forte!*).

Elke finge não entender o recado e prefere improvisar um discurso solidário: (*“Foi uma perda irreparável. É um momento muito trágico prá todos nós”*), mas é logo censurada pelo comentário irônico da outra, sentindo-se embaraçada diante de suas palavras: (*Fatura... aproveita!*).

Este diálogo, e toda a atmosfera de espetáculo que envolve a composição da cena do velório, nos remete ao final de “Mato Eles?”.⁷⁷ Naquele discurso final, Bianchi já alertava para a questão da exploração econômica da miséria, da desgraça ou da fatalidade no âmbito das representações artísticas e das produções culturais. Se lá, o suporte criticado era o do filme documental, aqui é a mídia

⁷⁷ Vale a pena destacar que a música de fundo no discurso final de “Mato Eles” também era “Bachianas nº 5” de Villa Lobos. Naquele caso, Bianchi a utilizava na sua versão original. Aqui, como já comentamos, ele

televisiva que serve de palco para a exposição de egos, vaidades e interesses que possam produzir frutos financeiros.

Continuando a caminhar por aquele ambiente tétrico, Fernanda finalmente se depara com um elemento que lhe parece mais familiar: a imagem de Antonio César abraçado a ela, numa entrevista exibida por um monitor de TV. O ex-amante e mentor intelectual também parece bem à vontade diante das câmeras, exibindo todo seu talento retórico para divulgar um filme recém lançado e explorar o poder de alcance de um veículo de comunicação de massa como a televisão.⁷⁸

É através da investigação, levada a cabo por Maria Regina, que outros aspectos da biografia sinuosa de Antonio César virão à tona

A cooptação

Maria Regina é a personagem que comanda a investigação do desaparecimento misterioso de Antonio César. Cabe a ela juntar o quebra-cabeças que vai aos poucos revelando os múltiplos aspectos da personalidade controvertida do intelectual. No transcorrer dessa jornada, ela trava contatos com personagens que conviveram intimamente com ele (o amigo homossexual, a ex-amante, a tia rica, o companheiro de partido) ou foram alvos de seus furiosos ataques (o deputado Tavares e seus comparsas).

distorce os acordes originais gerando repetições e dissonâncias que enfatizam o clima mórbido da cena e a instabilidade emocional das personagens, particularmente a de Fernanda.

⁷⁸ “Bom, as palavras são as mesmas, as imagens as mesmas, as situações também. Mas tudo é claro, revestido de uma nova força, de uma nova esperança, porque nos novos tempos o brasileiro continua procurando a sua própria face. É uma face trágica, enegrecida pela fome, desdentada, terrível, mas que tá aí em qualquer esquina, em qualquer rua de qualquer cidade do país. E o brasileiro a carrega como se fosse um desígnio divino e não o resultado de uma batalha perdida onde outros saíram ganhando. Agora eu pergunto: vai continuar sempre assim?”

O primeiro deles é André, que a recebe muito a contra-gosto, de rosto e sobrelha pintados. Atormentado pela morte do amigo e assombrado pelo fantasma da morte, a possibilidade de haver contraído uma doença terminal, André se esconde atrás da cara maquiada como se essa máscara pudesse aliviar a dor e a solidão que o afastam de um contato mais íntimo com o mundo. O ex-companheiro de Antonio César, ressentido e desconfiado, é muito pouco receptivo aos apelos da socióloga, ávida por obter informações a respeito da intimidade do amigo. André teria sido a pessoa mais próxima, durante o processo de conclusão do livro desaparecido.

“Mas o Antonio César tinha tantos aspectos. Ele era uma pessoa muito complexa, sabe? Que aspecto da personalidade dele lhe interessa. Você quer saber se ele é viado, né?”

A jornalista então procura a ex-mulher. Após um rápido encontro, Fernanda insiste na tese de uma conspiração para explicar a morte misteriosa do marido e aconselha Regina a viajar a Curitiba, onde poderia obter mais informações, inclusive mantendo contato com uma tia do falecido. No arquivo audiovisual de um museu da capital paranaense, encontra um depoimento filmado de Antonio César (já relatado) denunciando a venda de pesticidas nocivos à saúde. A sessão é acompanhada por um “funcionário” do museu que mais tarde será identificado como um dos assistentes do deputado Tavares. Seu comentário revela um novo aspecto da personalidade de Antonio César, com o qual, à primeira vista, Regina recusa-se a concordar:

Homem:

“O estilo é elegante, mas você há de convir, é muito patético. Antonio César era uma personalidade curiosa, mas nunca conseguiu ser profissional em nada. Você fuma?”

Ela responde afirmativamente, mas com o pensamento ocupado com as observações do outro. Ele então lhe acende um cigarro.

Homem:

“Eu acho que ... eu diria que Antonio César é um diletante. É um rapaz inseguro ...”

Maria Regina:

“Olha ... eu não concordo com você, não ... ele nunca me passou isso.”

Homem:

“Ele tinha costas largas. Você sabia que até o dia de sua morte, ele recebia uma mesada da tia dele? E que mesada! Assim ... mas eu quero te mostrar um lado do Antonio César que você não conhece.”

O acompanhante de Maria Regina manda então projetar um outro filme. O que vemos a seguir é a paródia de um comercial de televisão que, supostamente, comercializa um empreendimento imobiliário situado nos jardins da propriedade de Dona Cecília, a tia aristocrática de Antonio César que lhe garantia a gorda mesada.

O mesmo plano de apresentação, que nos mostra a mansão da tia no comercial, é utilizado para introduzir a seqüência da visita da jornalista à casa de Dona Cecília.⁷⁹ Maria Regina é, a princípio, recebida em clima de boas-vindas. A senhora elegante lhe confirma traços conhecidos da personalidade do sobrinho, aparentemente já visíveis desde a infância.

“Era um danando, um indisciplinado, um rebelde. Tinha um talento inato de liderança. Usava isso prá criar grandes anarquias.”

Mas, quando a jornalista lhe pergunta sobre os rascunhos desaparecidos do livro e levanta a hipótese de assassinato, a tia altera completamente o tom da receptividade - *“Certas coisas não se dizem, minha filha.”* -, alega um súbito cansaço e pede para que ela se retire.

Maria Regina é apresentada, num primeiro momento, como uma pesquisadora idealista e motivada, digna de uma esquerda humanista e bem intencionada, determinada a descobrir a verdade a qualquer custo.

Ela vive no mundo das idéias, visivelmente reprimida e comandada por um impulso racional. Isso se reflete na sua postura física (pouca maquiagem, roupas sóbrias) que denota ausência de sexualidade. O único momento do filme que aponta para a possibilidade de um encontro amoroso(a abordagem insinuante de um hóspede no bar do hotel em que se instalara em Curitiba), é logo repelida pela paranóia da perseguição(ele diz chamar-se Antonio César), mas também pela falta de coragem de dar vazão a sua sensualidade represada.

O banho no chuveiro que sucede esta tentativa rechaçada de sedução, incita uma dupla interpretação. Se por um lado, revela o alívio vitorioso de quem se manteve a salvo de mais uma armadilha da cilada, de outro, confirma o medo, a insegurança e a fragilidade de alguém que se sente ameaçada pelo poder de forças ocultas e vê no abrigo amargo da solidão seu único ponto de refúgio. Regina sublima a ausência de uma vida afetiva e sexual, dedicando-se integralmente ao trabalho, obcecada pelo resgate da memória de Antonio César, o homem que praticava em atos e palavras uma sexualidade intensa e poligâmica que ela aparentemente nunca experimentou.

Numa conversa com um "companheiro de partido", com quem Antonio César supostamente compartilhava afinidades políticas, Maria Regina toma conhecimento da extensão das denúncias e escândalos que seriam revelados pela publicação do livro e se aproxima de uma outra faceta do intelectual,

⁷⁹ Bianchi discute aqui a ambivalência de ambos os registros: o paródico e o mais naturalista. Discutiremos os pormenores dessa sequência mais adiante.

comprovando sua postura anárquica, personalista, de difícil convivência com uma burocracia político-partidária.

Maria Regina sentada num sofá, conversando com um membro do partido a que Antonio César estaria supostamente ligado.

Companheiro:

“O problema é que todo mundo está envolvido em tudo. Eu acho que foi isso que Antonio César descobriu. E foi, por isso, que ele andava muito mal nos últimos tempos. Agora, eu não sei porque razão ele resolveu se voltar contra o deputado Tavares, como se ele fosse o único culpado. Não sei, talvez ele estivesse procurando um bode expiatório, só isso.”

Maria Regina:

“Você acha que o deputado Tavares não tem nada a ver com isso, que é inocente, que é uma simples questão de paranóia do Antonio César.”

Companheiro:

“Não, não é isso o que eu estou falando. Ninguém é inocente. Ninguém é inocente nessa história. O que acontece é que nosso deputado Tavares começou sua carreira política como assessor do ministro da Saúde. Esse ministro é um canalha. Todo mundo sabe disso. Ele estava envolvido naquele escândalo com a central estatal de medicamentos. Lembra disso ? Aquele problema dos remédios.”

Maria Regina:

“O remédio que ia ser lançado a preços populares pelo ministério da Saúde.”

Companheiro:

“É ... que desapareceu e depois foi lançado pela multinacional do ministro com outro nome e com um preço mais caro. Mas isso é só uma pequena parte. Ele tinha ido muito mais longe.”

O homem se levanta e a Regina o acompanha.

“Ele estava investigando também o caso dos antibióticos deteriorados fabricados por esse mesmo grupo.”

Maria Regina:

“O do ministro?”

Companheiro:

“Isso ... responsáveis pela morte de muita gente. E o que é pior, até por deformações genéticas. Esse mesmo ministro passou uma recomendação a todos os postos de saúde prá que usassem esses antibióticos. E tem mais: as companhias que vendem agrotóxicos já condenados no exterior que eliminam pragas disseminadas por eles mesmos. E finalmente, a conexão desses grupos todos com investidores na indústria de armamentos. Tudo isso foi

abafado naturalmente. Você já sabe como são as coisas nesse país. O assessor continua assessor. O ministro continua ministro.”

Maria Regina (ironizando):

“Não concordo não. Alguns tão por aí, sempre mudando de cargo. Agora, quando o Antonio César foi perseguido, o que é que vocês fizeram?”

Companheiro:

“E o que é que você acha que a gente podia fazer. O Antonio César sempre foi um individualista. Ele nunca acreditou na ação partidária, na luta sindical. Ele sempre preferiu fazer o culto à sua própria personalidade. Ele escreveu esse livro e resolveu assumir sozinho a responsabilidade por todas as denúncias. E você sabe que num assunto explosivo como esse, qualquer ação isolada é quase sempre fatal. É exatamente isso que o inimigo espera de você.”

Maria Regina:

“E a gente faz o que então ... ocupa espaços, negocia sempre e vive eternamente esperando o momento certo para a ação real e não acontece nada. E esse seu partido é o que? Uma agência de empregos?”.

Estão condensadas, nessa seqüência demasiadamente discursiva (a decupagem econômica dos planos presta-se apenas a ilustrar o conteúdo dos diálogos), muitos dos dilemas existenciais que sempre assombraram o papel do intelectual de esquerda e sua conturbada relação com o *status quo*. Discute-se o abismo que separa a prática do pensar e agir em termos políticos e a conseqüente ineficácia dessas ações. As indagações finais do personagem de Maria Regina resumem esse beco sem saída: individual ou coletivamente, as ações possíveis parecem produzir efeitos desoladoramente inócuos.

O passo seguinte de Maria Regina é procurar o deputado Tavares, invadindo seu gabinete aparentemente sem ser anunciada. Ele ironiza: *“Então é você a brava moça. Uma pessoa de fibra sempre consegue o quer.”*

Em sua audiência com Tavares, ela apresenta-se como uma pesquisadora interessada em fazer um estudo sobre as relações entre o poder e a cultura, tendo como foco a figura

de Antonio César. A jornalista também alega ter conhecimento das relações tumultuadas entre o deputado e o intelectual. Jornais da cidade teriam publicado notícias de um caso de agressão: Antonio César teria tentado destruir o gabinete de Tavares.⁸⁰

O deputado confirma as divergências, mas nega a gravidade do ocorrido: *“O fato é que esse incidente foi muito exagerado, muito deturpado pela imprensa na ocasião.”* Ele culpa os jornais da oposição que supostamente pretendiam dar ao fato uma dimensão política que, na realidade, nunca teve.⁸¹

Mesmo confirmando os atritos entre ambos, Tavares não se recusa a elogiar Antonio César: *“Ele foi realmente um figura extraordinária. Se não tivesse morrido tão jovem e se não fosse tão dispersivo certamente teria deixado uma obra imortal”*.

Maria Regina aproveita a deixa para comentar sobre o desaparecimento do livro, *“justamente aqui em Curitiba”*.

Tentando desviar-se do comentário da jornalista, Tavares exalta os múltiplos talentos de Antonio César (*“Ele foi escritor, poeta, jornalista, cineasta, publicitário”*) e sua obra grandiosa, (*“meio perdida nesse país desgraçadamente sem memória”*).

É assim que tem a idéia de criar, no museu paranaense, uma área de programação, uma sala em homenagem à memória de Antonio César. Ele, espertamente, convida Maria Regina para coordenar o trabalho.

“Teríamos uma verba substancial para pesquisas, viagens, reuniões, debates. Tudo que for necessário. E um salário que faça jus a suas atribuições”.

⁸⁰ Numa cena exibida anteriormente, vemos Antonio César invadindo o gabinete do deputado e destruindo tudo o que encontra pela frente: objetos que estavam sobre a mesa são jogados no chão, as portas de vidro de uma estante são quebradas e os livros lançados ao chão, uma máquina de escrever é destruída por um barra de ferro e depois lançada varanda à fora, etc.

⁸¹ O curioso é que esse incidente parece ter conotações auto-biográficas, lembrando o mal-entendido que envolveu Bianchi e o secretário de cultura do Paraná, já relatado no capítulo anterior.

A socióloga imediatamente desconversa, já tomando consciência das verdadeiras intenções do convite. Tavares insiste que a resposta não precisaria ser dada de imediato e a convida para uma reunião em sua casa, onde ela poderia ter acesso às fotos e ao material escrito por Antonio César na sua juventude.

Durante a festa na mansão de Tavares, ela aparece sentada num sofá, ao lado de outras senhoras, completamente deslocada diante das conversas fúteis sobre afazeres culinários.

Ao andar pelos arredores da casa, encontra Tavares e outros convidados conversando numa mesa próxima à piscina. É cumprimentada por um dos seguranças do deputado, o mesmo homem que tinha tentado seduzi-la no restaurante do hotel em que se hospedara.

O tema da conversa envolve um caso escandaloso de desmatamento provocado pela especulação imobiliária. Um grupo de investidores ligados ao deputado estaria tentando apossar-se de terras de uma reserva ambiental situada na divisa entre os estados do Paraná e São Paulo. Nas próprias palavras do deputado: *“região de terras inexploradas, riquíssimas com possibilidades excepcionais para a pesca.”*.

O objetivo do empreendimento é evitar o tombamento ecológico definitivo da região - *“a última fatia do litoral brasileiro”* - através de um complô político que envolve suborno de funcionários públicos e a compra privilegiada dos títulos de posse antes que a construção de uma estrada valorize o preço das terras.⁸²

Sufocada pela frivolidade da conversa de madames e vigiada pelos olhares atentos e maliciosos dos capangas do

deputado, Maria Regina se embrenha pela mata do jardim, escorrega e cai em meio a ruídos e sons de matizes diversos que parecem mais traduzir a confusão emocional de seu conturbado estado interior do que indicar vestígios sonoros do ambiente circundante.⁸³

Numa cena seguinte, veremos Maria Regina à beira de uma estrada, nas imediações da mansão do deputado. Ela será vítima de mais uma tentativa de atropelamento, desta vez com danos à sua integridade física.

Internada num hospital para recuperar-se do "acidente", recebe a visita inesperada do deputado Tavares, que reitera o convite feito anteriormente. Sobre a cama, vemos uma mesa com pratos e talheres postos.

Deputado Tavares:

"Eu resolvi ver pessoalmente como está passando nossa futura colaboradora."

Maria Regina:

"Futura colaboradora é a puta que te pariu!"

Deputado Tavares:

"Que é isso, Maria Regina. Calma. Eu sei como você deve estar se sentindo. Uma moça ativa como você presa um leito de hospital. Mas é preciso ter paciência. E por falar nisso: tem pensado no nosso convite?"

Regina reage furiosamente às palavras do deputado: ele ousa aproximar-se a ponto de colocar sua mão sobre a da jornalista; ela apossa-se de um garfo que estava sobre a mesa e o crava, sem piedade, na mão do deputado.

Enquanto Tavares ainda limpa a mão ensagüentada, Maria Regina levanta-se da cama e, de perna e braços enfaixados convence, aos berros, na saída do hospital, o

⁸² Desta forma, Bianchi retoma agora no âmbito da ficção, um tema já anteriormente discutido no formato documental em "Entojo".

primeiro taxista que encontra pela frente a levá-la de volta a São Paulo.

Retornando à capital paulista, Regina ainda chega a tempo de presenciar o suicídio grandioso de Fernanda. Ao final dessa seqüência, a imagem da garrafa de água sendo debruçada sobre seu corpo coroa o fim amargo da jornada. Esse alívio purificador serve como introdução à mudança de trajetória que assistiremos a seguir.

Sem condições psicológicas de levar adiante esse jogo de detetive e exercer o papel contestador, antes ocupado por Antonio César, Regina sucumbe à cooptação, aceitando o convite para dirigir o museu fundado em memória de seu mentor por um dos principais suspeitos de seu assassinato.

Na cena final - a inauguração da sala em homenagem a Antonio César - é ao lado da tia-mecenas, após o descerramento da placa inaugural, que ela profere, num tom meio constrangido, os agradecimentos de praxe.

“Bom, gostaria de agradecer a todos, mas principalmente ao excelentíssimo deputado Tavares que me possibilitou esse cargo da maior importância para a vida cultural brasileira. Obrigada.”

A Desilusão

Fernanda e André são os dois ex-amantes de Antonio César que, diante da dor irreparável da perda, trilham caminhos auto-destrutivos que prenunciam um fim trágico. No primeiro caso, a morte se consuma através de um suicídio planejado. No segundo, ela se acerca no jogo de roleta-russa a que se submete o homossexual, entregando-se furtivamente ao

⁸³ Esta utilização dramática e não-diegética do ruído será retomada com maior ênfase em alguns cenas de “Cronicamente Inviável”. Detalharemos essa questão no capítulo seguinte.

sexo efêmero com parceiros anônimos nos primeiros tempos da Aids.

Amiga, amante, esposa - o filme não define claramente o status de sua ligação com Antonio César -, Fernanda fica irreparavelmente abalada com sua morte e entra num processo irreversível de enlouquecimento que acaba redundando em tragédia.

Sua presença apática na cena do velório - em contraste com os discursos melodramáticos dos demais presentes - já revelava uma alma delicada, frágil, despreparada para desempenhar sozinha o repertório político-sexual herdado do ex-marido.

Na cena seguinte, vemos Fernanda, ainda em vestido de luto, "pichando" a parede de um túnel num dos becos escuros da metrópole. Um "travelling" lento acompanha o deslizar da mão suja de tinta através da superfície branca. Quando a câmera encontra seu rosto, nos surpreendemos com uma mistura bizarra de dor e deleite.

Bianchi não localiza, diegeticamente, essa cena dentro da narrativa do filme, o que a faz funcionar como uma espécie de comentário poético a anunciar o progressivo e irreversível dilaceramento psíquico e emocional do personagem.

Na seqüência, veremos Fernanda e Antonio César juntos no seu apartamento. Ela aparece nua, em frente a uma enorme tela pintada na parede. Ele, deitado sem camisa num sofá, assiste ao discurso entusiasmado da discípula.⁸⁴ O tom do diálogo é retórico e a interpretação da atriz,

⁸⁴“Sem uma união apaixonada, de prazer mesmo entre as pessoas ... muita gente querendo mudança. Sem isso nada acontece. Nada, nada acontece. Só se trocam os donos do poder. O entorpecimento, a resignação, a mesquinha que vem depois é pior. Não existe ação sem esperança, Antonio César. As utopias são opacas, mas os sonhos são permanentes. O sonho aponta pro futuro, revela nossas possibilidades. Sempre o sonho coletivo é a fonte da revolução permanente. São desejos incendiários, em grandes celebrações.”

propositadamente teatralizada (excesso de gestos e movimentos), pouco naturalista, o que desperta suspeitas quanto à natureza "realista" da representação. O filme não deixa claro se o que assistimos é um produto da lembrança ou da imaginação delirante de Fernanda. Ou, o que é mais provável: uma mistura ambígua de ambas.

Esse encontro filosófico com o mentor intelectual mais parece uma tentativa desesperada de Fernanda de resgate póstumo dos sonhos libertários e revolucionários do ex-marido através da manifestação sintomática de seu já progressivo enlouquecimento.

Essa mesma tonalidade delirante vai impregnar a cena em que Fernanda tenta ensinar, a um morador de rua, os hábitos da boa etiqueta: como sentar-se à mesa, lidar com os talheres, etc.

O diálogo que trava com o mendigo é várias vezes repetido e distorcido na banda sonora. Em seguida a mesma reiteração passa a ocorrer no plano da imagem. É como se a atriz estivesse ensaiando, tentando encontrar o melhor tom para interpretar a cena. É evidente a alusão aos problemas da representação, uma presença já registrada em outros filmes de Bianchi.

A repetição sucessiva dos planos, tanto no âmbito da imagem quanto do som, leva a um processo incontrollável de exaustão. A exaustão da linguagem denunciando a exaustão emocional dos personagens diante da reiteração inútil de suas ações. No último plano, ambos estão fatigados, desanimados e deprimidos. Todo o esforço simbólico de Fernanda - como ensinar mendigos a incorporar hábitos burgueses - parece redundar na prática em resultados ridiculamente pífios. Desespero e loucura à parte, a ineficácia das ações pontuais só desnuda o grau de complexidade que envolve a questão: a

dificuldade de execução de políticas globais que possam, efetivamente, promover mudanças na ordem social.

Ao discutir, nessa seqüência, a crise existencial das esquerdas a partir dos dilemas da representação, Bianchi acaba atribuindo a ambos um fundo político. Assim, o filme retoma a discussão do papel do artista, enquanto agente de transformações sociais, já discutida em "Mato Eles?". As cores sombrias com que pinta o quadro político do país, corroído pela corrupção e pela emergência de um novo reacionarismo, parecem apontar para um agravamento do ceticismo com que ele encara essa questão.

Na visita de Maria Regina a seu apartamento, Fernanda continua a dar mostras de seu desequilíbrio emocional. As próprias condições em que a jornalista encontra o local - em permanente estado de reforma - já são um indicativo do deterioramento de seu estado psíquico. Enquanto conversa com Regina, ela carrega um garfo nas mãos - símbolo da mulher guerreira - que utiliza para apontar à jornalista a marca da voracidade sexual do ex-marido ainda conservada em seu seio:

“Ainda dá prá sentir a pressão dos dentes dele. Ele foi embora. A marca ficou. Sempre fica alguma coisa depois que você se vai. Toque. Os dentes são claros, brancos. A cara toda apodrece mas os dentes ficam.”

Depois de entregar alguns papéis e fotos de Antonio César à Regina e de insistir na versão de um acidente premeditado, ela ainda dispara um derradeiro discurso sobre os preconceitos étnicos que reforçam as divisões de classe no país.

“E não se esqueça. É muito importante nesse país ser rico, branco, pele clara, olhos azuis, bem educado, perfumado e principalmente (apontando os dentes com o garfo em punho) ter todos os dentes.”

O empenho e obstinação de Fernanda em levar adiante a práxis político-revolucionária do marido assassinado serão coroados na cena em que resolve transformar seu apartamento numa espécie de albergue para moradores de rua. Em meio ao asseio promovido por duchas refrescantes e banhos de sais, temperados pelos acordes dissonantes da trilha jazzística e por ruídos ensurdecedores de origem desconhecida, ela envolve os mendigos numa espécie de orgia de purificação, onde sensualidade, solidariedade e desespero se aliam para exprimir um grau já descontrolado e patológico de enlouquecimento.

Não é a toa que após um fracassado pedido de socorro - ela chama André por telefone, mas ele se mantém mudo e indiferente a seu chamado - seu apartamento é invadido por enfermeiros e Fernanda internada num sanatório.

Na do dia da alta, André a espera, antes da conversa com o médico responsável por seu tratamento. Ela parece mais tranqüila, aparentemente recuperada de seu desequilíbrio emocional. Mas, à medida em que o diálogo evolui (o médico alonga-se em explicações psicanalíticas), nos damos conta que a gravidade de seu estado pouco se alterou. Bianchi insiste em detalhar as reações de Fernanda diante do tom quase professoral do discurso do médico. Em muitos momentos, o rosto da paciente se sobrepõe a voz do outro.⁸⁵

⁸⁵Plano Geral do consultório médico visto através de uma janela de vidro. Fernanda sentada em frente à mesa do médico.

Médico: *“Você está mais calma, agora?”*

Fernanda: *“Um pouco. Eu não sei ...”*

Médico: *“Você acha que você tá em condições de assumir a sua vida?”*

Plano de meia-figura de Fernanda: *“Eu não queria ter causado todo esse problema. Não queria ter me exposto do jeito que me expus, mas Antonio César morreu e com ele tanta coisa. Será que o senhor entende isso?”*

Plano de meia-figura do Médico: *“O inconsciente humano pode ter duas atitudes diante da morte.”*

Plano de meia-figura de Fernanda reagindo com desprezo às palavras introdutórias do médico.

Médico em “off”: *“... uma de aceitação, de considerar que a morte é o fim da vida. Outra de rejeição, de desqualificar a possibilidade da morte.”*

Na saída do hospital, André a acompanha e lhe oferece carona. Fernanda recusa. Diz que prefere caminhar um pouco sozinha. André lhe dá o dinheiro para o táxi e sobe na moto. *“Eu gosto de ver você na moto. Parece um príncipe”*. O beijo que ela dá em André, sobre o visor do capacete, soa como um gesto de despedida, um ritual de preparação para o suicídio iminente.

Os momentos finais que conduzem à morte de Fernanda são extremamente evocativos e contundentes, beirando o tragicômico.⁸⁶ Representam o triste corolário de uma prática política solidária, humanista, confiante na energia pulsante das utopias mas que, na realidade, não conseguiu produzir resultados concretos.

Fernanda encontra-se numa feira livre comprando frutas e legumes. Ela “contrata” um garoto para ajudá-la a carregar as sacolas. Os dois saboreiam tranqüilamente algumas frutas recém compradas. Um mulher negra acompanhada do filho pequeno se aproxima e lhe pede para experimentar a fruta. Outros começam a fazer o mesmo. Uma voz em “off” grita: *“Dá uma laranja, moça.”*

Primeiro plano do Médico: *“A coexistência das duas gera um conflito que provoca a desestruturação da psiquê: uma das duas tem que morrer. Por isso, aquilo que você está sentindo é perfeitamente compreensível.”*

Primeiro plano de Fernanda: seu grau de desconforto aumenta progressivamente: ela engole a seco as palavras do médico

Médico em “off”: *“Entretanto é preciso controle porque o princípio do prazer descontrolado leva à necessidade da satisfação imediata, sem medir as consequências.”*

Primeiro plano do médico: *“Você precisa aceitar a idéia da morte, iminente a todo ser vivo de uma maneira sadia”*.

Primeiro plano de Fernanda: *“Mas ele morreu. O senhor não compreende. Ele morreu. Não sei por que. Não sei como. O senhor pode me dizer como? Como ele morreu”*.

Primeiro plano do médico: *“Nós sempre procuramos nos ater à causa da morte – acidente, doença, velhice – numa tentativa de explicar, mas isso é fuga, porque a morte é uma fatalidade. Nós procuramos eliminar a morte da nossa vida, mas ela é simplesmente o ponto final ... só isso. Você acha que está em condições de assumir agora a sua vida?”*.

Primeiro plano de Fernanda, atônita, desconcertada, sem encontrar uma resposta sincera para a pergunta final do médico.

⁸⁶ Não é a toa que Rogério SGANZERLA define essa sequência como pasoliniana. In: *“Procura-se urgentemente argumentistas na praça ...”*. Jornal de Brasília, 29/10/1988.

A música de fundo acentua o clima progressivamente sufocante da cena, pontuando em seus acordes, o agravamento da tensão. Ao invés de guardar as suas compras na sacola, Fernanda começa a distribuir os alimentos aos inúmeros pedintes. Uma multidão, aos poucos, se aglomera ao seu redor e sua sacola é roubada. Sentindo-se ameaçada, começa a correr e é perseguida por todos, encontrando-se a salvo somente depois de cruzar os portões de entrada do prédio em que mora.

Na cena seguinte, ela inicia um ritual de preparação para a morte planejada. Coloca um fita-cassete no gravador. Ouvimos sua voz em "off", mas o filme não explicita se o som ouvido vem ou não dessa gravação. *"Não muda nada, não muda nada, nada, nada. Vai continuar tudo como está, tudo como está"*.

Fernanda coloca caixas de som na mureta da varanda do apartamento e, em seguida, um disco na vitrola. É como se pretendesse transformar seu suicídio num *Grand Finale*. Ela vai até a varanda e olha para baixo. Uma multidão já tinha se aglomerado na rua, pronta para deliciar-se com o espetáculo. É quando ela resolve fazer um último ensaio: deixa cair um tomate até vê-lo desmanchar-se no chão e certificar-se dos efeitos fatais da gravidade. Pega uma cadeira da sala e a leva até a varanda. Sobe na cadeira e senta-se na mureta.

A montagem paralela descreve a aproximação de Maria Regina dentro de um táxi. Voltamos à imagem de Fernanda, sentada na mureta olhando para baixo, num misto de satisfação e desespero.⁸⁷ Na rua, a platéia reage: os mais perplexos fazem sinal negativo com as mãos, os mais sádicos a estimulam a pular logo.

⁸⁷ Ouvimos então os primeiros versos da música do grupo Chance, já introduzida desde o momento em que Fernanda coloca o disco na vitrola: "Morro. Morro Cedo. Morro. Morro Cedo. Prá mim guardo um segredo ..."

Uma voz em "off" anuncia seu derradeiro fim: "*Prá mim chega!*"

Fernanda pula da varanda e, no chão da rua, a multidão se debate para ver de perto o cadáver destroçado.⁸⁸

André é o outro sobrevivente. Companheiro de apartamento de Antonio César, seu grau de ligação afetiva com o intelectual também não é bem esclarecido: um amigo, um amante ou a mistura de ambos. A natureza ambivalente da relação amorosa comprova o exercício de uma sexualidade libertária que dispensa rótulos.

Após a morte do amigo, André impõe-se a um isolamento doloroso, permeado pela culpa e ansiedade. A recusa em atender ao chamado desesperado de Fernanda é uma prova disso. Atormentado pelo medo de contrair/difundir a Aids, ele encontra na masturbação solitária e no "voyeurismo" compulsivo, o único recurso viável ao exercício seguro de sua sexualidade explosiva. O desejo represado vence o medo do risco e na sua última cena no filme, submete-se a uma espécie de roleta-russa, entregando-se ao sexo anônimo e promíscuo num tradicional ponto de encontro de homossexuais paulistanos.

Nessas seqüências, Bianchi afasta-se do excesso de verborragia que domina o restante do filme, para compor - através da planejada arquitetura dos planos e da tensão crescente dos acordes da trilha sonora - um clima poético angustiante que mistura dor, solidão, prazer e culpa.

Na primeira delas, André encontra-se deitado na cama, isolado em seu quarto escuro. Ele acaricia os genitais como

⁸⁸ Os versos da canção parecem compor um verdadeiro epitáfio: "Medo. Você tem medo. Nunca andou numa montanha russa, uma roleta russa ..."

que a exibir uma tensão sexual reprimida que busca a qualquer custo uma forma de evasão. Levanta-se, abre a janela e observa o vizinho da janela em frente: o rapaz está nu, enxugando seu corpo apolínico depois do banho. André tira as calças, começa a masturbar-se e chega rapidamente ao gozo. É um gozo sofrido, solitário quase involuntário.

A cena seguinte funciona como um contra-ponto a demarcar o contraste entre a revolução sexual vivenciada em tempos passados e o verdadeiro "macartismo sexual" que floresceu no rastro da Aids. É um dos raros momentos de leveza do filme, em que a ternura e o afeto da amizade cultivada pelos personagens são coroados pelo tom jocoso e lúdico da encenação.

Antonio César, Fernanda e André, no ímpeto de apimentar a libido para uma futura transa a três, envolvem-se num jogo de sedução, que tem como alvo a encenação farsesca do diálogo habitual entre a prostituta e o cliente, com direito a inversão de papéis. Bianchi concentra seu foco num primeiro plano de Fernanda, a verdadeira protagonista do espetáculo. A participação dos coadjuvantes na cena só nos é revelada pela suas vozes em "off". No decorrer da brincadeira, pequenos "travellings" que oscilam de um lado para outro, vão demarcando, aos poucos, no plano da imagem, a presença física de André e Antonio César ao lado da grande "estrela". Quando Antonio César resolve assumir o papel da prostituta, rompe-se a farsa e as gargalhadas de todos tornam-se visíveis na amplitude do plano. É curioso observar o jogo instaurado pela *mise-en-scène* nessa cena leve, em que Fernanda se debate entre duas obsessões distintas, mas não necessariamente excludentes: a consciência social de Antonio César (sua insistência com a questão da "grana") e a voluptuosidade sexual de André (que descreve de forma quase

pornográfica o instrumento fálico do prazer). O final coroa a adesão de Fernanda a essas duas posturas numa cama a três.⁸⁹

Na seqüência seguinte, o tom dominante volta a ser outro. André sai pela noite e se aproxima de um garoto de programa. Os dois acertam os detalhes financeiros e sexuais de uma transa. O rapaz, tímido e ingênuo, acaba cedendo às propostas cada vez mais perigosas do cliente. Ao final da conversa, o assunto da “doença” vem à tona. Bianchi monta essas duas cenas na seqüência para enfatizar o contraste: a leveza licenciosa e inconseqüente do passado libertário

⁸⁹ Primeiro Plano de Fernanda: *“Como é que vai?”*

Antonio César em “off” *“Você transa?”*

Fernanda: *“Transo.”*

André em “off”: *“Tá afim de grana ou o que?”*

Antonio César em “off”: *“Diz que você quer grana, muita grana.”*

Fernanda: *“A gente conversa.”*

André em “off”: *“Você quer grana?”*

Antonio César em “off”: *“Diz que você não tem grana prá comer e tá morrendo de tesão. Assim você resolve os dois lados.”*

Fernanda: *“Não, depois a gente conversa.”*

André (se aproximando de Fernanda e colocando parte do rosto em quadro): *“E o que é que você faz?”*

Fernanda: *“Aí, depende.”*

Antonio César em “off” (um pequeno “travelling” à esquerda expõe o rosto de André): *“Diz que você faz qualquer coisa?”*

Fernanda (“travelling” à direita voltando ao rosto de Fernanda): *“Sabe o que é que é. Eu trabalho numa firma, entendeu? Moro lá no Birigüi.”*

Primeiro Plano de Fernanda e Antonio César: (continuando ...) *“Tenho que pegar ônibus. Trabalho desde os 12 anos. Não é fácil, não”.*

André: *“Mas o que é que você gosta de fazer? Você faz qualquer coisa?”*

Fernanda: *“Aí, depende.”*

André (“travelling” à esquerda exibindo novamente sua aproximação à Fernanda) : *“ Olha ... sente o meu pau, pau enorme”*

Fernanda: *“Gostoso.”*

Antonio César: *“Vocês não vão falar de grana?”*

Fernanda: *“É mesmo. Que dinheiro você tem aí?”*

Antonio César (“travelling” à direita retomando novamente o enquadramento original de Fernanda): *“Vamos fazer uma coisa. Vamos ver como é que fica. Eu faço seu papel. Assim resolve.”*

Eles trocam de posição. Antonio César assume o “personagem” de Fernanda.

André: *“Tudo bem?”*

Antonio César: *“Tudo bem.”*

André: *“Você transa?”*

Antonio César: *“Transo”.*

Eles começam a rir da situação e todos se abraçam. O olhar insinuante de Fernanda para os dois sugere um provável “menage a trois”.

contra o peso angustiante do medo e da culpa do presente repressor.

André:

“Você não tem medo de pegar uma doença, não?”

Garoto de programa:

“Você tá doente?”

André (mexendo os ombros, denunciando dúvida ou descaso para com o fato):

“Nenhum amigo seu morreu ainda?”

Garoto de programa:

“Não. Você não teria medo eu passar uma doença prá você ... você me pagando.

André (tocando o peito do garoto, num ato de terna compaixão):

“Tudo bem.”

Ele se retira transtornado com a crueldade emocional da situação.

Num momento posterior, André encontra-se novamente em seu quarto dedicando-se a mais uma sessão de sexo solitário. Ele se masturba devorando revistas de homens nus. Está ofegante, desesperado, em prantos, impelido a uma solidão que não deseja, mas à qual foi empurrado por força das circunstâncias. André passa a mão na virilha como a procurar nódulos que pudessem denunciar uma já possível manifestação da doença.

É na cena gravada na marquise do MASP, um tradicional “ponto de pegação” dos homossexuais da época, que André finalmente consegue superar sua paranóia hipocondríaca. Ele deixa-se envolver pela rotatividade promíscua do sexo anônimo, numa espécie de orgia suicida onde a intensidade do prazer não vem da qualidade mas da quantidade de parceiros.

Bianchi constrói essa seqüência, a partir de uma planejada estruturação dramática dos planos que não

intencionam apenas documentar os códigos e comportamentos encontrados neste tipo de ambiente, mas reencená-los a partir de uma perspectiva tragicamente sufocante. Nesse ímpeto, ele é auxiliado pela trilha sonora que reforça o clima de tensão sexual crescente, permeado pela urgência viciosa do gozo imediato.

É assim que vemos André descendo as escadarias que o levam até o ponto dos encontros. Ele vê um homem acariciando o próprio falo, o código infalível a anunciar um convite rápido e direto para o sexo conjunto. Um plano de detalhe mostra a mão de um rapaz acariciando as nádegas de outro. André circula pelo ambiente e passa a ser perseguido pelo primeiro homem. Num canto do lugar, ele abre a braguilha da calça e começa a masturbar-se. O outro se aproxima e a masturbação agora passa a ser recíproca. Os dois, então, decidem dirigir-se a um local mais reservado. Outros homens aglomeram-se e uma sessão de sexo grupal é iniciada. André deixa-se penetrar pelo homem que o perseguia, enquanto presencia uma entusiasmada sessão de *fellatio*. Após o gozo rápido, afasta-se do grupo e limpa as mãos ainda sujas de esperma. Quando acaba de subir as escadas voltando ao ponto inicial, sua expressão é de angústia, desespero e de um enorme vazio.

O ceticismo

Márcia, a amiga e colega de apartamento de Regina é um poço de ironia. O filme não se alonga no desenvolvimento da personagem que aparece como figura coadjuvante⁹⁰ sempre a

⁹⁰ A única exceção é a cena do restaurante, que será descrita em detalhes num momento posterior.

ridicularizar, com pitadas de sarcasmo, a causa heróica da jornalista. Mergulhada no mais completo ceticismo, ela já abandonou todas as utopias do passado sem deixar de exibir marcas de amargura e ressentimento. Sobrevive como pode, trabalhando numa galeria de arte e desfrutando, quando possível, dos prazeres de jantares burgueses em restaurantes da moda.

Seu temperamento irônico já é anunciado em sua primeira presença em cena. No quarto de Maria Regina, depois de ler alguns rascunhos que a jornalista havia escrito sobre um dos discursos de Antonio César, ela tenta provocar a amiga, ridicularizando com uma retórica própria, sua opinião sobre o assunto.

“E a angústia do marginalismo cultural entre o Brasil civil, afogado durante esses 20 anos de ditadura, e as diretas representam um nova esperança no coração do povo brasileiro. E a Constituinte, minha querida, não é um presente, mas sim uma conquista do povo brasileiro. E a extinção dos órgãos de repressão assim como DOI-CODI, o DOPS, representam ao trabalhador a sua liberdade agora organizados em sindicatos.”

Maria Regina olha para ela:

“Você não acha que você tá doente, não?”

Márcia:

“É (meio resignada). Talvez eu esteja um pouco cansada. Você não quer descer prá gente tomar uma cerveja?”

Esse comportamento sarcástico será confirmado na cena em que Maria Regina entra, desesperada, na galeria em que Márcia trabalha, pedindo dinheiro emprestado para cobrir as despesas de sua viagem a Curitiba. A jornalista acabara de ser assaltada e os ladrões teriam levado o material de Antonio César doado por Fernanda. Ela suspeita de algo planejado.

No diálogo irônico, Márcia demonstra uma tal falta de solidariedade com a amiga, que sua atitude chega a assumir

ares de crueldade. Ao final, sua mudança brusca de atitude, oferecendo gentilmente carona a Regina, parece revelar a natureza farsesca de sua encenação. É como se Márcia alimentasse um prazer mórbido de ridicularizar a amiga, deliciando-se com sua "performance" vitoriosa nesses espetáculos grotescos de humilhação.⁹¹

O mesmo ritual burlesco de humilhação ira repetir-se na cena em que Márcia e uma amiga saem para jantar. A cínica colega de apartamento de Maria Regina agora destila toda sua crueldade contra um garçom do restaurante. No final surpreendente da seqüência, ela também será vítima dessa mesma agressividade irônica que costuma pautar sua convivência social.⁹² Diante da embriaguez decorrente do consumo excessivo de álcool - que aqui também assume ares de porre emocional - ela vê-se no espelho do banheiro, após o vômito induzido, como um ser amargo e solitário a expurgar o vazio de uma existência sem sonhos e esperanças.

Na volta de Regina de Curitiba, esse ímpeto ferino de provocação assume proporções trágicas. A jornalista, estressada emocionalmente pela evolução dos acontecimentos, perde a paciência. A verve irônica de Márcia torna-se

⁹¹ Márcia: *"Escuta aqui. Você tá me achando com cara de 'fundo de auxílio' ao intelectual desamparado?"*

Maria Regina: *"Não é nada disso. Só tava precisando que você me ajude."*

Márcia: *"Teria o maior prazer em ajudar. Só que você sabe que eu tô tão dura quanto você. O que é que você acha que eu tô fazendo aqui?"*

Maria Regina: *"O que é que 'você' acha que eu tô fazendo aqui, poxa. Em dez dias. Em dez dias eu pago você. Você sabe que eu pago. Eu sempre pago minhas dívidas."*

Márcia: *"Então você espera dez dias e viaja com seu dinheiro."*

Maria Regina (perdendo o controle emocional, aos berros): *"Pô, mas eu tô com pressa."*

Acalmando-se: *"Eu tô correndo risco de vida, Márcia."*

Márcia: *"Você entra porta a dentro feito uma jamanta desgovernada, gritando meu nome. O que é que você tá querendo? Sujar meu nome aqui nessa galeria, porque vão achar que eu moro com uma louca varrida. Ainda quer que eu passe a mão nessa cabecinha e lhe entregue um cheque cinco estrelas."*

Maria Regina: *"Isso não é justo, Márcia. Você pode me emprestar. Você tem condição. Não é justo, mesmo."*

Márcia: *"Nisso eu concordo com você. Não é justo mesmo. Agora, eu gostaria que você não socializasse os seus problemas."*

⁹² Desta maneira, Bianchi antecipa, a partir de um viés crítico, a encenação desses rituais de humilhação, que serão a tonica dominante em muitos momentos de "Cronicamente Inviável".

insuportavelmente inadequada à gravidade emocional do estado da outra. Uma histérica troca de insultos entre as duas amigas acaba redundando em agressão física.

Regina entra em casa, acende a luz e assusta-se com a presença de Márcia sentada no chão. A amiga ensaia um discurso falsamente melodramático sobre o terror deflagrado pelos órgãos de repressão. O tom exagerado, histriônico - uma intencional exibição de "over-acting" - acentuam o registro irônico-sarcástico que a atriz pretende imprimir ao diálogo.⁹³

É na apocalíptica cena final, após o descerramento da placa inaugural e do discurso acanhado de Maria Regina, que o tom sarcástico dos "monólogos" de Márcia encontra seu palco ideal. Ela demonstra com uma contundência inquestionável, o alto preço a pagar neste tipo de transação política. Maria Regina, amedrontada por ameaças e atentados que colocaram sua vida em risco e desiludida pela constatação amarga de que o poder da corrupção derrota qualquer ação possível de resistência, acaba sucumbindo às tentações do poder, trocando

⁹³ Plano de meia-figura de Márcia em contra-plongée: "*Você não sabe o que aconteceu. Os caras do DOPS: eles estiveram aqui (erguendo as mãos). Eles me torturaram. Eles queriam saber de você. Olha ... eu acho melhor você fugir. Eles foram no teu quarto e revistaram tudo. Não sobrou nada. Dá prá você entender. Olha ... eles me ameaçaram (levantando-se). Eles queriam saber o que é que você tá querendo saber do Antonio César. Vê se você para com isso de uma vez.*"

Plano de Conjunto: Márcia em pé olhando para Regina em frente à porta de entrada. Ela muda repentinamente o tom da conversa.

Márcia: "*Credo. Você não tem o menor senso de humor, pelo amor de Deus.*"

Marcia caminha pela sala.

Márcia: "*Você está com um aspecto horrível. É melhor você sentar prá relaxar.*"

Maria Regina a acompanha. Márcia para, vira-se e olha para a amiga. Começa a cantarolar o hino do Expedicionário, ridicularizando através da música o suposto espírito cívico-heróico da amiga :

Márcia: "*Por mais terras que eu percorra, não permita Deus que eu morra, sem que volte para lá ...*"

Márcia continua a cantarolar ao redor da Regina, gesticulando muito, dramatizando os versos numa chave de pura ironia.

Marcia: "*sem que leve por divisa esse "V" que simboliza a vitória que virá ...*"

Regina começa a irritar-se com a atitude da outra. As duas discutem, se agridem verbal e fisicamente e a jornalista acaba colocando a amiga para fora do apartamento.

ideais e convicções alimentadas desde a juventude pela proteção segura da burocracia dos gabinetes da Cultura.

“Minha querida, parabéns ... pois por essa sua tão almejada vida pública. Eu estou felicíssima de poder constatar pessoalmente aquilo que eu nunca duvidei que você fosse capaz de encontrar – a sua verdadeira vocação. Agora, finalmente, você pertence a classe mais brilhante e ativa de nossa sociedade. A você e a todos os funcionários públicos, os meus mais sinceros parabéns.”

A crítica aos modelos consagrados da representação

À parte de sua trama policialesca, que acompanha as desventuras do personagem de Maria Regina, obcecada por encontrar os manuscritos do livro desaparecido e desvendar o mistério que envolve a morte de seu mestre, Bianchi nos coloca à frente de algumas situações dramáticas, onde o foco principal não é, simplesmente, garantir a evolução da narrativa, mas também suscitar questionamentos a respeito da própria natureza da representação. Já constatamos em “Mato Eles?”, como o realizador se apropriou de certas estratégias retóricas para desconstruir os chavões do documentário tradicional.

Como poderemos facilmente constatar ao longo de sua filmografia, o ímpeto auto-reflexivo é parte imanente da singularidade de seu estilo. Ao trazer à tona os artifícios envolvidos na construção do filme, Bianchi também nos alerta para a relatividade das “verdades” enunciadas por seu discurso. Ele incita o espectador a manter-se sempre alerta, desconfiar do que lhe é apresentado e construir o seu próprio receituário de reflexão.

Discutiremos a seguir, como o cineasta leva a cabo essas intenções ao investir de maneira crítica, ao longo do

filme, contra três modelos consagrados de representação: a ficção, o documentário e a publicidade.

Mantendo-se fiel ao estilo inaugurado em "Mato Eles?" a ironia também irá ocupar um espaço relevante, expressando-se através de instrumentos distintos como a paródia, a farsa e o contra-ponto musical. Assim como já havia feito naquele caso, o realizador vai entrar em cena para demarcar as múltiplas alternativas que envolvem a construção de uma *mise-en-scène* e a ambivalência de significados que ela pode produzir, dependendo das escolhas praticadas.

Bianchi novamente faz uso de uma voz "over", tanto no registro do documentário como da publicidade. Em ambos os casos, o tom excêntrico atribuído à narração, aliado a outros elementos sonoros e visuais, vai levantar suspeitas quanto às intenções do narrador, levando o espectador a desconfiar da "honestidade" de suas palavras.⁹⁴

Ficção: a cena do restaurante

Depois de ser abordada por um desconhecido no bar do hotel e suspeitar da armação de mais uma cilada, Maria Regina, já contaminada pela paranóia da perseguição, refugia-se em seu quarto. Após um banho relaxante, tenta pedir socorro à amiga em São Paulo, mas é a secretária eletrônica que atende ao seu chamado.

Márcia não se encontrava em casa, porque tinha saído para jantar na companhia de uma amiga. O restaurante fino não garante, entretanto, um atendimento à altura de seu status. Márcia reclama da demora do prato. O garçom tenta se

⁹⁴ Entramos aqui novamente no terreno dos "narradores não-confiáveis", que discutiremos com mais detalhe no capítulo posterior.

desculpar, alegando excesso de clientes, cozinha lotada, etc. Ela fica furiosa e começa a humilhá-lo de forma cruel:

“Você já parou prá pensar porque você é um garçom? Você tem que ser um garçom perfeito. Se você não for um garçom, o que você vai ser?”

Alguns planos dessa seqüência de diálogos são repetidos, como se a atriz estivesse experimentando a melhor forma de encená-los. Por outro lado, a reiteração dos planos reforça o tom ríspido e autoritário com que ela se dirige ao rapaz.

Ouvimos, então, a voz de Bianchi que, em seguida, aparece em quadro e inverte os papéis. Ele critica duramente o trabalho da atriz e exemplifica a maneira mais apropriada de interpretar o texto, tratando-a com a mesma crueldade com que ela antes se dirigia ao garçom.

“Não é assim, já falei vinte vezes. Estou há dois aqui no restaurante filmando e você não faz direito.”

Em seguida, novamente há inversão de papéis. Bianchi dirige-se ao garçom através dos diálogos da outra personagem.

“Pedir ou não pedir desculpa muda alguma coisa”.

O garçom/ator sente-se humilhado, completamente sem ação. E Bianchi ainda insiste:

“Com essa cara vai querer passar a culpa prá mim. Quer que eu tenha piedade.”

Diante da exposição cruel desses rituais de humilhação, nos perguntamos: Bianchi critica o ator, o personagem ou ambos? Ele virou personagem do filme? Ele expõe

sua própria arrogância e autoritarismo no trato com os atores? Isso pode ser encarado como uma demonstração de auto-crítica?

Esse jogo ambíguo, que revela os bastidores da encenação, que evita delimitar com clareza onde termina o terreno da ficção e começa o da realidade (embora o caráter de falsificação ou manipulação possa ser creditado indistintamente a ambas) é uma das características mais instigantes do universo estilístico de Bianchi e contrapõe-se à idéia de um cinema autoritário, uma acusação já imputada várias vezes a ele.

O que constatamos, ao contrário, é a exposição transparente de suas próprias hesitações, da ambigüidade de intenções que podem nortear a realização de um filme, sempre sujeitas às mudanças de rumo. Bianchi não tenta impor a qualquer custo a verdade de seu discurso, nem rejeita questionamentos em relação às múltiplas interpretações que possam ser elaboradas a partir da realidade representada.

Documentário: os remanescentes da fazenda Birigüi

Depois de ser criminosamente atropelada, nas imediações da casa de Tavares, Maria Regina é internada num hospital e recebe a visita-surpresa do deputado. Injuriada com o atrevimento de seu jogo-duplo, ela o agride, sai às pressas do local e convence o primeiro taxista que encontra pela frente a levá-la de volta para casa. Sua viagem de retorno a São Paulo serve de pretexto para que o filme mude completamente de registro. Passamos a assistir uma espécie de documentário sobre o destino trágico dos habitantes da orla

da estrada que interliga as duas capitais. Aqui, o uso não diegético da narração imprime um tom ironicamente satírico à suposta reportagem, acentuado por acompanhamentos musicais que variam do trágico-sensacionalista ao patético-ufanista.

Embora através dessa reportagem-denúncia, Bianchi tenha a intenção de nos colocar diante de fatos concretos e desoladores da realidade brasileira (a incompetência das políticas públicas para implementar mudanças em diversas áreas: reforma agrária, poluição ambiental, desnutrição infantil, saneamento básico, problemas habitacionais), os dados apresentados são todos falsos. O trecho da estrada federal BR116 que liga São Paulo a Curitiba, como é do conhecimento de todos, chama-se Rodovia Régis Bittencourt. Nunca existiu uma fazenda Buriti às margens desta estrada. A companhia de energia elétrica do Paraná chama-se COPEL e não CISP. No mapa hidrográfico brasileiro, o rio das Moças situa-se no estado do Rio de Janeiro e não há referência ao rio Porumbatá. Não há registro de uma refinaria de petróleo administrada por uma empresa de nome IRIGAS.

A explosão do gasoduto que matou dezenas de pessoas e destruiu famílias inteiras, realmente ocorreu em 1981, na cidade de Cubatão, onde está instalada uma refinaria da PETROBRAS. Cubatão, entretanto, não está localizada às margens da Regis Bittencourt.

Ao "documentar" a realidade a partir de um viés ficcional, que reconstrói fatos verídicos a partir de nomes e acontecimentos fictícios, Bianchi retoma, em parte, um método de trabalho já utilizado em "Mato Eles?". Através de intervenções musicais que variam constantemente de tom, ora contrastando com o conteúdo da imagem, ora "concordando" ironicamente com ela, da grandiloquência rídica da narração, inspiradora de desconfianças, e da própria

trivialidade das imagens, que pouco ou nada acrescentam ao conteúdo do discurso, Bianchi potencializa a intensidade da sátira, mas não compromete o efeito-verdade da denúncia. A combinação de realidade e ficção e a inclusão de uma crítica política que incorpora à sua própria instância de enunciação, suspeitas quanto aos seus instrumentos de expressão, exige do espectador um constante reajuste de ponto de vista em relação a informação que lhe é apresentada. Ele é imerso na evidência dos fatos apresentados pelo filme por sua própria conta e risco.

Publicidade: "Vivendas Verticais"

Como já comentamos, a apresentação do personagem de Dona Cecília, a tia rica de Antonio César, é feita através da exibição de um ridículo comercial de TV que, supostamente, teria a intenção de comercializar um empreendimento imobiliário - as tais "Vivendas Verticais" - situado no terreno de sua propriedade.

O comercial se inicia com um plano geral da mansão. Uma patética apresentadora, plantada diante da casa, revela o passado aristocrático do personagem e o utiliza ironicamente como exemplo de tradição e sucesso:

"Ela nasceu aqui, cresceu aqui, cercada de conforto e tradição. Esses belíssimos gramados permearam de verde a sua vida. Dona Cecília jamais precisou trabalhar. Há quatrocentos anos, a família de Dona Cecília jamais precisou trabalhar. Ora: Dona Cecília não sabe trabalhar."

A música de fundo é um concerto de Bach. Ao anunciar o nome do empreendimento - "Vivendas Verticais" - um plano

de detalhe de uma maquete do projeto nos é exibido. Ao lado da maquete, a apresentadora continua seu discurso:

*“Elas recriam com fidelidade o velho mas sempre novo estilo de Dona Cecília: **dignidade e nobreza.**”*

Estas duas últimas palavras são destacadas em cores cintilantes por um letreiro na tela.

O contra-ponto musical é evidente. A “nobreza” da música, em contraste com a tonalidade debochada da locução revelando a estupidez de uma aristocracia secular que garantiu a várias gerações um acúmulo progressivo de riqueza, sem um mínimo de trabalho ou esforço.⁹⁵

Em seu registro paródico, o filme critica a natureza perversa da peça publicitária. Bianchi a revela como um instrumento poderoso de disseminação de sonhos de consumo a uma classe média cada vez mais depauperada, mas ainda sensível a falsos indícios de legitimação social. Seu endividamento crescente - numa economia tradicionalmente avessa a juros baixos - acaba alimentando o círculo vicioso da concentração de renda e o conseqüente aumento progressivo da riqueza de um poucos privilegiados.

“Aproveite os nossos planos de financiamento que você jamais acabará de pagar”.

O tom farsesco impresso na composição da cena (a interpretação exagerada e caricata da atriz, seu figurino de “bruxa”, os letreiros “carnavalescos” que despontam na tela), combinado ao conteúdo sarcástico da narração e à ironia cortante do fundo musical, enfatizam o caráter paródico

⁹⁵ Este tipo de recurso será retomado por Bianchi em “Cronicamente Inviável” onde ele também vai utilizar a música de Bach em contraste com imagens de grande destruição da floresta amazônica..

dominante: "as arestas da ironia dão à paródia sua dimensão crítica ao marcar a diferença no coração da similiaridade".⁹⁶

Na cena seguinte, quando Maria Regina vai visitar a tia, o plano geral que apresenta a casa de Dona Cecília é o mesmo. Também se repete o acompanhamento musical. A farsa declarada, que apresenta dona Cecília como o mais puro produto da ficção, é seguida por um retrato mais realista da personagem, coroado pelo naturalismo da interpretação da atriz.

É como se Bianchi nos colocasse a seguinte questão: em qual das duas versões a "verdadeira" Dona Cecília está melhor representada?

O filme novamente não dá a resposta, mas incita o espectador à reflexão.

⁹⁶ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.* p-19.

Capítulo 4: "Cronicamente Inviável"

Lançado nos cinemas em maio de 2000, em meios aos festejos dos 500 anos do descobrimento, em poucas salas e com pouca campanha publicitária, o filme suscitou uma onda de críticas e debates apaixonados na mídia (somente no diário "Folha de São Paulo", foram mais de dez os artigos publicados) e nos meios acadêmicos (exibição seguida de debate na USP e PUC em São Paulo), alimentando um vendaval de polêmicas como há muito não se via no cenário cinematográfico brasileiro.

Realizado com baixo orçamento - cerca de R\$ 1,5 milhões, barato mesmo para os padrões brasileiros - o filme foi lançado em circuito alternativo com apenas cinco cópias (os distribuidores e exibidores insistiam em dizer que se tratava de obra indicada somente para cinéfilos) e ficou em cartaz por sete meses ininterruptos no Rio de Janeiro e em São Paulo, fazendo sucesso entre o público jovem e universitário, alcançando cerca de oitenta mil espectadores.

A data de lançamento foi produto de um acaso histórico. O filme era para ter ficado pronto em 1996, mas problemas de produção, como falta de dinheiro e rompimento com a primeira produtora, acabaram adiando a conclusão do projeto por quase cinco anos. As filmagens foram interrompidas três vezes e o roteiro reescrito e adaptado a cada nova circunstância de produção. Como em outros momentos da filmografia de Bianchi - particularmente "Mato Eles?" - a estrutura episódica e fragmentária que domina o filme não é apenas obra de um projeto já previsto na elaboração do roteiro, mas resultado de um trabalho posterior de seleção e

organização de um vasto volume de material, obtido, muitas vezes, às custas do improvisado, do acaso ou de circunstâncias particulares inerentes a cada momento de filmagem.⁹⁷ Dada a grande quantidade de material que tinham em mãos, Bianchi e o montador Paulo Sacramento passaram quase dois anos na sala de montagem até chegar à versão final.

Diante desse paradoxo que mistura inúmeros percalços de produção, colagem de fragmentos filmados, em parte, ao sabor dos imperativos não necessariamente desejáveis de cada instante de filmagem e um produto final com coerência e potência suficientes para despertar o interesse de segmentos expressivos da mídia e da intelectualidade brasileiras, cabe a seguinte pergunta: de onde viriam as motivações para a eclosão de debates tão calorosos e opiniões tão dissonantes?⁹⁸

Esperamos que a análise do filme possa, de alguma forma, elucidar essa questão, tanto no que concerne ao diagnóstico que pretende produzir da realidade do país, como no que diz respeito às indagações que pretende suscitar sobre

⁹⁷ Bianchi conta em entrevista a João Luis Vieira (In: *Caméra-faca: o cinema de Sérgio Bianchi, Op. cit.*, p-89), o processo como se deu a filmagem da última cena do filme: a da mendiga que coloca o filho para dormir. A “atriz” que interpreta a mãe era, inicialmente, somente uma figurante, contratada por agência. “Era uma figuração que chegou, eu tinha idealizado a seqüência de um jeito, a produção me deu o set de outro. O final do ‘Cronicamente’ para mim, era assim, era um lugar embaixo de uma ponte, com trânsito em volta, que a mãe dos mendigos havia transformado com o lixo numa casa limpa, correta e burguesa. (...) E depois, punha a criança para dormir e contava histórias infantis. (...) Aí, claro que a produção não me deu. Me deu um cantinho onde só cabiam eu, o fotógrafo e o som no meio de uma pista de alta velocidade, com mendigos que já existiam lá, que estavam fazendo barulho e gritando, além, claro, da alta velocidade dos carros. Você não tinha possibilidade nenhuma nem de se mover e aí tinha a figuração. (...) E essa senhora, era uma figuração assim, foi escolhida por foto. Uma cara possível de ser mendiga, que foi lá, maquiada, em trapos e foi colocada lá. Ela chegou como super estrela de Hollywood, aí, eu já me dei bem. Essa quer se relacionar. (...) Aí, conversou muito comigo sobre o papel que ela ia fazer. ‘Falarei muito, falarei pouco’. Aí eu disse, ‘fala o que você quiser’. Já estava com raiva da equipe. Bota o microfone na lapela dela e vamos ver o que vai acontecer”. Ela contou duas histórias de ninar para o filho sempre invocando motivos religiosos e a dignidade ética como princípio de vida. Bianchi misturou os “melhores” trechos dos dois depoimentos, o que resultou na cena que vemos no filme.

⁹⁸ Entre os assuntos enfocados por esse debate, estão o ressentimento e o cinismo generalizados que movem a ação dos personagens, o que envolve o risco de contaminar o filme no seu todo ; a consciência dos problemas da representação; o diagnóstico moral e totalizante do país; o ceticismo que recusa soluções políticas, etc

a própria natureza da representação, num tempo saturado de clichês que desconfia da autenticidade das palavras e imagens.

"Cronicamente Inviável" constrói-se a partir do conceito de coleção, uma justaposição descontínua de episódios amarrados por uma irônica e insolente narração em "off" que tenta garantir ao filme alguma unidade. O sentido pretendido não está em cada parte, mas no efeito acumulativo produzido pela associação entre elas, que visa compor um diagnóstico totalizante do país. O discurso, construído pela imagem e pelo som, vai além do ponto de vista do "narrador oficial", cujo comportamento ambíguo e pouco ético vai ser revelado ao longo do filme, gerando gradual desconfiança no espectador quanto ao seu caráter e, conseqüentemente, abalando sua crença na veracidade da narração. Desta maneira, sem almejar qualquer "suspensão de descrédito", o filme decididamente discute os problemas da representação, retrabalhando procedimentos do cinema moderno em clara oposição aos cânones do modelo clássico, baseados na transparência, na continuidade e na cadeia de eventos interligados por relações de causalidade.

Há vários núcleos narrativos, correndo em paralelo, às vezes, sem nenhuma conexão dramática mais direta. O núcleo principal desenvolve-se em torno dos personagens que se encontram no elegante restaurante paulistano Pelegrino's, palco de conversas frívolas sobre a injustiça e a degradação sociais do país, sessões ultrajantes de humilhação e manifestações de preconceitos de toda ordem.

São cinco os personagens principais que compõem esse núcleo: Luís, o proprietário refinado do restaurante, o casal carioca de classe média alta Carlos e Maria Alice, o garçom

Adam, recém chegado do sul do país e Amanda, a gerente de ascendência indígena do local.

Ainda, em torno desse núcleo de ação, encontramos três personagens secundários: Jairo, também conhecido como "Ceará", um migrante nordestino, que trabalha como chefe de cozinha no restaurante e Valdir, o copeiro, irmão de Josilene, a empregada doméstica de Maria Alice.

Um segundo núcleo narrativo envolve as viagens do sociólogo Alfredo Buhr por várias regiões do Brasil, fazendo "pesquisa de campo" para escrever um novo livro sobre as diferentes formas de dominação presentes nos cantos do país.

Paralelamente a esses dois núcleos centrais, observamos a inclusão de imagens documentais, com as quais eles não se relacionam num nível narrativo mais direto.

A seguir, passaremos a detalhar como se dá o processo de construção dos personagens, como o filme - através de micro-acontecimentos que remetem a um macro-universo social - lhes atribui determinados contornos que permitem transformá-los em tipos emblemáticos dos diferentes extratos que compõem a sociedade brasileira e assim, desconstruir mitos e desmascarar conflitos (de classe, cor, religião, sexo), reveladores de preconceitos recíprocos e ressentimentos acumulados, que desembocam invariavelmente em humilhação, punição e violência.

A construção dos personagens

O restaurante Pelegrino's, freqüentado pela classe média alta paulistana, é o ponto de encontro desses personagens. Os ricos são retratados como gente impiedosa, com sede predatória, sempre pronta a desdenhar da miséria

brasileira, humilhar os mais pobres e manter os privilégios conquistados. Destilam um ódio atávico ao país e suas mazelas e desejam mudar de residência: trocar São Paulo ou o Rio de Janeiro por Nova York onde, supostamente, "a violência é mais civilizada". Esses personagens encaram a condição de brasileiros como uma espécie de dever patriótico, vivido com pesar. Permanecem aqui, quase que por obrigação. O sonho maior (ser e estar no Primeiro Mundo), anunciado direta ou indiretamente ao longo das conversas, nega essa "ideologia do sacrifício"⁹⁹. A válvula de escape para conviver com o caos social urbano é o cinismo: a convicção de que a realidade é imutável, por mais dolorosa e condenável que seja, mas que é necessário dominar as "regras do jogo" para sobreviver e atuar em benefício próprio¹⁰⁰ ou ainda inventar álibis para os outros e para si mesmo como forma de justificar sua inércia para transformá-la. Nesse ambiente sofisticado, regado a vinho importado e caviar, qualquer apelo à moralidade ou à civilidade parece soar ingênuo e inócuo. Eles gozam sem culpa (Maria Alice é, a princípio, a única exceção) dos seus privilégios de classe, e não se eximem de desfrutar dos benefícios que o dinheiro - conjugado à tão criticada "tolerância ética nacional" - os permite acumular.

Esses diálogos, travados em meio a jantares no restaurante, em dois momentos diferentes do filme, traduzem exemplarmente a mentalidade dos personagens:

Maria Alice:

"Eu não suporto isso! Não dá prá entender que numa cidade como São Paulo, quando você anda pela rua, tenha que tomar cuidado prá não tropeçar em crianças, mendigos e drogados caídos pelo chão. E não me venha com essa história que isso é assim no mundo

⁹⁹XAVIER, Ismail. "O Concerto do Ressentimento Nacional". Sinopse, n. 8., abr. 2002, p 35-37.

¹⁰⁰KEHL, Maria Rita. "O pacto do cinismo". São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno Mais, 04-jun-2000.

inteiro. Isso já virou coisa nossa. É o prazer de colocar injustiça social como uma característica cultural. Eu não suporto isso !”

Luís:

“Vai acabar gerando orgulho porque tudo que é exclusivamente nacional é motivo de orgulho: futebol, café, mulata, injustiça social, crianças mendigas na rua, coisas típicas do Brasil.”

Num segundo momento:

Luís (rindo):

“Vocês complicam demais. A contradição social é mera questão de estilo. Se num país como o nosso fosse ‘chic’ fazer uma só refeição por dia, ao invés de três, a contradição social cairia, por que a diferença entre aquele que não tem nada prá comer e aquele que come bastante baixaria de três refeições para uma.”

Maria Alice:

“Lá vem você com seu cinismo.”

O homossexual arrogante

Luís, o proprietário do restaurante, é um homossexual pedante e blasé que humilha e explora sexualmente os seus empregados. Reforça sua postura cínica, ao orgulhar-se, com ironia, das injustiças sociais do país, que ele interpreta como coisa típica, como invenção genuína da cultura nacional. Seu caráter dominador e perverso, que despreza o “outro”, a não ser como objeto de uso, vai ficar explícito na sua relação conturbada com Adam. Conversas de bastidores entre os empregados Jair e Valdir e o comentário de Maria Alice numa das cenas finais, surpresa com a contratação de um novo garçom, recém chegado do Paraná¹⁰¹, parecem confirmar uma prática corriqueira: Luís exige de seus empregados a prestação eventual de serviços “extras”, ainda que

¹⁰¹ Maria Alice com um riso meio sarcástico: “Você não tem jeito mesmo. E aquele outro ? (referindo-se a Adam) Como se chama ?”

devidamente remunerados. Ele alimenta o prazer mórbido de utilizar sua posição privilegiada de patrão para desqualificar os seus subalternos (que dependem do emprego e se submetem a esses rituais de humilhação). No final, ele também será vítima da mesma violência e humilhação que dirige aos seus subordinados, quando tem seu restaurante invadido por um grupo de assaltantes.

A cena a seguir descreve com precisão a personalidade de Luís e sua relação com os empregados. A frase grifada é uma espécie de jargão que sintetiza seu prazer em dominar e dispor da sorte alheia.

Luís entra no vestiário do restaurante e encontra Adam ainda de cueca e camiseta, vestindo-se para o trabalho.

Luís:

“Você acha mesmo que pode virar garçon de primeiro mundo em poucos dias ?”

Adam:

“Primeiro mundo não é coisa prá mim, não! Primeiro mundo é coisa prá patrão e não prá empregado.”

Luís:

“Não adianta vir com esse péssimo número de submissão prá cima de mim, não”

Adam:

“Agora o senhor me deixou sem opção. Se eu tentar ser humilde, o senhor não vai acreditar. Se eu não tentar, aí vai ser pior, né?”

Adam está de costas, vestindo-se. Luís senta atrás e passa a observar o traseiro do empregado.

Luís:

“Que rapaz mais inteligente! É mesmo um desperdício você ser garçom.”

Adam:

“Ah, o senhor tá falando isso prá me despedir ou prá me elogiar?”

Luís:

“Não se preocupe. Eu sempre dou uma segunda chance. Minha mãe falava que a gente sempre deve dar uma segunda chance.”

Adam (virando-se para Luís):

“*Sua mãe não vai se arrepender*”

Luís (levantando-se):

“*Ela nunca se arrependeu. Ela dizia que **despedir não tem graça**. (Passando a mão no rosto de Adam). **O divertido é humilhar.**”*

O contestador anárquico

Adam é o rapaz humilde, de ascendência polonesa (pele clara, olhos azuis) que veio do sul do País em busca de melhores oportunidades na metrópole e consegue emprego de garçom no restaurante. Seu caráter rebelde, anarquista, irônico - que vai provocar embates com o patrão e a gerente - é revelado logo nas primeiras cenas do filme. Ainda em sua cidade natal, com as malas na mão, a caminho de São Paulo, ele para em frente a uma típica moradia alemã e urina em frente à mureta que separa a calçada do jardim da casa.

Numa seqüência seguinte, o ônibus em que tinha embarcado, vai se deparar com uma barricada promovida por um grupo do Movimento dos Sem-terra, o que o impede de seguir viagem. Enquanto espera uma resolução para o conflito, tomando cachaça num desses bares de beira de estrada, Adam assiste a discussão entre o coordenador do acompanhamento (um homem negro de meia-idade) e um fazendeiro da região (de terno e chapéu de palha, falando com sotaque alemão).¹⁰²

¹⁰² Fazendeiro: “*Trabalhador ... trabalha em qualquer lugar do mundo. Trabalhador trabalha. Isso não é motivo prá reclamação. Quem não quiser que vá prá outro lugar.*”

Homem negro: “*Como prá outro lugar? Como prá outro lugar? São esses trabalhadores aqui que mantém a prosperidade aqui do Sul.*”

Imagem de Adam com um garoto ao lado, em frente ao balcão do bar. Ele ri da cena que se passa à sua frente: um riso irônico.

Homem negro: “*Quem é que vocês vão explorar, quem?*”

Fazendeiro: “*Exploração tem no mundo inteiro. O problema aqui são esses nordestinos que continuam vindo pra cá. Quantos nordestinos vieram para cá hoje?*”

Homem negro: “*Nordestino ... nordestino não vem prá cá. Vai prá São Paulo.*”

Fica clara, nessa seqüência, a falta de sintonia de Adam (e a manifestação de seu espírito rebelde e anárquico) tanto com uma ideologia política mais conservadora (mais a direita), que advoga uma moral do trabalho e da competência como motor do progresso nacional, como com uma crença em ações políticas mais radicais (mais a esquerda) como forma de protestar e conquistar mudanças na ordem social.

Ele funciona, dentro do filme, como uma espécie de "catalisador de ressentimentos", em especial os que envolvem os extratos mais pobres da população. Entretanto, é o único que consegue "teorizar" a respeito das raízes do ressentimento e atribuir a elas uma motivação racional. Os demais personagens-proletários (Josilene, o namorado, o taxista) que encarnam, ao longo do filme, explosões gratuitas de cólera e violência, agem geralmente por impulso, inconscientes das razões que motivaram a prática desses atos. Adam, entretanto, acaba comprometendo seu ímpeto de rebeldia, "pois seu rancor e ressentimento acabam por mostrar como ele está preso ao mesmo círculo de desejo e frustração que denuncia."¹⁰³

Vejamos o discurso de Adam, quando o personagem, ao voltar para a casa num ônibus lotado em hora de *rush*,

Fazendeiro: "*Eles continuam vindo prá cá e nós aqui do Sul somos obrigados a sustentar a incompetência do país inteiro.*"

Homem negro: "*O senhor está completamente enganado. Ou então é surdo... não tem nordestino aqui.*"

Imagem de Adam tomando biritá e olhando em direção a eles.

Fazendeiro em "off": "*Eu não sou obrigado a ficar aqui esperando até vocês vagabundos ...*"

Homem negro em "off": "*Vagabundo, não.*"

Os dois começam a se agredir no fundo do quadro. Na frente, vemos Adam e o garoto em frente ao bar. Adam aproxima-se dos dois.

Adam: "*Agora eu quero vê quem vai ganhar: o separatista ou o vagabundo?*"

Homem negro: "*Fica na sua, alemão!*"

Adam: "*Não é alemão. É polonês.*" (Adam aproxima-se do fazendeiro e coloca a mão no ombro do outro.) "*E você com essa pinta de capataz querendo dar uma de defensor dos trabalhadores.*"

Homem negro: "*Fica quieto que eu já tô irritado com a burrice do velho.*"

Adam: "*Você fala como se a burrice do velho fosse ruim. Não é bom o inimigo ser burro.*"

Os dois começam a agredir fisicamente Adam e o jogam no chão. Caído no chão, levando chutes de ambos os lados, ele ri:

Adam: "*Concordaram, tá vendo como não é difícil ficar no mesmo lado!*"

¹⁰³ XAVIER, Ismail. "**O Concerto do Ressentimento Nacional**". *Op. cit.*

presenciando o desconforto crescente dos demais passageiros diante da falta de espaço, assume o papel de narrador "over" do filme e destila seu inconformismo com a postura de vítima submissa dos colegas e seu ressentimento com a "canalhice" do patrão.

Adam em "off":

"Não dá prá ter uma vida decente nesse aperto, só se acreditar muito no trabalho, mas nem assim. Porque se você é obrigado a ficar nesse enrosco três horas por dia para ir e voltar do trabalho, não dá prá acreditar que sua vida é descente. Mas, tanto faz, porque de qualquer jeito você tem que fingir que não entende. Todo mundo finge. Senão, todo mundo seria obrigado a fazer uma revolução, mas então pode ser que o mais importante seja a sensação coletiva de sofrimento. Como se o importante fosse ser vítima a qualquer preço. O interessante é que todo mundo se fode junto, mas na hora de reclamar, a coisa fica individual. Aí ... o melhor que o patrão tem a fazer é tratar mal. Assim, o trabalhador vai pegar o ônibus lotado quando for voltar prá casa e vai sofrer mais ainda. Já que eu vou me foder, mais cedo ou mais tarde, prefiro fazer isso por conta própria. Por que eu não tenho intenção nenhuma de ser vítima. Pelo menos, seu eu fodo tudo por conta própria, o patrão se fode junto. Por que ele é o único que tem alguma coisa a perder. Mas, parece que ninguém gosta muito dessa idéia. O pessoal gosta mesmo é de se foder na mão dos outros."

Ao final dessa seqüência, o ônibus é obrigado a parar porque um carro que estava à frente, teve problemas no motor. O motorista do ônibus começa a buzinar e a motorista do carro sai do veículo furiosa e disposta a iniciar um bate-boca. A temperatura da discussão aumenta progressivamente até o final apoteótico (regado a palmas que ambigüamente já fariam parte da seqüência seguinte) em que a motorista, num surto colérico de raiva, destila seus mais sórdidos preconceitos contra o migrante nordestino. A este, só resta baixar a cabeça e aceitar, com ares de resignação, as palavras "infames" da mulher.

"E se você encostar em mim, eu te ponho preso e acabo com sua vida vagabunda de nordestino burro. É por isso que esse país não vai prá frente. A gente tem que aguentar nordestino. Não tá vendo imbecil, não tá vendo - burro, imbecil, ignorante, idiota - meu carro morreu."

Em discursos inflamados sobre a injustiça social, que propõem combater a sordidez das relações de dominação entre as classes através do "terror" (mas um terror que não incite à violência física), Adam extravasa todo seu ressentimento represado. Entretanto, esse ressentimento, travestido em rebeldia, soa estéril, porque em nada produz frutos para alterar a ordem vigente. Adam não encontra interlocutores à altura de sua "consciência de classe": nem os colegas do restaurante, nem os colegas de profissão (o garçom do bar), nem os operários do asfalto. Receptivos aos seus argumentos, na melhor das hipóteses, esses interlocutores não transformam suas idéias em ações concretas.

Após ceder aos assédios sexuais do patrão e ser demitido por incompetência, ele volta a procurá-lo, revoltado com a atitude mesquinha de Luís: não sabemos, ao certo, se por pura indignação diante da demissão sumária ou por ciúme, já que teria sido trocado por um outro rapaz recém chegado do sul. Sua relação com Luís assume sempre ares de perversidade, onde entre jogos de sedução e rituais de humilhação fica difícil definir os limites entre o afeto, o desejo e o puro prazer de dominar e ser dominado. Depois de encenar um teatro de provocações no bar onde Luís se encontrava, acaba sendo levado pela polícia, como "baderneiro", num camburão.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Luís está sentado no balcão do bar tomando um drink. Adam entra e senta-se ao lado do ex-patrão. Em frente do bar, há operários trabalhando numa obra no asfalto da rua.

Luís: *"Lamento ... mas não é hoje que você vai conseguir me incomodar?"*

Adam: *"Sabe que eu achei que eu queria mesmo era te incomodar. Mas, assim, eu não ia conseguir nada. A única coisa que eu ia conseguir era provar que você tava certo. Lembra ... que o divertido é humilhar."*

Luís: *"Então você pode ir embora porque já está incomodando. Eu despedi você porque você não trabalhava direito. Nada pessoal."*

Um garçom do bar chega com um cardápio e oferece a Adam.

Adam: *"Não, não quero nada, não."*

Adam pega o cardápio com força e o coloca ao lado no balcão.

Adam: *"Sabe o que eu queria: que você sacaneasse com o meu patrão aqui. É ... cara. Ele me sacaneou. E você como um bom empregado, tinha que sacanear ele. Pois, quando teu patrão te sacanear, você vai poder*

O estrategista da inviabilidade

Carlos é o típico representante da classe alta urbana, cínico e pragmático, desqualifica o país por sua tradicional incompetência em respeitar suas próprias leis ou conviver com princípios éticos reguladores de um mínimo de civilidade, o que lhe garante o álibi perfeito para aderir sem culpa aos protocolos da política institucionalizada do "trambique".

Casado com Maria Alice e pai de um filho adolescente - Gabriel - é um "estrategista da inviabilidade". Ele advoga uma moral do trabalho e da competência e aponta a

contar comigo prá gente foder com ele. Você não tá entendendo, não tá entendendo ... você nunca foi sacaneado pelo seu patrão ... claro que foi."

Adam se levanta

Adam: *"Tá cheio de patrão aqui. Você nunca pensou nisso. Oh! Você já pensou nisso. Vocês tinham que aproveitar."*

Adam pega um copo do drink do Luís que estava encima do balcão e derruba propositalmente no chão.

Dois garçons que trabalham no bar se aproximam e pegam Adam pelo braço. Ele sai para fora do bar e olha para os operários que estavam em frente.

Adam: *"Vocês já foram sacaneados pelo patrão ? E o que é que a gente faz com eles? (Os operários se aproximam) A gente ganha o pão dele com o suor do seu rosto."*

Os garçons novamente se aproximam e seguram Adam pelo braço.

Adam: *"Me deixa eu me relacionar com as pessoas."*

Adam reage e acaba empurrando um dos garçons para cima de um cliente que estava sentado numa mesa da calçada.

Adam se desculpa: *"Eu errei ... não é violência, é terror ... é bem diferente."*

Luís se aproxima: *"Você está sendo patético!"*

Adam: *"Eu ... patético. Eu pensei que você ia gostar de eu abrir mão da violência. Ah ... pessoal (dirigindo-se para os operários que agora estão bem próximos) Não é a violência que assusta. A violência é fácil de ser controlada, entendeu? O que precisa é detonar, é explodir, é aterrorizar, não entendeu ? Deixar os patrões com medo. É isso que precisa. Se é filho da puta, tem que viver com medo, entendeu? O meu patrão não precisa saber se vai se foder hoje ou amanhã. O que ele precisa é viver com a certeza que vai se foder. É ou não é? Aliás ... pessoal, antes que eu me esqueça (abraçando Luís) ... Este é o meu patrão sacana."*

Chega viatura da polícia.

Adam (irônico): *"Primeiro mundo, vieram rápido!"*

Policial sai de carro e vem em direção de Adam.

Policial: *"Foi o senhor que começou essa confusão aqui."*

Adam: *"Não ... foi o meu patrão. Ele me comeu e depois me despediu, mas tá tudo certo."*

Adam (sendo levado pelos policiais):

"Luís ... humilhar não basta, tem que acabar de vez ... de vez ..."

Adam é colocado pelos policiais dentro do camburão.

"inviabilidade" dos outros - e do país - para justificar a sua própria prática de delitos.¹⁰⁵

Defende a "lei de Gerson", num longo plano-seqüência em que circula de carro com sua esposa, Maria Alice, pelas ruas do Rio de Janeiro.

Carlos:

"No Brasil, qualquer um é trambiqueiro. Todo mundo é trambiqueiro. Quem não é trambiqueiro, morre de fome. Eu não tenho culpa se as leis, se o governo, se tudo foi construído prá institucionalizar o trambique. Agora, eu sou obrigado por lei a pagar quilos de impostos. Se eu procuro, por acaso, não pagar, me escondendo exatamente atrás dessa bagunça, que não foi eu que criei, chamam a mim de trambiqueiro. Alice ... meu tataravô fazia isso. Todo mundo faz isso. É uma questão de sobrevivência."

Assim como Luís, Carlos assume ares de arrogância e se aproveita de sua posição favorável de poder para humilhar os seus empregados.

A seqüência em que encontra uma camisa sem "condições de uso" num cabide do armário e enumera à empregada (Josilene) os mínimos detalhes que envolvem a operação de pregar um botão (como se a empregada já não o soubesse), é exemplar desse autoritarismo arrogante.

Carlos e Maria Alice dentro de um "closet". Ela (à esquerda do quadro) um pouco à sua frente mexe numa blusa. Ele (à direita do quadro) olha atento para uma camisa pendurada num cabide.

Carlos:

"Maria Alice ... tá faltando um botão. Qual é a instrução de Josilene em relação a isso?"

Maria Alice:

"Aí Carlos ... coloca outra camisa, vai ..."

Carlos aproxima-se da porta do vestíbulo e olha para o lado direito do quadro.

Carlos:

"Josilene, vem cá, por favor?"

¹⁰⁵ MIGLIORIN, Cesar. "Uma vida sem morte". Sessões do Imaginário, n. 8, ago. 2002. p 8-13.

Maria Alice:

“Por favor, Carlos ... Depois eu falo com ... mas ...”

Maria Alice sai pela porta e de quadro, contrariada com a prepotência do marido.

Carlos (comentando):

“Se você não conserta na hora, começa o relaxo.”

Chega Josilene e se mantém à esquerda do quadro (quase na mesma posição onde antes se encontrava Maria Alice).

Carlos:

“Josilene ... quando uma camisa está no armário, supõe-se que ela teja pronta prá ser usada ... senão, ela não deveria estar no armário.”

Zoom-in: inicia-se o fechamento do quadro, intensificando o clima tenso da cena.

Carlos (olhando para Josilene):

“Entendeu?”

Josilene aperta as mãos, denunciando seu crescente nervosismo diante das cobranças do patrão.

Carlos:

“Quando você lava ou passa uma camisa, você deve normalmente, você deve normalmente verificar se está faltando alguma coisa ou se ela está rasgada. Se uma camisa tem seis casas, ela deve ter seis botões, ou então ela não tá pronta prá ser usada. Não deve ser colocada no armário. Você entendeu?”

Josilene:

“O senhor quer que eu troque o botão?”

Carlos:

“O que é que você acha, Josilene?”

Josilene abaixa a cabeça, em sinal de resignação.

Carlos (gesticulando muito e demonstrando com as mãos os passos da operação):

“Bom ... vamos lá. Você pega uma agulha que é um instrumento comprido de metal com uma ponta bem mais fina que a outra. A ponta mais grossa tem um orifício através do qual você deve introduzir uma linha. A ponta mais fina deve se pressionada sobre o tecido com toda a agulha e parte da linha. Você repete a operação no sentido inverso e você passa a linha e a agulha pelos orifícios do botão e recomeça o ciclo. Se nada sair do controle e se você tiver colocado o botão no local exato, você deve obter sucesso.”

Josilene:

“Então, o senhor quer que eu conserte a camisa agora?”

Carlos passa a camisa para as mãos de Josilene.

Carlos:

“Agora, nós estamos atrasados e não adianta mais.”

Na cena seguinte, ao encontrar-se com a mulher no quarto, já vestindo uma outra camisa (a mesma cor que a primeira sugerindo a posse de inúmeras camisas iguais) e tentando, a todo custo, justificar a aspereza de suas palavras, Carlos irrita ainda mais a “boa consciência” da esposa que se retira visivelmente incomodada.

“A lei do menor esforço é a que rege o mundo. É preciso manter as pessoas em permanente tensão.”

Esse clima de permanente tensão, que a cena anterior tenta reproduzir, não é construído apenas às custas da temperatura dos diálogos, ou da interpretação dos atores, mas da própria condução geral da *mise-en-scène*. Um longo plano-sequência vai realizando um fechamento progressivo do quadro em torno dos rostos dos dois personagens, destacando, por um lado, a sensação de impotência de Josilene (um “sem-saída” diante da lógica descritiva do patrão) e, por outro, a cólera perversa de Carlos (o prazer de desfrutar de uma “inteligência superior” para humilhar a empregada)

Carlos zomba da generosidade de fachada da esposa, que seu pragmatismo cínico não lhe permite tolerar. Sua “canalhice”, como bem definiu a empregada, é mais assumida, e poderíamos acrescentar, mais autêntica e consciente.

Carlos:

“Maria Alice ... você sempre tão boazinha ... Por que você não briga com um office-boy, porque você trata ele bem. Se você fosse realmente boazinha não pagava um salário

mínimo de 100 dólares pro cara se matar de trabalhar e se esborrachar de moto pela cidade”.

A burguesa caridosa

Maria Alice é a típica grã-fina carioca, filha de família abastada, mas sempre em crise de consciência com o alto padrão de vida que a herança familiar lhe proporcionou. Casada com Carlos, frequenta regularmente o restaurante de Luís, de quem é amiga íntima de longa data. Para eximir-se da culpa, alimentada pela origem elitista, encarna o esteriótipo de uma pseudo-esquerda humanista. É generosa e educada com os empregados e com os pobres. Acredita que através de atos esparsos de caridade, possa compensar, em parte, os privilégios herdados.

Seu comportamento reflete uma consciência instável, permeada pela culpa, que combina cinismo, generosidade e crueldade, num mesmo *continuum* ambíguo que as duas versões de seu discurso sobre o dinheiro da faxineira, logo no início do filme, já poderiam anunciar. A própria continuidade narrativa – como veremos adiante – das três cenas que a submetem a situações de violência (o flagrante em Josilene, o assalto na praia e a distribuição de presentes aos meninos de rua) parecem confirmar essa hipótese.

Primeira versão:

“Esqueci de deixar o dinheiro da faxineira, mas também com a quantidade de trabalho que tenho toda vez que venho a São Paulo. Uma loucura! Que desculpa esfarrapada, né? Desculpa ... nada. Isso é falta de respeito. Imagina ... se eu trabalho muito. E a faxineira que trabalha 8 horas por dia limpando a sujeira dos outros e não tem tempo nem prá limpar a sujeira dela própria, nem dos filhos dela, que são muitos.”

Segunda versão:

“Esqueci de deixar o dinheiro da faxineira ... coitada ... Tudo bem, né? A semana que vem, eu pago ...”

Como já descrevemos em seu diálogo com Luís, Maria Alice vive atormentada com o alto grau de violência que ronda o país. Essa violência será vivenciada de perto, em espaços públicos (a praia, a rua) e privados (sua própria casa), quer na posição segura de espectadora privilegiada (as crianças se matando por brinquedos) ou na condição exasperante de vítima indefesa (a ameaça de espancamento do namorado de Josilene; a agressão inesperada do filho Gabriel).

Um dia, Maria Alice, chega em casa mais cedo do que o previsto e flagra a empregada, Josilene, “brincando” com o namorado em sua própria cama. Indignada, tenta, a princípio, administrar civilizadamente o constrangimento da situação. Josilene, sentindo-se ameaçada, improvisa uma desculpa: o desejo ingênuo de reproduzir os rituais burgueses da patroa (*“Eu sempre tive vontade de fazer que nem a senhora faz com o Seu Carlos no sábado, que a senhora pega uma fita de vídeo e fica aí deitada na cama.”*) O namorado de Josilene (Osvaldo), com receio dos desdobramentos da situação (chegada da polícia, etc), reage com violência, pega um abajur e ameaça agredir fisicamente a patroa. Numa segunda tentativa de apaziguar os ânimos, a empregada reivindica um alibi afetivo (a amizade construída no longo tempo de convivência com Maria Alice: *“Eu trabalho aqui desde pequena. A gente foi criada junta desde pequena.”*) Maria Alice, assustada, começa a expor sinais de descontrole e passa a dar ordens a Josilene: *“Escuta o que eu tô mandando: leva esse homem prá fora daqui”*. Josilene, então, cansada do autoritarismo da patroa, muda de idéia e passa a

apoiar o ódio do agressor, retirando a maquiagem humanitária de Maria Alice e expondo toda a crueldade de sua prepotência: *“A senhora só sabe mandar, tá pensando que é melhor que eu? (...) Você tá certo, Osvaldo. Abre logo o bucho dela, Ela sempre foi filha da puta. Melhor é o seu Carlos que assume. A senhora nem percebe que é”*. Maria Alice põe-se atônita, inconformada com a nulidade dos efeitos de suas “boas intenções” e perde o controle da situação. Osvaldo decide firmemente espancá-la e a carrega para o corredor. Josilene, o acompanha e segura seu braço, tentando impedi-lo e assim evitar o pior, mas, no final dramático da seqüência, é ela quem acaba sendo a principal vítima da fúria agressora do namorado.

Na cena seguinte, Maria Alice e o filho Gabriel vão à praia. Ela o observa calmamente com sua prancha de body-board brincando na água. O adolescente sai da água e vem sentar-se ao lado da mãe. Ela lhe pergunta as horas, mas ele diz estar sem o relógio à prova d’água com que o pai lhe presenteara, por receio de ser roubado. Gabriel coloca o tênis “de marca” e a camiseta recém utilizada para tirar a areia dos pés. A mãe insiste: *“Aquele menino ali tem um relógio. Vai lá e pergunta que horas são.”* O filho, meio contrariado, levanta-se e vai até o garoto. Acaba sendo assaltado e tem o seu tênis roubado. Um grupo de homens se aproxima e começa a espancar o assaltante. Maria Alice, sem entender o que tinha ocorrido, aproxima-se da cena, parte para cima dos homens e tenta interromper a “barbárie”: *“A violência não adianta nada.”* Mãe e filho começam a discutir. Gabriel derruba a mãe no chão e começa a espancá-la, repetindo a mesma atitude dos homens para com o assaltante: *“Eu te odeio, ele me roubou”*.

Na próxima seqüência, vemos novamente Maria Alice em meio a meninos e meninas de rua, que fumam *crack* ou cheiram cola de sapateiro. Ela não parece se importar muito com a

gravidade social do delito. Maria Alice convida um casal de crianças para acompanhá-la até seu carro e lhes dá algumas roupas e brinquedos de presente. Os dois retornam ao grupo, e os brinquedos são disputados a tapas e murros entre as crianças presentes. Maria Alice observa a cena com uma expressão que não define claramente sua reação diante da experiência: um misto de choque e deleite. Dessa maneira, os sentimentos que explicam essa atitude são igualmente dúbios e ambíguos: seria um ato de caridade (dar aos dois os presentes que não se pode dar a todos e inspirar um espírito de solidariedade entre eles) ou de crueldade (uma filantropia perversa que a faz divertir-se com o prazer mórbido de ver crianças utilizadas como iscas se digladiando pela posse dos brinquedos).

Quando Maria Alice, assume a narração em "off" do filme, essa mistura estranha de sentimentos tão díspares como caridade e crueldade se mantém.

"Todo mundo diz que a realidade não é revolucionária. Prá mim, não tem problema nenhum ser caridosa. O problema é essa tendência neoliberal de achar que a grande revolução do mundo não é fazer nada. Tolerar a desigualdade ... bobagem ... O Estado tem que ter o seu papel, ele tem é que dar "crack" para as crianças de rua. Já que elas vão morrer mesmo ... de frio, de umidade, de coceira, que seja por felicidade, completamente entorpecidas."

O intelectual vigarista

Alfredo Buhr é o intelectual que viaja por vários cantos do Brasil ("espaços simbólicos" nacionais: Bahia, Rio de Janeiro, Rondônia, São Paulo, Porto Alegre), colhendo informações para escrever um livro ("Brasil Ilegal") sobre as "formas de dominação autoritárias" reinantes no país. Ao final, vamos descobrir que essas viagens, na verdade,

envolviam outros propósitos: o pesquisador era o elo de uma organização criminosa que praticava o tráfico ilegal de órgãos e as viagens eram uma maneira hábil e insuspeita de realizar o negócio. Essa terrível revelação final só se presta a confirmar uma impressão que o filme vai gradativamente construindo: a de que se trata de um narrador "não confiável", expressão maior do cinismo, da falta de ética e moralidade que corroem o país.

O livro recém-lançado é alvo de inflamadas críticas em um programa de debates na TV que convida representantes de diversos segmentos da sociedade, supostamente atingidos por suas reflexões.

Embora as palavras do sociólogo não possam ser traduzidas como uma expressão legítima das idéias ou intenções do realizador (já destacamos seu caráter não-confiável), é através da sua voz (aqui compreendida no seu sentido mais amplo, como instância narradora) que muitos temas caros à Bianchi - o extermínio do índio, o desmatamento das florestas, a comercialização da miséria como produto turístico, as vicissitudes da representação - serão retomados e rediscutidos.

Em cada uma das regiões visitadas, Buhr, muitas vezes com um gravador portátil à mão, vai registrando impressões aleatórias e produzindo teses bizarras que visam explicar o deplorável "estado das coisas". Ele é um observador solitário e abatido em sua rabugice crônica, desengajado e desiludido. Em muitos momentos, o som que serve de suporte às suas reflexões, é diegético e emana do próprio conteúdo dramático da cena. Em outros casos, funciona como uma voz "over" a comentar as imagens.

Logo nas primeiras cenas, aparece, muito desconfortável, em meio a alegria esfuziante do carnaval

baiano. Imagens de policiais empurrando foliões para atrás das cordas de isolamento dos trios elétricos, já denotam a cisão de classes que se faz presente mesmo no deleite espontâneo das festas populares.

Buhr em "off", teoriza sobre a "genialidade do projeto baiano".

"Enquanto o resto do mundo se esforça pra dominar as massas seja pelo capitalismo, socialismo, a guerra, a evolução, até pelo consumo, eles não. Eles só fazem o suficiente para gerar felicidade: mantém todo mundo pobre, colocam o som prá tocar e pronto".

Numa cena posterior, vemos Buhr, pálido e suado, sentado numa cadeira, acompanhando uma reunião de banhistas numa praia qualquer da Bahia. Ele pega um gravador portátil do bolso e registra suas reflexões.

"Montesquieu dizia há séculos atrás que nos países tropicais, a civilização tinha sérios entraves ao seu desenvolvimento. Dizia que o sangue engrossa com o calor dificultando o raciocínio. Isso já foi uma explicação. Na época, era honesta, difícil de contra-argumentar, porque convencia."

Vemos uma imagem de um rapaz de traços indígenas na praia. Voltamos à imagem de Buhr. Suas indagações continuam, mas agora somente como um narrador em "off". Não o vemos mais falando para o gravador.

"O que é mais importante, explicar a realidade ou convencer. Será que a ausência de civilização pode ser uma coisa boa. Seguindo pela lógica é bem mais simples: se não há civilização, há conseqüentemente a barbárie."

Na seqüência, sem qualquer motivo aparente, o índio começa a ser agredido na praia por dois policiais. Eles o carregam até uma viatura policial (sem que isso desperte a menor atenção de outros banhistas) para uma sessão cruel de espancamento que o deixa imobilizado, sangrando no chão.

Buhr continua em "off" refletindo sobre o conteúdo da cena:

*"Se a gente for tentar explicar o espancamento de um índio através da realidade vai chegar a que conclusão? É claro que aquele índio deve ser um traficante ou senão deve ter comido a mulher do policial. Desde quando, isso explica alguma coisa. E se essa realidade não me convencer. Bom os índios que eram a população original da terra já exerciam a violência entre eles, mas eles organizavam a violência e até a guerra de forma ritual. Se bem que o jeito de fazer as coisas, hoje em dia, não deixa de ser ritual: o ritual de bater sistematicamente no mais fraco. Interessante que nós compreendemos a violência dos índios com facilidade. Será que eles compreendem a nossa, de **exterminá-los sistematicamente**. Pela lógica, sempre tem que ter alguém prá apanhar no final. Isso convence qualquer um."*

Como em "Mato Eles?", onde a questão do extermínio do índio é a peça central, e o filme etnográfico é ridicularizado no seu afã de registrar e compreender a alteridade, o método de Bianchi aqui parece residir na desqualificação de alguns dos objetos com que a antropologia tenta justificar uma idéia de "identidade nacional": a criatividade popular, a alegria tropical, a miscigenação cordial, etc.

Da mesma forma, Burh também vai criticar o sucesso do projeto sulista, uma "perfeita forma de dominação autoritária" baseada no trabalho. Neste caso, não há planos que confirmem sua presença como espectador da cena. Somente uma narração em "off", em cima das imagens que caracterizam uma típica cidade sulista de colonização alemã.

"Mas, é interessante como ainda se insiste em criticar o sul. É claro que é só inveja do projeto sulista. Enquanto o resto do Brasil se esforça para escravizar os índios e os negros, eles, não. Eles só fizeram o suficiente para garantir a exploração da forma já conhecida. Arrancaram a vegetação nativa, mataram todos os índios e trouxeram os seus próprios escravos: poloneses, ucranianos."

Num outro momento do filme, um outro tema - a exploração da miséria como atração turística - também já denunciado em "Mato Eles?" (a turista estrangeira visitando o casebre de uma índia para comprar artesanato) vem à tona.

Numa praia carioca, Buhr acabara de assistir ao show de jovens percussionistas baianos, na companhia entusiasmada do empresário do grupo (*"Arrumei um emprego digno prá todos eles. A gente vai viajar muito, fazer muito show, ganhar muito dinheiro."*), quando se depara com uma blitz policial que, entre chutes nas pernas e murros na costas, inspeciona, com a proteção higiênica das luvas de borracha, as nádegas e os genitais de um grupo de meninos de rua.

Com o gravador à mão, Buhr registra novamente suas reflexões sobre o conteúdo da cena.

"Explorar a miséria como atração turística deve ser no mínimo perigoso. Ela em vez de ser um problema, passa a ser desejável, lucrativa. Se a criança não tem educação, você dá uma lata para ela bater. Melhor que deixar na rua para elas serem exterminadas. Estamos progredindo, da seleção natural da rua para a seleção do mercado."

Durante sua visita a Rondônia, tendo como pano de fundo imagens de queimadas e devastação ecológica na Amazônia, seu discurso em "off", sobre o conhecido espírito de extermínio do homem, ganha status de "ontologia" (o homem é um ser naturalmente destrutivo). Dessa maneira, o desmatamento da floresta aparece como uma conseqüência perversa do prazer humano de exhibir seu poder de destruição sobre a natureza.

"Mas, o homem não destrói porque é mal. Ele destrói porque não consegue fazer de outro jeito. Ele é tão adaptado à destruição que se ele destruísse sem respeitar nenhuma regra, ele acabaria se auto-aniquilando. E no fundo, nem as regras conseguem conter a destruição. Elas só servem para transformar a destruição em espetáculo para aqueles que detém o poder. O poder que nada mais é do que o prazer que sente, quem pode dizer o que deve ser destruído. Prazer de fingir que essa destruição funciona e que é construtiva."

Num momento posterior dentro do filme, Alfredo depois de ter escorregado morro abaixo, machucado a perna, e se ver impossibilitado de viajar devido a precariedade do transporte, anda com muita dificuldade em meio ao mato descampado. Ele encontra poucas árvores e galhos secos dispersos pelo chão até chegar a uma madeireira e recostar-se numa pilha de largas toras de madeira.

Sobre essas imagens, sua voz em "off":

"A realidade não interessa às pessoas. Não adianta mostrar nada de real para elas. Elas sempre vão encarar tudo como ficção. Prá que perder tempo interpretando a realidade prá pessoas entenderem. Só prá fingir que eu entendo melhor. Melhor é só registrar os fatos e deixar a interpretação prá depois. Assim, pelo menos, posso fingir cada vez de uma forma. Cada vez arrumar a realidade de um jeito, de acordo com o poder do momento. Ou não interpretar, o que seria perfeito. Registrar os fatos, nada mais."

Seu discurso aqui assume ares mais ambiciosos porque não se limita a indagar somente sobre os motivos que poderiam explicar esse "espetáculo da destruição". O que está em jogo aqui é a discussão da própria natureza da representação desse espetáculo através das imagens e sons: os limites do cinema, seja na ficção ou no documentário, e sua legitimidade ou potência para registrar e interpretar a realidade. A preocupação em "discutir" com o espectador os princípios que norteiam a construção do filme, como já apontamos, é um dos pontos centrais do cinema de Bianchi e será retomado adiante com maior ênfase.

A índia bem sucedida

Amanda é a gerente do restaurante fino de Luís. Também oriunda de família humilde, descendente de índios,

soube vencer os preconceitos de origem e de cor e ascender socialmente, atuando em negócios de suspeita legalidade.

Caracterizada como representante dos extratos médios da população, Amanda alimenta uma sediosa ambição pequeno-burguesa: o anseio incontrollável de subir na vida a qualquer custo. Esse apetite insaciável pela ascensão social a leva a envolver-se numa rede variada de negócios lícitos e ilícitos que incluem o contrabando de órgãos de crianças assassinadas, a venda ilegal de recém-nascidos para o exterior, projetos sociais de inserção de índios no mercado de trabalho e a comercialização de extratos vegetais no mercado externo.

Amanda confirma seu caráter duvidoso, ao vender aos seus amigos ricos uma versão romantizada de seu passado indigno. Esconde a infância miserável, vivida em regime semi-escravo nos cenários sub-humanos das carvoarias do Mato Grosso, para compor um retrato idílico de sua origem humilde: a simplicidade paradisíaca de uma casa de madeira, em meio ao ar puro das florestas, a abundância de frutas tropicais e a água cristalina que jorra da multiplicidade de cachoeiras.

O narrador Buhr, num tom visivelmente irônico, descreve a infância de Amanda, idealizada em meio às imagens que remetem a um verdadeiro paraíso tropical, creditando à grandeza de seu sangue nativo, a mistura das diversas raças formadoras da nação e a crença na sobrevivência de tradições culturais seculares.

“Eis a pequena Amanda: filha da mais perfeita mistura de índios, brancos e derivados. Crescida num lugar bem próximo da visão de um possível paraíso terrestre. Nutrida de todas as esperanças das lendas e mitos que chegaram até ela através do encontro de todas as culturas legitimamente sul-americanas.”

Confiante no interesse comumente despertado pela criatividade exótica do imaginário popular perante as classes

mais abastadas, Amanda confirma sinais de má consciência, ao atrair a curiosidade de seus ouvintes ricos, inventando lendas - supostamente herdadas da tradição familiar - que comprovam a nacionalidade brasileira de Deus.

Nesse momento, tendo como pano de fundo imagens bucólicas de sua infância plena de felicidade, é Amanda quem assume a narração em "off" do filme.

“Minha mãe sempre me contava uma estória que eu me lembro até hoje. Ela dizia que muito antes do tempo dos homens, havia um Deus que vivia um sono eterno até que um dia cansado, de só dormir, ele resolveu fazer alguma coisa. Só que quando ele tentou levantar ele não conseguia, por que naquela época, o céu e a terra ainda estavam grudados. Até que um dia, ele usou de todo o seu impulso e conseguiu separar o céu da terra e esse céu só existe porque esse Deus ainda está de pé.”

Através de uma ponte sonora, passamos das imagens idealizadas do passado para a mesa do restaurante Peligrino's, onde Amanda entre goles de vinho, continua a embalar os ouvidos de Luís e Maria Alice, com a nostalgia das estórias que ouvia de sua avó.

“Minha avó também contava uma outra estória: ela dizia que Deus era brasileiro e que os galhos retorcidos da vegetação do cerrado eram a prova do peso de Deus que deixou as árvores amassadas. E eu passei minha infância inteira, achando que um dia eu ia dar de cara com esse Deus.”

Quando Amanda se retira, não sem antes dar provas de seu dedicado profissionalismo (*“Bom ... deixa eu ir trabalhar, senão eu vou embalar nessas estórias e já viu, né gente”*), Luis e Maria Alice transformam o que parecia interesse e admiração pela graciosidade mítica das estórias da gerente, em exercício de puro deboche e arrogância intelectual.

Maria Alice:

“Se as árvores estão amassadas, ele ainda deve dormir de vez em quando, né?”

Luís:

“Isso é certo: gigante eternamente adormecido em berço esplêndido.”

Maria Alice:

“É por isso que não faz nada. Vem prá cá só prá dormir.”

Luís:

“Capaz de ele fazer também suas necessidades fisiológicas. O que é muito natural quando se acorda.”

Maria Alice:

“Isso explicaria bastante coisa. Deus é brasileiro, não? Lá ele só vai prá dormir e ir ao banheiro.”

Quando sentada à mesa dos burgueses, a falta absoluta de escrúpulos permite à Amanda controlar seu ressentimento de origem, incorporando exemplarmente os códigos de conduta de uma classe a que ela nunca pertenceu. Mas, quando os olhos estão voltados à outra classe, o sentimento represado explode sem piedade no tratamento humilhante que dirige aos empregados sob seu comando.

Sua relação com Adam é particularmente conturbada, dada a resistência do garçom em submeter-se sumariamente às suas ordens. Ela reclama de seus constantes atrasos: *“Eu não tô aqui prá ficar tomando conta de garçonzinho irresponsável.”*

O proletariado passivo

Ainda em torno desse núcleo de ação que envolve o Restaurante Pelegrino's, encontramos dois personagens secundários. O primeiro é Jairo, um migrante nordestino, que trabalha como cozinheiro e complementa, eventualmente, sua renda, prestando serviços sexuais ao patrão ou fazendo “bicos” como garoto de programa numa sauna gay.

É numa visita a um desses prostíbulos, em geral disfarçados por rótulos de casas de massagem, relaxamento e afins, em meio a uma clientela entusiasmada com o concurso para escolha do “melhor bumbum do mês”, que ele extravasa, em companhia de Adam, todo seu ressentimento, aqui conformado a uma pragmática e resignada adequação aos protocolos do comércio do sexo.

“Tem que saber como fazer. Não precisa trepar de verdade. Tem que relaxar e enganar. Tu tem que passar por fodido, Adam. Aqui em São Paulo, não tem emprego. Eles tão numa boa. Você não.”

“Primeiro, se tu quiser dar a bunda, tenta achar um cara bem gordo. Assim, a barriga atrapalha e o pau não entra inteiro.”

“Segundo, se tu for comer, os quartos são lá em cima. Tem vídeo de mulher pro pau ficar duro e não dá nada errado. Aí, geme, geme, geme e diz que já gozou. Eles é que demoram.”

Valdir, o outro cozinheiro, é irmão de Josilene, a empregada do casal de burgueses cariocas. Assim como o da faxineira, seu emprego também é uma espécie de herança familiar, já que os pais de ambos trabalhavam para os pais de Maria Alice.

Josilene, embora não circule pelo restaurante, acaba sendo uma referência constante nos comentários de Maria Alice.

A história dessa amizade familiar é retratada numa festa na mansão dos pais de Maria Alice, que recebem os pais de Josilene para uma celebração de Páscoa.

A família de Josilene, toda em roupa de festa é recebida pelos pais de Maria Alice em clima de boas-vindas. Vemos então alguns “flashes” de momentos do encontro: Valdir observando ajoelhado o irmão de Maria Alice com um coelhinho

nas mãos; Maria Alice observando Josilene tentando retirar com um copinho os peixes de um pequeno lago.

Essa seqüência construída sob aura de um tom levemente nostálgico que recupera a memória através de fotos e imagens supostamente registradas no dia do encontro, já denuncia a falsa convivência pacífica entre a riqueza e a pobreza e a herança quase "genética" dos papéis de senhor e escravo numa sociedade hierarquizada e historicamente pouco aberta à mobilidade social como a brasileira.

Ao final, o discurso em "off" de Alfredo Buhr, sobre uma série de imagens quase estáticas(que mais lembram fotos), confirmam com a ironia já habitual, essas impressões iniciais.

“(1)Na década de 60, a família de Maria Alice fabricava roupas (2). A mãe de Josilene trabalhava quase de graça como empregada doméstica na casa da mãe de Maria Alice, pois o emprego de seu marido dependia do pai de Maria Alice.(3)O pai de Josilene trabalhava quase de graça como operário na fábrica do pai de Maria Alice, pois o emprego de sua mulher dependia da mãe de Maria Alice.(4)Vinte poucos anos depois, o irmão de Josilene viria a trabalhar quase de graça como cozinheiro do restaurante do amigo de Maria Alice.(5)Josilene viria a trabalhar quase de graça como empregada na casa de Maria Alice e Carlos.”

1. Imagem da família de Maria Alice reunida para uma foto.
2. Imagem da família de Josilene
3. Imagem da família de Josilene sentada em volta de uma mesa, com a mãe de Maria Alice em pé atrás, destilando um certo ar de superioridade: mãos na cintura, olhar altivo.
4. Imagem do irmão de Josilene, Valdir, ainda garoto.
5. Imagem de Josilene, pulando, alegre.

Os burgueses sem culpa

Duas outras seqüências que envolvem a descrição de conflitos que ocorrem dentro do restaurante, mas são

subitamente interrompidos por um evento trágico que acontece na rua em frente, merecem destaque. Nos dois casos, um menino de rua é atropelado.

A primeira cena interrompe um "bate-boca" entre Adam e duas amigas, clientes do restaurante. A primeira delas é uma mulher negra de meia-idade, muito bem vestida, que reclama da comida fria, da demora no atendimento, do engano do prato, sentindo-se vítima de discriminação. A segunda, uma senhora "fina" de idade um pouco mais avançada e ascendência judaica.

Mulher Negra:

"Escolhemos um bom restaurante, porque queríamos ser bem atendidas e olha no que deu. Aliás, eu não vi esse tratamento em nenhuma outra mesa. Só pode ser discriminação. Mas, eu já estou acostumada. O senhor sabia que discriminação é crime? Eu espero realmente que o senhor não esteja me tratando desse jeito só porque eu sou negra."

Adam:

"Desculpe minha senhora, mas a senhora está errando na escolha do carrasco. Eu não sou português. Eu sou descendente de poloneses e na minha terra, os perseguidos eram os judeus."

A senhora branca também se revolta.

Senhora Branca:

"Como? O que é que o senhor tem contra os judeus. No mínimo, o senhor deveria assumir a culpa pelos seus atos."

Adam:

"Culpa de que, minha senhora. De não ser português ou de não ser judeu?"

Maria Alice, sentada com Carlos numa mesa atrás, ri da situação.

Luís intervém para tentar apaziguar os ânimos.

Luís:

"Senhoras, por favor, não vamos nos exaltar. Acho que podemos resolver esta situação de forma civilizada."

A senhora branca levanta-se da mesa.

Senhora Branca:

“Mas isto é um absurdo. O senhor está insinuando que nós não somos civilizadas. Como é que o senhor pode manter um garçom como esse aqui dentro.”

Amanda traz um outro prato. Ouve-se um barulho de freada seguido de uma batida: um provável atropelamento. Todos saem do restaurante para ver o ocorrido. Maria Alice olha atônita para o chão. A motorista do carro, completamente histérica, grita repetidamente: *“Eu não tenho culpa!”*. Vemos então a imagem de um garoto ensangüentado no chão.

Na penúltima cena do filme, assistimos mais uma vez uma conversa entre Luís, Carlos, Maria Alice e Amanda, sentados à mesa do restaurante. Depois de terem sido alvos de diferentes formas de violência (Luís agredido por assaltantes, Carlos com o queixo enfaixado vítima da imprudência do taxista, Maria Alice “espancada” pelo próprio filho), discutem as saídas possíveis para escapar desse clima permanente de insegurança que ronda o país. A melhor delas, como sugerem Amanda e Luis, é mudar-se para Nova York, onde “a violência é mais civilizada”. A conversa é momentaneamente interrompida pela chegada de Alfredo Buhr. Amanda e o professor recolhem-se ao escritório da gerente, onde conversam sobre o andamento dos negócios. Amanda entrega-lhe uma maleta preta:

“Desta vez são os rins. O contato vai te encontrar em Porto Alegre. Aqui nesta pasta tem todos os testes de compatibilidade. O paciente é filhinho de um engenheiro rico lá da cidade. Agora eu preciso que esse material chegue amanhã bem cedo.”

Luís e o casal de amigos continuam jantando. Carlos balbucia com dificuldade algumas palavras, mas Luís não entende. Maria Alice diz que Carlos quer propor um brinde a Nova York. O brinde é subitamente interrompido pelo ruído de uma freada de carro seguida de choque.

Uma mulher bem vestida acabara de atropelar um garoto em frente ao restaurante. Ela sai do carro e inicia um longo discurso de justificação.

“É proibido atravessar a rua fora da faixa de pedestre. E aqui tem faixa de pedestre? Tem? Não tem faixa de pedestre. Essa é a lei. Eu respeito a lei. Se as crianças não conseguem entender as leis, elas devem ficar junto de seus pais, mas se os pais não conseguem ficar junto dos filhos, as leis devem punir esses pais relapsos. Não a mim que respeito a lei. Ah ... agora, se as crianças não tem pais ... o que é que eu posso fazer? Eu não tenho culpa. A culpa não é minha. O fato é que eu tenho um compromisso. E eu já estou atrasada. E eu não estou pretendendo me atrasar nesse compromisso só por que eu sou legalista. Só por que eu cumpro as leis.”

A mulher entra o carro e passa ao lado do menino, que continua a agonizar no chão.

* * *

Assim como em “Mato Eles?”, o título escolhido para o filme - “Cronicamente Inviável” - inspira uma dupla- interpretação: a inviabilidade do país é uma enfermidade crônica com a qual nos vemos obrigados a conviver ou a representação dessa realidade (a “crônica” sendo assim um exemplo de formato) revela-se também algo inviável? Estão assim condensadas no próprio título, as duas linhas-mestras de reflexão do filme: produzir um diagnóstico da realidade social do país e discutir a crise da representação que envolve a encenação ou documentação dessa realidade através de imagens e sons.

O diagnóstico totalizante do país

O caráter cronicamente inviável da realidade brasileira é registrado através da “constatação como que

empírica da falência das aspirações de modernidade, civilidade e justiça social no país, feita por meio do choque sistemático com sua negação: a degradação e destruição reiterada e cotidiana das relações, das pessoas e da natureza”¹⁰⁶

A desigualdade social é apresentada como uma realidade abjeta, que degrada e distorce tanto os extratos mais altos como os mais baixos da população. Seu diagnóstico da conjuntura social, investe na descrição das formas de dominação do mais forte pelo mais fraco, mas não isenta de responsabilidade nenhuma parcela do tecido social. Os ricos (Luís, Carlos, Maria Alice) são de um cinismo cruel; os pobres, ou se conformam com a exploração (Jair, Valdir, Josilene) ou reagem a ela de forma estúpida (Osvaldo, o taxista) e inócua (Adam). O olhar com que o filme enxerga a exclusão social não é de simples denúncia, exaltação ou piedade, mas da mais sincera perplexidade.

Dessa maneira, seu foco não se concentra na exposição de destinos individuais, nem na evolução dramática ou na complexidade psicológica inerente ao trabalho de construção dos personagens nesses contextos, mas na escolha quase aleatória de situações-limite extraídas do cotidiano social e geográfico brasileiro, que visam comprovar - a partir de uma ótica acumulativa que não esconde intenções didáticas - uma ordem mais geral que comanda as relações de classe no país.

Os personagens quase não evoluem, não apresentam marcas de mudança: “com um figurino reconhecível e enquadrados dentro de uma identificável tipologia social, todos só fazem reforçar a impressão primeira, e negativa, que deles se tem”¹⁰⁷. Exibem, no máximo, uma transformação externa (o olho roxo de Adam, o queixo enfaixado de Carlos, o pé gangrenado de

¹⁰⁶ RODRIGUES, Raquel I. **Esperanças em Desagregação**. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras-USP, s.d. 12 p. (Mimeo)

Alfredo) que é no mais uma exposição metafórica do grau crescente da degradação social que os cerca: "seus corpos são afetados, revelando uma espécie de verdade, do contato deles com o real brasileiro"¹⁰⁸.

Também não há espaço para afetos. As relações amorosas resumem-se a jogos perversos de sedução (Josilene brincando com o namorado na cama da patroa, Adam cedendo aos assédios do patrão). Da mesma forma, o espaço da convivência familiar transforma-se em palco de encenação de falsas intimidades (a visita dos pais de Josilene à casa de Maria Alice) ou exposição de neuroses de origens diversas que redundam em manifestações gratuitas de agressividade verbal (as discussões entre Carlos e Maria Alice) ou físicas (Gabriel batendo na mãe). A falta de generosidade na relação entre as classes, ou mesmo entre os membros de uma mesma classe, é generalizada. Só parece haver solidariedade na opressão.

A construção dos esquetes, em concordância com a lei da inviabilidade geral, parece sempre obedecer a um mesmo princípio: apresenta-se uma situação, seguida de um breve desenvolvimento que termina, invariavelmente, mal, traduzindo-se em violência (o espancamento do índio, o conflito entre o sem-terra e o fazendeiro, a blitz nos meninos de rua, o flagrante em Josilene e o namorado, o roubo do tênis na praia, a distribuição de brinquedos às crianças carentes, o assalto ao restaurante), humilhação (a aula de etiqueta de Amanda, a aula de pregar botão de Carlos, a discussão da dona do carro quebrado com o motorista do ônibus, a conversa entre Luís e Adam no vestiário do

¹⁰⁷ RODRIGUES, Raquel. I. *Op. Cit*

¹⁰⁸ LINS, Consuelo. "Filme mostra que a realidade já está em todos nós, mas não queremos nos dar conta disso". São Paulo, Folha de São Paulo, 17-jun-2000.

restaurante), imprudência (os dois atropelamentos, o escorregão de Buhr, o incidente com o taxista) ou punição (Adam sendo colocado no camburão).

A única exceção, excluindo-se algumas seqüências de

já explicitada por outros personagens e momentos do filme, do triunfo imutável da alienação. Ao não oferecer ao espectador, as pistas certas para uma interpretação segura, o filme chama a atenção para suas próprias incertezas quanto aos dilemas da representação.

No seu anseio de desconstruir mitos e crenças institucionalizados sobre o caráter cordial e solidário do brasileiro, amplamente difundidos no imaginário da nação, o filme realiza, no seu périplo pelo espaço nacional, a desmistificação de muitas de nossas convicções culturais. Entre elas, a idéia de paraíso tropical, onde a fusão de várias raças e culturas teria resultado em uma miscigenação harmônica e pacífica.

O filme expõe toda sorte de preconceitos que assombram o cotidiano das relações sociais, desmascarando sem piedade essa suposta convivência pacífica entre diferentes raças, credos e classes. Dessa maneira, desfilam pelo filme, preconceitos de cor (a mulher negra se sentindo discriminada no restaurante, o índio espancado pelos policiais), de religião (a mulher judia ofendida pelos comentários irônicos de Adam), de origem (o fazendeiro e a dona do carro quebrado discursando sobre a "ignorância" do nordestino), de classe (o tratamento desrespeitoso que Carlos dirige à empregada tratando-a como "burra") e de sexo (Osvaldo descontando na namorada seu ódio pela patroa, Jair explicando a Adam, como comportar-se com a clientela de "viados").

"Cronicamente Inviável" conseguiu, também, reacender o debate entre arte e política, mas ao mesmo tempo é de difícil filiação a uma determinada ideologia política: nem de direita, nem de esquerda, mas acima de tudo a expressão de uma indignação moral. Ele pode ser interpretado como uma fábula moral que, ao viajar por diferentes espaços simbólicos

nacionais, pretende construir um perfil da nação brasileira. Da mesma forma que "Mato Eles?", este também é um filme mais interessado em fazer perguntas do que em encontrar respostas. Assim, esse convite à reflexão não incorpora, dadas suas ambições amplas e totalizantes, soluções políticas prontas ou ataques localizados ao "establisment" do momento. Seu foco é outro: criar um mosaico de situações onde a ordem dominante seja o cinismo, a humilhação e a violência; desnudar as feridas mais indigestas do país e destituir crenças e ilusões.

Por outro lado, diferentemente das alegorias do passado¹¹⁰, Bianchi não precisa deslocar o cenário da fábula para um país exótico e delirante, dando-lhe os contornos mínimos necessários para que possamos reconhecê-lo. Ele prefere apoiar-se na encenação de esquetes do cotidiano, de situações que presenciamos todos os dias e nem sequer nos damos conta, atribuindo a elas um tom quase documental.

Assim como Glauber, em "Terra em Transe" fez de Paulo Martins o protótipo da crise da consciência do artista-intelectual dos anos 60, Alfredo revela-se um digno representante do pragmatismo de parte da "intelligentsia" de nossos tempos. "Exasperado e contraditório, Martins vivia o dilema entre arte e política como um drama existencial, decisivo. Tanto seu engajamento como sua derrocada se revestem de tons épicos, o que hoje nos soa um tanto ridículo. Alfredo pelo contrário, é prosaico até o osso e, mesmo sendo sistematicamente do contra, está mais preocupado em tocar o serviço. No fim, revela-se apenas mais um trambiqueiro entre tantos."¹¹¹

Na verdade, o que o filme traz de mais curioso, e é o que talvez tenha despertado tanta polêmica, não é exatamente

¹¹⁰ Refiro-me as discussões sobre essa questão levantadas por Ismail Xavier em: Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹¹¹ BARROS e SILVA, Fernando. "Um intelectual brasileiro". São Paulo, Folha de São Paulo, 13-jun-2000.

a inclusão desse tipo de temática. A abordagem de temas politicamente explosivos não é algo novo no cinema brasileiro. A denúncia da injustiça social, dos mecanismos de dominação e espoliação dos mais pobres pelos mais ricos, da eclosão da violência como forma de purgar ressentimentos represados, são temas abordados, com outros contornos, desde os filmes do Cinema Novo.

O que diferencia "Cronicamente Inviável" desses outros exemplos é o seu olhar desencantado e cético para com a situação do país e a maneira como o filme expõe seu sistema de representação, ou melhor dizendo, como discute explicitamente a sua forma de representar a realidade social. Ao colocar em pauta os limites éticos da representação, o filme explicita aos olhos e ouvidos do espectador, a manipulação e ambigüidade de seu discurso, retira-o de uma neutra passividade, convida-o à reflexão e o incita a buscar sua própria perspectiva de leitura.

As vicissitudes da representação

Como já comentamos, ainda que em muitos momentos atenha-se a uma linguagem convencional atrelada aos cânones da decupagem clássica, o cinema de Bianchi, como boa parte do cinema moderno, privilegia o questionamento da transparência narrativa do sistema hollywoodiano, trazendo à tona os artifícios e vicissitudes da representação.

Isso remete a uma postura que implica um alto grau de exposição do artista, um despojamento para revelar uma subjetividade, às vezes insegura, outras vezes confiante nos princípios da sua arte.

Como nos lembra Stam, na arte auto-reflexiva, a mão do artista é antes de mais nada, visível:

"O Deus da arte anti-ilusionista não é uma divindade panteísta imanente; é um deus olímpico que se intromete acintosamente nos eventos ficcionais, separando-os deles e de seus personagens e chamando nossa atenção para a caneta, o pincel ou a câmera que os criou."¹¹²

A narração auto-reflexiva e a intervenção na diegese

Logo no início de "Cronicamente Inviável", o chefe de cozinha e o copeiro do restaurante Pelegrino's trazem sacos contendo restos de comida para serem depositados em latões de lixo coloridos (recicláveis, politicamente corretos) dispostos em frente do local. Mendigos aparecem para devorar os restos de alimentos.

Ouve-se uma voz "off" não diegética: *"È muito explícita essa cena, não seria melhor fazer de uma forma melhor adaptada à realidade?"*

A voz "off" ouvida, vamos descobrir mais tarde, pertence ao narrador "oficial" do filme: o sociólogo Alfredo Buhr. Essas também poderiam ser as palavras do próprio diretor do filme questionando a "qualidade da representação". Em qual das versões, a realidade estaria melhor representada? Há de fato uma diferença substancial entre elas ou ambas traduzem a mesma realidade deplorável? O que está em jogo, e esse tom vai se manter ao longo de todo o filme, é assumir um diálogo aberto e franco com o espectador, assumindo uma

¹¹² STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.p-55.

postura crítica que revela os códigos e processos envolvidos na construção da ficção e reconhece suas limitações para reproduzir a realidade.

Da mesma forma, o filme nos traz duas reações possíveis da patroa (Maria Alice), diante de sua repentina crise de consciência por ter esquecido de deixar em casa o dinheiro da faxineira (Josilene). Na primeira, predomina um sentimento de culpa, onde uma "desculpa esfarrapada" não é capaz de justificar a lastimável falta de respeito e o descaso para com as necessidades mais prementes da empregada. No segundo caso, o peso da culpa é suavizado através de um tom mais auto-indulgente: *"Tudo bem, né? A semana que vem eu pago."* Ambas as versões traduzem aspectos diversos de uma mesma realidade: as formas de dominação e espoliação que envolvem, de um lado a insensibilidade dos ricos diante da miséria e, do outro, a passividade dos pobres diante do poder inexorável do dinheiro. Neste caso ainda, a duplicidade das versões acentua o caráter ambíguo da personalidade de Maria Alice, que consegue conjugar, como já vimos ao longo do filme, surtos espontâneos de caridade com manifestações da mais perversa crueldade.

Esse testemunho público do rol de dúvidas e incertezas que envolvem o processo de "captação" ou "encenação" da realidade (tema já exaustivamente abordado em "Mato Eles?"), também pode ser observado na dupla representação da infância de Amanda e na caracterização de suas múltiplas atividades profissionais (tráfego de órgãos, venda de crianças para adoção, ONG financiada por banco holandês). Como nos diz o professor-narrador *"Se quiséssemos inventar uma outra profissão para Amanda, não chegaria a ser mentira. Da mesma forma que não foi mentira inventar o seu passado bucólico"*.

A narração da versão idealizada de sua infância é iniciada pela voz do narrador "oficial" (Buhr) e finalizada pela voz "off" da própria gerente. A voz de Amanda passa a ser justificada diegeticamente pela construção narrativa: uma ponte sonora a leva para a mesa do restaurante, onde entretém o casal de amigos com as estórias da avó.

Dessa maneira, um conflito de vozes se instaura: a versão idealizada pode, a princípio, ser interpretada como produto da imaginação viciosa de Amanda, como resultado das divagações antropológicas do professor - mais tarde revelado um narrador muito pouco confiável - ou ainda como produto de um orientação mais geral do filme, que insiste em exibir sua própria voz enunciadora, insegura e relutante com seus princípios de construção.

Em outros momentos de "Cronicamente Inviável", quando a violência nua e crua parece brotar na tela - o espancamento do índio por policiais, o linchamento do ladrão depois do roubo do filho de Maria Alice - a encenação parece canhestramente artificial a ponto de nos gerar desconfiança: será que isso é proposital ou uma falha da representação? Essa suposta teatralidade artificial da encenação, que muitos acertadamente poderiam julgar como um defeito da *mise-en-scène*, pode ser encarada como uma forma auto-consciente de expor os diferentes processos de mediação que envolvem a transposição da realidade para o mundo da ficção. Esta exposição explícita da artificialidade da encenação relaciona-se com uma proposta de distanciamento emocional, de modo a colocar em jogo a capacidade de juízo social do espectador. O distanciamento nunca é um fim em si próprio e

em diferentes obras pode ser conseguido a partir de estratégias diversas.¹¹³

Bianchi utiliza freqüentemente uma dessas estratégias: o comentário "off", em geral associado a um narrador de caráter pouco confiável.

O comentário "off", a multiplicidade de discursos e o narrador não confiável

Observando com atenção os seus filmes, não é difícil notar como Bianchi valoriza o diálogo, como o principal instrumento para a construção dos seus personagens. Eles se definem, basicamente, a partir do que falam ou das contradições entre o discurso e a ação. Bianchi é um cineasta preferencialmente discursivo. Muitas seqüências em "Cronicamente Inviável" são construídas de tal forma a evidenciar a "teatralização" da cena, chamando a atenção do espectador mais para o conteúdo dos diálogos e a interpretação dos atores do que para as soluções de enquadramento, movimentação de câmera e iluminação. Essa é, inclusive, a base de argumentação (muitas vezes injusta) de muitas das críticas feitas ao seu cinema (enquadramentos desleixados, fotografia fora-de-foco), pouco afeito à "estetização" da imagem.

A configuração da personalidade polêmica e das inclinações políticas e ideológicas do intelectual Antonio César de "Romance" é construída inteiramente a partir da contundência verborrágica de seus depoimentos pré-gravados,

¹¹³ BOOTH, Wayne. *Op. Cit.*, p-138.

já que sua morte é anunciada logo nas primeiras cenas do filme.

Luiz, um dos atores que fazem parte do elenco da peça encenada em "A Causa Secreta" vomita a todo instante, comentários sobre a injustiça social, num tom professoral que beira o caricato.

Isso garante à palavra, dentro do universo de Bianchi, uma importância substancial, o que explica a preocupação com a qualidade e a densidade dos diálogos.

Um recurso comumente utilizado na grande maioria dos seus filmes é a voz "over" do narrador que comenta, interpreta e, às vezes, critica a imagem. Bianchi explora esse instrumento de várias maneiras, ora incorporando-o como discurso de um dos seus personagens (diegético), ora trabalhando-o num registro extra-fílmico (não diegético).

Em muitos momentos, o discurso começa como um "monólogo" de um personagem (som "on-screen", diegético, objetivo) para, de repente, transformar-se na voz de um narrador que comenta e ironiza externamente as imagens (o personagem vira narrador, som "off-screen", diegético, subjetivo).

Em "Cronicamente Inviável", numa cena já descrita, rodada na praia de Perequê na Bahia, o escritor/pesquisador Alfredo Buhr, sentando numa cadeira de praia, aparentemente incomodado com o calor e a fauna humana do local, apanha um gravador portátil do bolso da camisa e começa a registrar suas reflexões sobre o modo de vida ao sul do equador. No meio de suas divagações, ele desliga o gravador e o coloca novamente no bolso. Vemos então a imagem do índio e em seguida novamente um plano de Buhr sentado na cadeira. Agora, sua voz continua em "off", dando continuidade às suas indagações. A fonte de emissão, entretanto, não é mais

explicitada pela imagem, mas o som "off-screen" permanece diegético, assumindo um caráter interno e subjetivo, porque exemplifica o que personagem poderia estar pensando naquele momento.

Em outro momento, também já comentado, vamos observar uma inversão no uso desse mesmo recurso. Vemos imagens de uma floresta em chamas. Estamos em Rondônia, norte do país, em plena Amazônia. Alfredo caminha acompanhado de um assistente em meio a floresta. Ouve-se a voz "off" do narrador em cima das imagens de destruição. Em seguida, vemos Alfredo e o ajudante sentados no alto de um morro, em frente a uma lagoa de água verde e cristalina. Agora, ele conversa com o outro homem. A sua voz está justificada diegeticamente pela presença da imagem, mas o tom do diálogo continua igualmente discursivo.

Outros personagens do filme, como Adam, Maria Alice ou Amanda, vão assumir em momentos específicos, o papel de narradores do filme. Adam, na seqüência do ônibus lotado, Maria Alice na cena dos meninos disputando os brinquedos e Amanda na encenação idealizada de sua infância. Em todos esses casos, o que predomina é uma voz "off-screen", mas que se relaciona diegeticamente com a imagem a partir de um viés subjetivo: exprimem sentimentos, reflexões ou lembranças dos personagens.

Em outras seqüências do filme - comentário sobre a forma de dominação autoritária sulista; descrição das duas "possíveis" versões da infância de Amanda; Josilene desfilando na Sapucaí - reconhecemos a voz do sociólogo mas ele não participa como personagem em cena. Nesse caso, Buhr assume o papel de um narrador onisciente, não-diegético, desconectado do mundo narrativo da imagem.

Essas oscilações na atitude da narração "over" (ora diegética, ora não diegética, várias fontes) tem como objetivo criar no espectador um clima de desconfiança em relação a veracidade e a autenticidade de suas palavras. A própria idoneidade dos

do olhar desencantado de Buhr. Confundindo o espectador a partir da escolha de um ponto de vista neutro, o filme o alerta para a arquitetura conflituosa de suas múltiplas perspectivas.

A frase grifada do discurso do sociólogo já opera, nesses mesmos termos, uma auto-crítica contundente a essa voracidade de totalização demasiadamente ambiciosa.

Booth, em seu detalhado estudo sobre os modelos narrativos literários, afirma que uma das características dos autores modernos é a utilização de "narradores pouco dignos de confiança, cujas características se alteram no decorrer das obras que narram".¹¹⁴ Estes narradores denunciam mudanças de comportamento, afastando-se ou aproximando-se de valores que o leitor admira.

No nosso caso, a desconfiança em relação ao conteúdo do discurso pode advir do gradual desmascaramento do seu caráter. O cinismo e o preconceito embutidos no desenho que Alfredo Buhr constrói da pluralidade étnica e cultural brasileiras já seriam por si só, motivos de suspeita, mas a medida em que o reconhecemos como figura-chave de uma organização envolvida em assassinato de crianças e tráfico de órgãos, o grau de descrédito aumenta consideravelmente e somos obrigados a refletir sobre as motivações ocultas que impulsionam seu pseudo-pensamento crítico.

Um dos grandes equívocos de interpretação em "Cronicamente Inviável" é creditar as palavras do professor/narrador recheadas de preconceitos e ressentimentos ao autor/diretor do filme.

Booth, novamente, nos alerta sobre esses riscos:

"... os narradores pouco dignos de confiança diferem consideravelmente, dependendo da medida e direção em que

se desviam das normas de seus autores; (...) Alguns narradores, (...), são colocados à maior distância possível do autor e leitor, em relação às virtudes, com exceção de um tipo de vitalidade interessante. Outros, (...), aproximam-se da representação de gosto, juízo e sentido moral do autor. Todos eles exigem mais dos poderes de inferência do leitor do que os narradores fidedignos".¹¹⁵

No seu mosaico de cenas cotidianas, o filme mobiliza uma pluralidade de discursos que se defrontam ferozmente entre si como num verdadeiro campo de batalha: o discurso dos sem-terra, o do proprietário, o discurso regionalista ou separatista, o marxista, o pragmático, o multi-culturalista, o neoliberal, o discurso do politicamente correto, o do legalista, o discurso religioso e assim por diante. Essa multiplicidade de argumentos de diferentes matizes, mas que remetem ao mesmo círculo perverso de ressentimentos, humilhações e preconceitos que comprometem um funcionamento saudável da ordem social, aparecem em grande parte sintetizados nos comentários em "off", em diálogos explicitamente discursivos e em personagens de duvidosa retidão moral.

A música como contra-ponto e ironia

Um filme que "viaja" por vários cantos do país pode utilizar a música, ou mais precisamente temas locais, para situar geograficamente o espectador. Temas locais orientam o

¹¹⁴ BOOTH, Wayne. *Op. cit.*, p-172

¹¹⁵ BOOTH, Wayne. *Op. cit.* p-175.

espectador e evocam memórias de coisas passadas num determinado lugar.¹¹⁶

Em "Cronicamente Inviável", músicas regionais ou culturalmente afinadas a determinados pontos do país (o axé na Bahia, a bossa nova no Rio de Janeiro, a música alemã em Santa Catarina, a música caipira no Mato Grosso) são utilizadas para localizar espacialmente o espectador.

Além do simples apelo à localização do espaço, o filme tenta imprimir à música a função de comentar ironicamente a imagem.

Michel Chion nos alerta sobre o confronto que a música pode sugerir entre o mundo "ideal" que sua melodia evoca e o mundo "concreto" que emana do conteúdo das imagens.

"Nada pode resumir melhor o cinema, às vezes, que estes tipos de idéias, que enfrentam a realidade do mundo com a iluminação passageira de uma música que perfura a mediocridade ambiental".¹¹⁷

As cenas que envolvem os personagens cariocas e sua dificuldade de lidar com o aumento crescente da criminalidade são pontuadas por imagens aéreas da cidade acompanhadas por tradicionais músicas de bossa nova. O contraste entre a idealização do "Rio de Janeiro que continua lindo" e a trágica realidade da violência cotidiana é curiosa e sintetiza as diferenças entre a representação e a realidade.¹¹⁸

As próprias letras das músicas (comprovando a tradição discursiva de Bianchi) acentuam a construção do

¹¹⁶ MADSEN, R. P. **The Sound Designer with Walter Murch**. In: Working Cinema Learning from the Masters. Belmont: Wadsworth, 1990. p-302.

¹¹⁷ CHION, Michel. **La música en el Cine**. Barcelona: Paidós, 1997. p-244.

¹¹⁸ CANNITO, Newton. **O cinema de um país cronicamente inviável**. Sinopse. n. 5., jun. 2000. p 39-43.

contraste. Na cena da praia de Perequê, após presenciar o espancamento do índio pelos policiais (a construção sonora desta parte da seqüência merecerá um tratamento à parte), Alfredo Buhr, sentado em sua cadeira, suando muito, volta a exibir seu desencanto com o calor ardente dos trópicos. Um verso da música nos diz o seguinte: *"É luz de primavera, é fogo de verão, você e eu quem dera, amor é a solução."* O ritmo alegre e contagiante do axé e a exaltação da alta temperatura das paixões, em nada combina com a violência brutal e gratuita contra o índio e o olhar de desprezo de Buhr para com a cultura local.

Da mesma forma, na seqüência que mostra a visita da família de Josilene à mansão de Maria Alice, os versos da música exaltam inicialmente, em ritmo de festa, as virtudes do morro e as tradições do carnaval carioca¹¹⁹ para, em seguida, revelar na voz doce de Carlos Lyra e na batida sôfrega da bossa nova, a dialética oculta do samba, em que alegria e tristeza se fundem como arma de resistência contra a opressão da miséria.¹²⁰ A euforia inicial em confronto com a dura realidade das imagens de uma "sociedade de castas", encontra na mudança brusca do ritmo da música e no contraste poético dos versos um terreno fértil de expressão: o conflito imagem-melodia-letra destaca com sutil ironia, os estatutos culturais definidores de cada classe e a falsa convivência harmoniosa entre os extremos de pobreza e riqueza presentes no país.

Neste contexto, o clima de uma cena ou mesmo de um filme inteiro pode ser criado ou alterado pela música: a

¹¹⁹ *"Salve as belezas desse meu Brasil, com passado e tradição. E salve o morro, cheio de gloria, com as escolas que falam do samba da sua história."*

¹²⁰ *"Feio não é bonito, o morro existe, mas não pede prá se acabar. Canta, mas canta triste, porque a tristeza é só o que se tem prá cantar. Chora, mas chora rindo, o que é valente e não se deixa quebrar. Ama, o morro ama ..."*

coroação de um rei pode ser interpretada como uma farsa ou um evento de grande nobreza dependendo do tipo de acompanhamento musical.¹²¹

Uma das alternativas possíveis e mais provocativa do acompanhamento musical, objetivando a construção de um clima particular para uma cena, ou mesmo um momento específico dentro da cena, é a utilização da música como contra-ponto.

Como já comentamos, o contra-ponto sonoro ou musical permite uma expansão substancial das possibilidades de significação do discurso fílmico, garantindo a expressão de idéias e sentimentos e a introdução de tons e sobre-tons que, muitas vezes, o meio exclusivamente visual não é capaz de revelar.¹²²

Uma utilização interessante desse recurso encontra-se na cena em que Maria Alice decide distribuir presentes aos meninos de rua. No final, vemos a *socialite*, com um olhar ambíguo que mistura compaixão e perversidade, assistir o casal de crianças serem "assaltados" pelos próprios companheiros, ao som de uma valsa vienense. O contra-ponto é explícito: a situação miserável dos garotos em confronto com o mundo frívolo e aristocrático de Maria Alice, associado à velha Viena.¹²³

Como também comenta Madsen, a utilização da música clássica pode servir à pretensão de atribuir ao filme e às suas imagens uma suposta dignidade. A nobreza da música contaminando a nobreza do filme e conferindo um certo grau de prestígio às imagens independente dos seus méritos artísticos. Alguns cineastas da antiga Alemanha Oriental,

¹²¹ MADSEN, R. P. *Op. cit.* p-303.

¹²² JOHNSON, Lincoln F. *Op. cit.* p-178.

¹²³ CANNITO, Newton. *Op. cit.*

utilizavam esse instrumento para dignificar conceitos ideológicos.¹²⁴

Em Bianchi, ocorre justamente o contrário. Ele utiliza música erudita (um concerto de Bach) em cima de imagens de grande destruição: a floresta sendo dizimada pelos desmatamento predatório e pela falta de qualquer resquício de responsabilidade ecológica. Novamente, um contra-ponto, porque a música em nada dignifica as imagens.

Marlui Miranda, uma conhecida pesquisadora da música e da cultura indígenas, é a referência musical na cena que introduz a atividade profissional mais "nobre" de Amanda: o centro de recolocação profissional para índios.

Sobre uma música que supostamente revive os rituais de celebração coletiva da bravura do índio, assistimos a uma sessão de fotos de um de seus descendentes. Um garoto de boné, exibindo uma pasta de couro entre as mãos,¹²⁵ é fotografado em diversos ângulos. A cena é, em seu conjunto, muito semelhante àquela do índio-sobrevivente de "Mato Eles?".

Se naquele caso, o índio era revelado como um animal em extinção explorado pelo oportunismo do branco como objeto de estudo científico ou como testemunha-chave de filme-denúncia, aqui a cena inspira outras óticas de interpretação. No espaço urbano da civilização, a lógica do mercado afasta qualquer resquício de vitimização. É o próprio índio-integrado que explora os irmãos recém chegados ansiosos pela integração.

¹²⁴ MADSEN, R. P. *Op. cit.* p-303.

¹²⁵ No seu anseio de comprovar a integração do índio à sociedade, essa imagem poderia identificá-lo como um estudante ou um "office-boy".

O ruído como música e leitmotiv sonoro

Como comenta Walter Murch, um efeito sonoro pode muitas vezes, dentro de um filme, ser utilizado puramente como música, apesar da ausência de melodia. Ele nos convida a pensar na diversidade de componentes que podem constituir a trilha sonora de um filme em termos de um espectro de luz: assim como as cores do arco-íris que variam do violeta (menor comprimento de onda) ao vermelho (maior comprimento de onda), o espectro sonoro estaria delimitado por duas categorias denominadas "encoded" e "embodied".¹²⁶

Um som "encoded" é aquele que pressupõe o domínio de uma certa base de códigos e regras para ser decifrado. O melhor exemplo é a fala. O significado do que alguém está dizendo está "encoded" nas palavras que estão sendo usadas. O som, neste caso, age apenas como um veículo para revelar o código.

Por outro lado, o melhor exemplo de um som "embodied" seria a música. Aqui, o ato de ouvir o som é uma experiência vivenciada diretamente, sem necessidade de um código para mediar a interpretação. Um criança pequena, que ainda não dominasse os códigos da fala, certamente poderia sensibilizar-se com a melodia de uma música desconhecida, mas ficaria facilmente entediada presenciando uma conversa ou assistindo a uma peça de teatro.

Entre esses dois limites, estariam gradativamente contempladas todas as demais formas de representação sonora. Assim, um componente sonoro qualquer, dependendo de sua utilização, ora pode se aproximar da linguagem verbal, exigindo um código anterior para compreendê-lo - o barulho do

¹²⁶ MURCH. W. (2001) Volume: Bed of Sound . Dense Clairty-Clear Density.
<http://www.ps1.org/cut/volume>.

trem, a batida da porta, o canto dos pássaros - ora pode se confundir com o mundo da música envolvendo o espectador a partir de uma perspectiva mais sensorial e emotiva.

A cena da praia de Perequê, já varias vezes comentada, inicia-se ao som de um hit do grupo baiano de axé "Chiclete com Banana". Seguem-se planos de Alfredo Buhr sentando numa cadeira, intercalados por imagens de outros banhistas. Inicia-se então a gravação do discurso do sociólogo. O volume da música é lentamente reduzido. Vemos a imagem do índio de sunga. Um ruído crescente começa a tomar conta da cena e logo dá espaço a um som mais estridente, semelhante a um coração pulsando. Vemos então a imagem do índio sendo espancado por policiais. Esse ruído tem caráter não-diegético e funciona como um componente musical antecipando um evento trágico. O discurso de Buhr - agora em "off" - continua a comentar os imperativos da situação. Esse ruído vai ficando cada vez mais forte, com o aumento gradativo da frequência das pulsações na medida em que a violência contra o rapaz se exacerba. A música de carnaval desaparece e o barulho ensurdecido produzido por esse efeito domina completamente a cena. Uma lancha se aproxima e ouvimos o ruído do motor no atrito com água. É um som diegético com função mais expressiva do que imitativa na medida que contribui para aumentar a crescente temperatura dramática da cena. Ao final do espancamento, como já vimos, o índio é abandonado sangrando no chão e a música de axé retorna.

Há ainda um outro momento no filme em que o uso musical de um ruído se faz mais rico e irônico em termos dramáticos. Após o "infame" comentário de Buhr sobre o ditadura de felicidade baiana¹²⁷, o filme apresenta um

¹²⁷ "... essa ficção barata da felicidade moribunda, podre, mijada ... essa imagem aprimorada da brasilidade enlatada, que é boa para todo mundo ..."

polêmico comentário visual: dois homens (bairanos), supostamente após uma bebedeira de carnaval, urinam em frente à porta de uma casa. Uma mulher fantasiada que passava em frente ao local comenta: "*Não tem casa prá mijar, seu porco!*". Surpreendendo nossas expectativas, um dos homens retira do bolso uma chave, abre a porta da casa e os dois entram. O percurso da urina deslizando por entre as pedras da calçada é acompanhado por uma câmera em *plongée* até o momento em que alcança o rosto de um menino que dormia ao relento. Essa trajetória é acompanhada pelo barulho de um helicóptero cujo volume se adensa à medida que a urina se aproxima do garoto. Não há, aparentemente, justificativa diegética para o aparecimento do ruído. Esse efeito sonoro tem aqui função meramente dramática funcionando como música a criar um "suspense" crescente até o desfecho cruel da situação.

A partir de uma perspectiva mais auto-reflexiva, poderíamos, entretanto, explicar o ruído do helicóptero, como mais uma das provocações do filme no sentido de chamar nossa atenção para os seus artifícios de construção. A posição da câmera e a sua movimentação horizontal poderiam indicar a composição de um plano aéreo e o barulho do helicóptero ser interpretado como uma referência ao meio de transporte utilizado para deslocar o aparelho de filmagem.

Pelo menos, em quatro momentos diferentes durante o transcorrer do filme, vamos ouvir um ruído que nos remete a uma freada de carro seguida de choque. No primeiro deles (logo após a cena dos mendigos seguida do comentário do narrador), sua presença não é justificada diegeticamente. Nos demais casos - o acidente de carro com o taxista, os dois atropelamentos - a construção narrativa das cenas autoriza uma conexão com o conteúdo da imagem.

No primeiro exemplo, a utilização do ruído parece integrar-se a uma planejada progressão dramática da cena, enfatizada no campo sonoro pelo aumento crescente da temperatura da discussão entre Carlos e o motorista. Um clima trágico se anuncia: o motorista é demasiado imprudente e um acidente parece inevitável.

No caso dos dois atropelamentos, a eclosão do ruído funciona como o mote sonoro a despertar a atenção dos freqüentadores do restaurante para o acidente recém ocorrido. O que acompanhamos, em ambos os casos, é a exposição quase didática dos discursos burgueses de auto-justificação: quando flagrados em pleno delito, ou derramam-se em surtos coléricos de auto-vitimização que os redimam do papel de transgressor ou encontram no respaldo jurídico do cumprimento cego das leis, o álibi perfeito para se livrarem das conseqüências de seus atos.

Como já havia feito anteriormente em "Mato Eles?" (a freada de carro seguida de choque que nos remetia ao assassinato do cacique Kaigang), Bianchi, neste caso, utiliza esses ruídos dentro de uma perspectiva mais abrangente que extrapola os contextos dramáticos em que se inserem. A repetição constante desse recurso ao longo do filme o transforma numa espécie de *leitmotiv* sonoro que reitera a palavra de ordem que sintetiza a reação dos personagens ("Eu não tenho culpa") diante das mais diversas experiências de choque. A maioria delas também demarca a explosão inexorável da violência.

O que está em jogo, é alertar o espectador para uma lei maior que parece reger o andamento natural das situações mais corriqueiras do cotidiano, o comportamento da maioria dos personagens e, por tabela, de toda a sociedade. Numa terra em que os "trambiques" viraram arma habitual de

sobrevivência para ricos e pobres e a violência a solução ideal para a resolução momentânea dos conflitos, eximir-se da culpa não é exibição de falta de caráter, mas demonstração de bom-senso, competência ou esperteza.

Conclusão

Como espero ter demonstrado através deste estudo, a análise do conjunto da filmografia de Bianchi¹²⁸ revela um reiteração coerente de temas e recursos de linguagem que pretendo, à guisa de conclusão, sistematizar a seguir.

Pelo transcorrer da obra, perpassam a todo tempo questionamentos diversos a respeito do próprio cinema como meio capaz de representar e interpretar a realidade. A realidade, no seu caso, assume o formato de um diagnóstico independente, crítico e pessoal dos problemas sociais, políticos e econômicos do país.

Bianchi é um cineasta discursivo, dominado pela ânsia de expressar-se, de revelar sua postura diante da vida, de compartilhar com o espectador o que pensa e o que sente, sem que isso signifique transformar suas considerações na derradeira e definitiva palavra sobre o assunto. Não há qualquer intenção de consenso, mas a busca do confronto, da provocação, da polêmica, do desconforto que gera arestas espinhosas no diálogo aberto e franco que ele tenta estabelecer com o interlocutor.

Seu método de trabalho recusa o excesso de planejamento e "profissionalismo" do modelo industrial. Bianchi prefere a improvisação, a resolução de impasses diante do inesperado, os acidentes de percurso que marcam o decorrer das filmagens para depois poder incorporá-los dentro do filme como matéria de expressão.

Nesse confronto com o mundo cotidiano que ele quer ver refletido na tela, mas que também transparece no momento das filmagens, é que nasce um cinema de incertezas, de

¹²⁸ Foi excluído desse estudo somente o último filme – "Quanto Vale ou é Por Quilo?", lançado nos cinemas brasileiros em maio de 2005.

hesitações, reveladas na angústia de se ver representando, denunciando, interpretando a realidade e ao mesmo desconfiando de seus meios de expressão. No seu ímpeto de discutir a natureza das imagens, no que elas tem de real ou ficcional, falso ou verdadeiro, na medida em que não estão isentas das projeções subjetivas do realizador, nem das vicissitudes inerentes à própria estrutura da linguagem, a ironia e a reflexividade são peças-chave no desmascaramento dos recursos retóricos e na crítica aos efeitos ambivalentes da manipulação a que são submetidos.

Neste contexto, são várias as estratégias em jogo em que a conjugação de recursos diversos reforça a natureza híbrida do cinema e a apropriação singular que o cineasta empresta a essa heterogeneidade de elementos: a fragmentação narrativa (montagem descontínua, ausência de enredo e causa-efeito, coleção de esquetes); o conflito de vozes (multiplicidade de narradores, letreiros explicativos, o contra-ponto sonoro: ruídos e trilha sonora); a intertextualidade (o diálogo com vários estilos: o paródico, o burlesco, o satírico, o confessional, o policial, o gótico, o onírico, o poético, o filosófico, o tragicômico, etc); a narração não confiável (revelada pela personalidade pública do narrador ou pela exposição do caráter suspeito do personagem que narra); a mistura entre documentário e ficção (entrevistas encenadas, o realizador tumultuando a cena); tipologia dos personagens (pouco evoluem ao longo da trama, falta de linha de ação).

O tom irônico de auto-crítica também é freqüente, em que o realizador não se posiciona num patamar superior, mas inscreve-se dentro do próprio *corpus* do filme, seja pela presença física, pela voz ou por ambas, para inserir-se como

parte integrante do mesmo sistema crítico que o filme põe em operação.

Esta constatação não é unanimidade entre os críticos da obra de Bianchi. Alguns apontam que ela pode ser aplicada a vários dos seus filmes. Outros só conseguem vê-la realizar-se plenamente em "Mato Eles".¹²⁹ Tendo a concordar com os primeiros, dada a presença constante do registro reflexivo que realça a relatividade do discurso e a ausência de um ponto de vista explícito do autor, que aponte ao espectador como ele deve interpretar o que foi focado. Não há a intenção de propor uma interpretação irrefutável dos fatos que emanam das imagens e sons, mas, ao contrário, incitar o espectador a uma reflexão pessoal sobre a questão. A única exceção, a meu ver, é "Entojo", onde a abordagem discursiva é por demais caricata, panfletária e autoritária.

Como já comentamos, após a experimentação formal e poética dos primeiros curtas, Bianchi passa, a partir de "Maldita Coincidência", a incorporar um discurso de denúncia e crítica das mazelas sociais e políticas brasileiras. Filme a filme alguns temas vão sendo apresentados: o desmatamento irresponsável das florestas, o extermínio do índio, a burocracia e inoperância do Estado, a falência dos sistemas públicos de saúde, a incompetência e negligência do funcionalismo público, a agressão ecológica, a especulação imobiliária, a corrupção sistêmica, etc.

O discurso é predominantemente político, mas não instigado pelo intuito de demarcar adesão à uma determinada plataforma política, formação partidária ou ideologia

¹²⁹ Em **Quanto Vale um Cineasta Brasileiro ? Sérgio Bianchi em palavras, imagens e provasões**. *Op. cit.*, críticos e intelectuais foram convidados a apontar suas opiniões sobre a obra de Bianchi. Ismail Xavier, Roberto Schwarz, Carlos Augusto Calil e Iná Camargo Costa parecem concordar, de alguma forma, com a primeira tese. Jean Claude defende a segunda: "O próprio Sérgio entra dentro do sistema crítico que organiza, enquanto que pessoalmente não consigo ver isso no 'Cronicamente Inviável'. Acho que o 'Mato Eles?' é o único filme em que ele realmente conseguiu se inserir dentro do sistema crítico."

específica. O que constatamos em filmes como "Mato Eles?", "Divina Providência" e "Entojo" é a idéia de que é ainda possível encontrar culpados e de alguma forma responsabilizá-los pela desfaçatez de seus atos. É o Estado e suas ramificações - os burocratas de plantão, a FUNAI, os serviços de atendimento de saúde, o funcionalismo público, a corrupção generalizada - seu principal alvo de ataque.

"Romance" marca, por um lado, a radicalização desse discurso político - a privatização do Estado através da corrupção é um dos temas principais - ,e por outro, já prepara o terreno para uma abordagem das fraturas do tecido social, a partir de uma perspectiva moral.

Apesar do teor político dos filmes, não é visível, como já apontamos, o compromisso com nenhum programa partidário ou ideológico. A presença de discursos anti-capitalistas em "Maldita Coincidência" e "Romance" não atesta a simpatia de Bianchi, como alguns poderiam imaginar, aos modelos marxistas de explicação, nem de solução para as tragédias sociais do país. A falência do marxismo, ou o lado ilusório e pouco pragmático de suas interpretações é inclusive um dos temas centrais de "Romance" e uma das principais motivações da crise que atinge seus personagens.

A partir de "A Causa Secreta", o quadro moralista ganha força e se projeta na parábola grotesca que o filme constrói da degeneração das relações sociais, contaminada por invejas, vaidades, ressentimentos e preconceitos que jogam os personagens contra si e contra o mundo que os cerca. Embora ainda possam ser detectados alguns alvos preferenciais - os burocratas da cultura, os funcionários públicos incompetentes, os cientistas inescrupulosos - o círculo vicioso da transferência da culpa, anunciado pelo intelectual de "Romance", aqui já incorpora pretensões generalizantes,

manifestando-se na encenação teatralizada dos rituais cotidianos de crueldade e transgressão.

O esforço moralista de totalização se acentua em "Cronicamente Inviável" em que o centro do debate é a discussão de valores éticos, de buscar o que está por trás das aparências, de encontrar o verdadeiro estado das coisas, de expor a contradição que pode transformar uma intenção aparentemente virtuosa em prática perversa. Desfilam pelo filme toda sorte de ódios, preconceitos, ofensas, humilhações, ressentimentos que desmontam o mito da alegria, da harmonia e da simpatia nacionais.

Neste sentido, Bianchi se remete aos moralistas franceses do século XII, como La Bruyère, Montaigne e La Rochefoucauld, que movidos por um espírito livre e independente e um enfoque amiúde satírico, revestido por um estilo amargo, incisivo, ousado ao limite da crueldade, teciam considerações a respeito do comportamento da sociedade de sua época, desconfiavam dos clichês já normatizados pelas práticas cotidianas, trazendo à tona os vestígios mais repugnantes da natureza humana.

Já salientamos como a ironia assume uma papel fundamental na identificação da singularidade do estilo de Bianchi. Caracterizando a natureza transideológica da ironia, Hutcheon insiste na gama variada de efeitos e reações que ela pode produzir no espectador, independentemente de suas crenças políticas ou convicções morais.

"A retórica de aprovação e desaprovação assume muitas formas, entretanto, e não pode ser nunca reduzida a nenhuma divisão política bem ordenada entre direita e esquerda, conservadora e revolucionária. Isso faz parte da natureza transideológica da ironia: pessoas de todas as

inclinações políticas reconhecidamente aprovam e condenam seu uso.”¹³⁰

Desta maneira, a natureza transideológica da ironia adequa-se perfeitamente ao formato de um discurso totalizante, muito mais preocupado em levantar questões éticas e morais que afetam o conjunto da sociedade brasileira do que em radiografar problemas sociais para emitir um julgamento político e oferecer um cardápio próprio de explicações e soluções para as questões levantadas.

É curiosa como a reiteração dos temas ocorre com tal ênfase ao longo da obra de Bianchi, que, em muitos momentos, o tema central de um filme é recuperado ou antecipado por outro. Já comentamos, como o diálogo de dois personagens de “Maldita Coincidência”, introduzem o questão crucial de “Mato Eles?”. É também num dos letreiros de “Maldita Coincidência” que a questão das diferentes etnias formadoras da nação, o resultado falsamente harmonioso dessa mistura de raças e o desmatamento da Amazônia são introduzidos, para serem depois retomados nas imagens de destruição da floresta e nos discursos irônicos do sociólogo sobre as formas de dominação em “Cronicamente Inviável”. Numa cena de “Romance”, as tramóias políticas que envolvem a compra de terras de uma área de proteção ambiental é o assunto da conversa entre o deputado e seus sócios, mas este já tinha sido o alvo de especulação de “Entojo”. No diálogo entre o diretor de teatro em “A Causa Secreta” e sua amiga socióloga numa mesa de bar, os questionamentos finais de Bianchi em “Mato Eles”, são reiterados pelo discurso “sectário” do diretor.

Também perpassam pela obra de Bianchi certos personagens emblemáticos (o índio, o artista/intelectual, o

¹³⁰ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*. p-75.

homossexual, o funcionário público) que são retomados a cada novo filme, às vezes com a mesma tipologia, outras vezes apresentando contornos diferentes que revelam mudanças de atitude e comportamento. Na lógica "evolutiva" de Bianchi, em que o grau crescente de degeneração moral da sociedade é uma asserção pressuposta, os que mudam, em geral, passam gradativamente a demonstrar fraqueza de caráter.

O índio aparece na abertura de "A Segunda Besta" apenas em sua presença física, na textura da imagem para depois ser o alvo das atenções em "Mato Eles?" O filme não advoga gratuitamente sua vitimização, mas também não deixa de enfatizar com veemência, a responsabilidade do branco pela destruição da floresta e a incompetência do Estado pelo desmantelamento de um projeto efetivo de aculturação. O índio volta a cena, como já assinalamos, no comentário sarcástico do diretor teatral de "A Causa Secreta". Parafraseando em certa medida o discurso final do cineasta no documentário, ele aponta a exploração do extermínio do outro, em moldes acadêmicos, como uma forma perversa de expurgar a culpa através da omissão e da denúncia. Em "Cronicamente Inviável", o índio é apresentado em duas facetas distintas: o pobre marginalizado, espancado pelos policiais, que pouco se diferencia do pobre desempregado, tentando a qualquer custo integrar-se ao mercado de trabalho; e o índio aculturado que já incorporou os protocolos do capital e comprova na intermediação da mão de obra dos irmãos de sangue ou na administração de investimentos diversos, lícitos e ilícitos, sua competência para operar na economia de mercado.

O intelectual é outra presença constante. Os militantes extremistas de "Maldita Coincidência" já representam uma faceta meio caricatural da figura do pensador letrado. Essa faceta é confirmada pela encenação patética do

sociólogo de "Mato Eles?", mas também duramente criticada no *mea culpa* final de Bianchi, em que o solidarismo oportunista do artista/intelectual é colocado às claras. Esta mesma postura é retomada em tons mais sombrios no personagem da jornalista de "Romance" que abandona as convicções marxistas da juventude para abrigar-se na estrutura burocrática do poder. Ainda de forma mais trágica, reiterada na pele de Fernanda, a viúva suicida do cadáver revolucionário. O diretor teatral de "A Causa Secreta" é uma figura autoritária e repugnante. É dele a crítica mais feroz ao papel do intelectual acadêmico no diálogo com a amiga Dona Ruth. O ponto final dessa trajetória é coroado pela presença do sociólogo dissimulado e vigarista de "Cronicamente Inviável", cujo pensamento crítico cai em total descrédito diante da revelação progressiva da vileza de seu caráter.

Ao final de "Cronicamente Inviável", o ápice desse processo corrosivo de degeneração moral se dá no encontro nada casual entre o intelectual cético e a índia bem sucedida, quando ambos são desmascarados em seu envolvimento promíscuo numa rede de negócios escusos que envolve assassinato de crianças e tráfico ilegal de órgãos.

Num universo pouco confiante na plenitude amorosa, quase não há espaço para a homoafetividade. Da angustiante trajetória do rapaz atormentado por uma crise de identidade que o faz parir coelhos, ao garçom demitido injustamente pelo patrão que o assediava, o desenho que Bianchi constrói da figura do homossexual está sempre rodeado de amargura, ressentimento, culpa ou solidão. Em "Maldita Coincidência", com seus personagens andróginos vivenciando uma sexualidade libertária e desprovida de rótulos, já havia indícios de solidão e desespero na cena do loiro drogado deslizando por um corredor imundo. Esse retrato ganha cores mais sombrias na

composição de André em "Romance" e suas sessões de masturbação solitária e voyeurismo compulsivo que acabam numa orgia suicida. A aproximação entre o contra-regra de "A Causa Secreta" e a ator maduro que o seduz também está contaminada por uma perversidade atroz em que o uso inconseqüente do outro é sempre o ponto nefrágico da relação. Desta forma, as relações homossexuais acabam sempre envolvendo jogos de sedução e poder, onde a dominação, a humilhação, ou a simples transação financeira são as práticas correntes.

Seu retrato do funcionário público, outro personagem emblemático é menos nuançado e demasiadamente caricatural. Ele será rotulado como o símbolo da incompetência ou negligência que explicam a ineficiência dos serviços públicos.

Ao longo da historiografia do cinema, e mais marcadamente na compreensão da gênese do cinema moderno, paira uma ótica de interpretação que procura inscrever a construção do modelo clássico dentro da esfera de interesses da ideologia dominante. Assim, este modelo seria interpretado como um dos seus meios mais legítimos de expressão. A transparência ilusionista do modelo naturalista inibiria a exibição e identificação das contradições, conflitos e divergências presentes na sociedade burguesa.¹³¹

Desta maneira, o desprezo pelo modelo naturalista representaria uma tentativa de negação dos valores da estética dominante, e por tabela daquilo que ela representa.

¹³¹ Jean Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos discutem essas questões quando estabelecem uma relação direta entre o filme histórico tradicional, a estética naturalista que o embasa e os mecanismos ideológicos de dominação implícitos nesta aliança. BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1988. p-18.

Ismail Xavier também discorre sobre os pressupostos que transformaram a linguagem cinematográfica numa herdeira legítima das convenções narrativas da novela e do teatro naturalista do século XIX. Desta forma, a construção do modelo clássico, teria reproduzido as formas de discurso da estética burguesa, já dominantes na literatura e no teatro, de modo a garantir a difusão dos seus interesses de classe. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p-31.

O cinema de Godard, Glauber, Bressane, em seus contornos próprios, afinam-se a esse paradigma em que a subversão do jogo do poder não pode prescindir da transgressão da linguagem.

Ainda que no cinema de Bianchi, o viés mais político tenha sido cada vez mais contaminado por uma visão moralista, o intuito de trazer à tona os mecanismos ocultos que estruturam as práticas sociais continua fortemente presente. Desta forma, ele se distancia propositalmente dos modelos institucionalizados do discurso, dos clichés narrativos que poderiam reproduzir de forma acrítica os rituais sociais que pretende desmascarar. Daí sua recusa à uma adesão ao modelo naturalista e sua insistência em trazer ao primeiro plano do debate o questionamento das múltiplas formas de representação.

O discurso crítico e agressivo que traça uma análise crua e implacável das mazelas brasileiras, vem sempre acompanhado pela preocupação constante em discutir os diferentes modelos de representação. A fragmentação, a auto-crítica, a ironia, a metalinguagem, a intertextualidade, a provocação irreverente são alguns dos elementos integrantes de uma complexa proposta de linguagem que tenta encontrar dentro de si a violência, os conflitos e as contradições da realidade que ela quer representar.

Referências Bibliográficas

A. Livros

ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar: aproximaciones a sua obra.** Barcelona: Anthropos, 1994.

_____. (org). **Julio Cortázar: obra crítica.** v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ALMEIDA PRADO, Décio de; CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; SALLES GOMES, Paulo Emílio. **O personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AUMONT Jacques. **A imagem.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004

AUMONT. Jacques; BERGALA. Alain; MARIE Michel; VERNET Marc. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 2002.

BAZIN, A. **O Cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **A Política dos Autores,** Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60.** São Paulo : Brasiliense, 1994.

_____. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003

_____. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla.** São Paulo : Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 1988.

BOOTH. Wayne C. **A retórica da ficção.** Lisboa: Arcária, 1980.

- _____. **A rhetoric of irony.** Chicago/London: University of Chicago Press, 1974.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film.** London: Routledge, 1985.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristen. **Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema.** In: WEISS E.; BELTON J. Film sound: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDEWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON K. **The Classical Hollywood Cinema.** New York: Columbia University Press, 1985.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CAUGHIE, J.(org.) **Theories of authorship.** Londres : Routledge/Bristish Film Institute, 1990.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen.** New York: Columbia University Press, 1994.
- _____. **La música en el Cine.** Barcelona: Paidós, 1997
- CORTÁZAR, J. **Carta a uma senhora em Paris.**In: Bestiário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. **Omnibus.**In: Bestiário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GENNETTE, Gerard **O Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1995.
- GOLIOT-LÉTE, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fímica.** Campinas: Papyrus, 2002.
- HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JOHNSON, Lincoln F. **Film Space Time Light and Sound.** New York: Holt, Rinhehart and Wiston, 1974.
- MACHADO DE ASSIS. **A causa secreta.** In: Onze contos de Machado de Assis. São Paulo: Núcleo, 1995.
- MADSEN R. P. **The Sound Designer with Walter Murch.** In: Working Cinema Learning from the Masters. Belmont: Wadsworth, 1990.

- METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber - um estudo sobre cinema e TV**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001
- NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão. (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**. v.2, São Paulo: Editora Senac, 2005.
- NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran**. Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2000.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Júlio Cortázar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1987.
- _____. (org.). **A história do cinema brasileiro**. São Paulo : Art Editora; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1990.
- ROCHA. G. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- SALLES GOMES, Paulo Emílio **Artesão e autores**. In: **Critica de cinema no suplemento literario**. Rio de Janeiro : Paz e Terra/Embrafilme, 1982. 2. v.
- _____. **Cinema - trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. **Um mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SOLER, Marcelo. **Quanto Vale um Cineasta Brasileiro? Sergio Bianchi em palavras, imagens e provocações.** São Paulo: Editora Garçon, 2005.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Introdução a teoria do Cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

VIEIRA, João Luís(org.). **Câmera-faca: O Cinema de Sérgio Bianchi.** Santa Maria da Feira: Cineclube da Feira, 2004.

_____. **A causa secreta: os excessos do melodrama.** In: CATANI, Afrânio Mendes; FABRIS, Mariarosaria; GARCIA, Wilton (orgs). Estudos SOCINE de Cinema: Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo : Brasiliense, 1993.

_____. **A Alegoria Histórica.** In: RAMOS, Fernão. Teoria Contemporânea do Cinema. v. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005

_____. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. (org). **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

_____. **Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor.** In: BERNARDET, Jean Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

B. Periódicos, Revistas e Artigos de Jornal

ANDRÉ, Bruno de. **Entra em foco um cineasta paranaense**. Visão, Ano XXX, n. 45. nov. 1981.

ARAÚJO. Inácio. **"Tentação autoritária permeia imagens cheias de negatividade"**. São Paulo, Folha de São Paulo, 17-jul-2000.

AVELLAR, José Carlos " **'Mato Eles?' e 'Chapeleiros' - A arte de fazer perguntas**". Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 06-dez-1983.

BARROS e SILVA, Fernando. **"Um intelectual brasileiro"**. São Paulo, Folha de São Paulo, 13-jun-2000.

BERNARDET, J. C. **Maldita Coincidência/Eles não usam black-tie**. Filme Cultura, n. 41/42, maio. 1983, p. 73-75.

CANITTO, N. **O cinema de um país cronicamente inviável**. Sinopse. n. 05, junho. 2000, p. 39-43.

COELHO, Lauro Machado. **"Uma colcha de maneirismos datados"**. São Paulo, Jornal da Tarde, 04-nov-1981.

COELHO, Marcelo. **"'Cronicamente Inviável'" traz denúncia moral e desconforto**. São Paulo. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 10-maio-2000.

COLI, Jorge. **"Cronicamente Inviável"**. São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno Mais, Ponto de Fuga, 25-jun-2000.

_____. **"Bis"**. São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno Mais, Ponto de Fuga, 30-jul-2000.

CONTI, Mário Sérgio. **"Filme reacende debate de arte e política"**. São Paulo, Folha de São Paulo, 23-jun-2000.

COUTO, José Geraldo. **"Filme retrata país fraturado e insano"**. São Paulo, Folha de São Paulo, 05-maio-2000.

GUZI, Alberto. **"Bianchi traça painel da desigualdade"**. São Paulo, Jornal da Tarde, 05-maio-2000.

JABOR, Arnaldo. **"Síndrome de São Paulo não vê luz no fim do túnel"**. São Paulo, Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 01-ago-2000.

KEHL, Maria Rita. **"O pacto do cinismo"**. São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno Mais, 04-jun-2000.

LABAKI, A. **" 'Romance', a roleta russa de Sérgio Bianchi"**. São Paulo, Folha de São Paulo, 28-abr-1998.

LINS. C.; MIGLIORINI C. **A impureza pertence a todos nós**. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 26, nov./dez. 2000.

LINS, Consuelo. **"Filme mostra que a realidade já está em todos nós, mas não queremos nos dar conta disso"**. São Paulo, Folha de São Paulo, 17-jun-2000

MASLIN, Janet. **"A Dead Man, What He Hated and Those Who Love Him"**. New York, New York Times, 23-mar-1989.

MATTOS, Carlos Alberto de. **"Uma morbidez coletiva que assola o Brasil"**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 19-ago-1994.

MERENA, Elizabeth. **"Romance, by Sérgio Bianchi"**. Afterimage, v. 17, n. 6, jan. 1990

MERTEN, Luís Carlos. **"Brasil de Bianchi vive guerra não declarada"**. São Paulo, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 05-maio-2000.

MONTEIRO, Ronald F. **A via do desespero**. Rio de Janeiro, Tribuna da Imprensa, 28-abr-1988.

MIGLIORINI, C. **Uma vida sem morte**. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, n. 08, p. 8-13, ago./dez. 2002.

MITCHELL, Elvis. **" 'Chronically Unfeasible': Undercutting the Notion of Brazil as a Sex Symbol"**. New York, New York Times, 07-out-2000.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **"A crônica de uma impasse social"**. São Paulo, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 14-maio-2000.

PAGLIUCA, Flávio Carlos. **"Nada é o que parece"**. Afinal. n. 191, abri. 1988.

PASCHOA, Airton. **"A Classe Média Vai ao Inferno"**. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras-USP, s.d., 10 p. (Mimeo)

PEREIRA, Edmar. **"O documentário sobre os índios interdito pela Censura"**. Jornal da Tarde. 20-abr-1983.

_____. **"Um retrato do Brasil. Com a rebeldia de Sérgio Bianchi"**. São Paulo, Jornal da Tarde, 28-abr-1988.

PEREIRA, Miguel. **"Maldita Coincidência"**. Rio de Janeiro, O Globo, 17-jun-1982.

PITZ, Eva. **"Denúncia no cinema"**. Rio de Janeiro, O Globo, 27-abr-1988.

RIBONDI, Alexandre. **"'Romance': um banho de exorcismo. Brasília"**. Correio Brasiliense, 29-out-1988.

RODRIGUES, Raquel I. **Esperanças em Desagregação**. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras-USP, s.d. 12 p. (Mimeo)

SAYAD, João. **"Cronicamente Inviável"**. São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno Dinheiro, Opinião Econômica, 10-jul-2000.

SGANZERLA, Rogério. **"Procura-se urgentemente argumentistas na praça..."**. Brasília, Jornal de Brasília, 29-out-1988.

STEINBERG, Gustavo. **"Síndrome de São Paulo" ou medo de mudar?"** São Paulo, Folha de São Paulo, 03-ago-2000.

TOLEDO, Tânia. **"O jogo ambíguo de Romance"**. Curitiba. Correio de Notícias, 14-abr-1988.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro dos anos 90**. Praga, São Paulo, n. 07, jun. 2000. p. 97-138

_____. **O Concerto do Resentimento Nacional**. Sinopse, São Paulo, n. 08, abril 2002. p. 35-37

C. Teses

MIGLIORIN, C. **Cronicamente Inviável - um cinema terrorista**. Rio de Janeiro. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação Social, UFRJ.

D. Internet

GABOR, Kertes. **Medios para presentar lo fantástico.**

<http://www.tesina.galleus.com/cortazar/medios>.

MURCH. W. (2001) **Volume: Bed of Sound . Dense Clarity-Clear Density.** <http://www.psl.org/cut/volume>.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)