



Cronicamente inviável

Luiz Fernando da Silva*

Filme do diretor Sérgio Bianchi, lançado em 2000, *Cronicamente inviável* diferencia-se da produção cinematográfica brasileira do ciclo “retomada do cinema brasileiro”**.

O contraste temático com outras produções do cinema nacional da década de 1990 encontra-se na maneira escancarada como o diretor apresenta as camadas sociais médias e burguesia diante das contradições sociais e, por outro lado, a estruturação narrativa fragmentada co-existindo com um intencional distanciamento entre personagens e espectador. O filme explicita, mesmo de maneira questionável, uma guerra civil não declarada entre as classes sociais. Não existe meio termo, nenhuma acomodação possível entre os de baixo e os de cima. Os caminhos ficam delineados na visão niilista do diretor da seguinte maneira: os “de baixo” compreendem e aceitam submissos o jogo dos “de cima” ou se revoltam em ações individuais.

O mito da miscigenação e da identidade cultural nacional são colocados à prova. Velha ideologia construída pelo pensamento social brasileiro ganha sua forma mais acabada com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. Uma ideologia que faz apologia à mistura de raças, de entrelaçamento de culturas, formando um caldeirão de contribuições para a “nossa” unidade nacional. Nessas formulações, as contradições de classe e a luta de classes não têm espaço. Uma cultura brasileira baseada no samba, futebol, mulatas e no misto de “democracia racial” e consenso nacional. De onde se desenvolvem as surradas frases: “o brasileiro é cordial e pacífico”; “deus é brasileiro”, “o jeitinho brasileiro”, etc.

Bianchi fixa essa imagem em cenas do carnaval baiano e nas cenas de um programa televisivo no qual um acadêmico universitário desenvolve com seus recursos “teóricos” a apologia ao mito da brasilidade. Mas o diretor fixa essas cenas para também as questionar ao apresentar o cotidiano dos “de baixo”, marcado pela exploração, repressão, miséria e humilhação. Diz o personagem Luís: “O interessante não é demitir, mas humilhar”, falando para o seu empregado, o garçom Adam. A burguesa Maria Alice, em meio ao seu *mea culpa*, traduz o pano de fundo ideológico do assistencialismo. Nesse sentido, a cena da distribuição de brinquedos em região periférica é forte demais, quando os presentes (a esmola) são disputados entre tapas e brigas entre as crianças, sobrevivendo evidentemente a lei do mais forte. Em meio o seu sádico é sintetizado por sua fala em *over*:

A primeira impressão que temos do filme refere-se à fragmentação da narrativa. Desfilam no transcorrer de 95 minutos de projeção, inúmeros cenários, por diversas partes do país: São Paulo, Bahia, Amazônia, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Cenas em meio a discursos em *off* que captam a contradição na realidade social apresentada.

Se empiricamente o filme se constrói em tal fragmentação, no entanto ele tem uma linha mestra baseada no pensamento do diretor sobre a realidade social. Ao mostrar os mecanismos sociais e ideológicos que coesionam e dão sentido à unidade nacional, que são os mecanismos de repressão aberta, a dominação cotidiana apresentando-se nas relações entre patrões e empregados, o percurso ideológico reiterado pela brasilidade.

* Militante do PSTU, historiador e sociólogo, professor da Unesp-Bauru.

** Esse termo designa os filmes que foram produzidos entre 1995-2000. Cerca de 200 produções realizadas com as chamadas lei de incentivo à cultura, baseada nas leis Rouanet e de Audiovisuais, e que compreendiam a manutenção de “parcerias” do Estado com empresas, através da renúncia fiscal, após a extinção da Empresa Brasileira de Cinema (Embrafilme) no Período Collor.

Os limites do nihilismo de Bianchi

Esse pensamento, no entanto, tem seus limites. O pessimismo do diretor é patente e extremamente cúmplice com o que ele apresenta e denuncia. Os “debaixo” são percebidos como calados em meio à realidade que lhes oprime. É o caso das cenas dos garçons. É como se existissem calados, submissos, totalmente entregues à relação de exploração econômica e sexual por parte do burguês Luís, proprietário do restaurante e homossexual que se aproveita de sua condição de patrão.

No mesmo sentido, Josilene, empregada do casal Maria Alice/Carlos. Josilene desde a infância tem seus destinos ligados à família de Alice. Seu pai operário e sua mãe empregada doméstica trabalhavam para a família de sua patroa. Posteriormente seu irmão trabalha no restaurante de Luís, amigo da família de Alice. A relação de submissão torna-se reprodutora de uma condição clientelística, no qual a exploração coexiste com a manutenção de um sistema de cumplicidade envolvendo o emprego. As contradições são escamoteadas pela conveniência da manutenção do sistema de emprego. Mecanismos de controle social apresentado como quase perfeito, embora a perversão das relações se estabeleça em grau acentuado.

Outra cena marcante constrói-se em torno da uma ocupação de terra realizada pelo MST, no Rio Grande do Sul. Os trabalhadores ali são concebidos por Bianchi como destituídos de vontade, de iniciativas, de histórias pessoais, e inteiramente submissos à voz de comando de suas lideranças, estigmatizadas como confusas pelo diretor.

Portanto, ao tempo que o diretor apresenta as contradições gigantescas nessas relações sociais, também se rende à idéia de um sistema fechado em si, baseado centralmente na cumplicidade entre os “de cima” e os “debaixo”.

A construção da narrativa

A estrutura dramática da narrativa diferencia-se da produção cinematográfica da “safra recente”. Ela é fragmentada, com núcleos dramáticos paralelos que nos remetem em forma de crônica de uma região para outra do país. Como se realizássemos uma viagem. Portanto, não tem uma linearidade na narrativa e, aparentemente, não se coloca a relação causal entre os fatos apresentados e suas causas imediatas. Nesse sentido, a estruturação do roteiro não se constrói com uma preocupação imediata em responder às possíveis origens para tantos males.

Essa estrutura narrativa complexifica-se à medida em que co-existe um intencional efeito de distanciamento entre os personagens e o espectador. O roteiro construiu-se com o objetivo de não estabelecer o processo de catarse e empatia, ou então eximir o espectador da culpa. Não existe espaço estético para a identificação com os personagens que se desenrolam nas crônicas narradas. Bianchi quebra a fruição imediata do espectador através de rupturas abruptas das cenas, voz em *off* realizando a análise e crítica das cenas, seja através do professor (Alfredo) ou do próprio diretor, ou então utilizando-se de duas versões para uma mesma cena, como ocorre no início do filme com os mendigos na lata de lixo do restaurante. Na primeira cena, dois mendigos aproximam-se das latas de lixo e começam a comer os restos. Na segunda cena, o garçom dá comida para um cachorro vira-lata, mas nega que os mendigos comam os restos da lata de lixo.

Outra cena com efeito de quebra da fruição encontra-se no final do filme, quando a mãe mendiga coloca o filho pequeno para dormir, em um canto qualquer da rua. Cena recheada de ternura na relação mãe/filho, abruptamente quebrada com a última frase da mãe: “nós somos pobres mas honestos, por isso,

meu filho, você não deve roubar, se quiserem dar para você, você aceita, mas nunca roubar”. Cena realizada com um lirismo fraternal e um sorriso carinhoso do filho em meio ao discurso materno.

Essa estrutura narrativa acompanhada do permanente distanciamento traz como consequência a tensa relação do espectador com o filme. É o espaço da reflexão, questionamento e incomodação. Os diálogos dos personagens e cenas levam ao confronto com o senso comum e modo de vida do próprio espectador. Esse público são as próprias camadas médias que estão assistindo ao filme. A perplexidade é patente, o incômodo é profundo, o questionamento de se é assim que acontece é permanente, a revolta com a identificação com as idéias de Maria Alice, Carlos e Luís são inquestionáveis. Ou seja, é uma encheção de saco. Um desvio de rota para o bem comportado cinema brasileiro. É um contraponto imediato ao lirismo flácido de *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. É um pé no saco em *Deus é brasileiro*, de Cacá Diegues. Vomita a hipócrita observação do espectador sobre as cenas, exigindo uma indigesta identificação com o quadro, ao contrário do que se apresenta em filmes como *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *O invasor*, entre outros tantos.

Não existe saída?

Para o niilismo de Sérgio Bianchi, não. O máximo de subversão que ele propõe é que os “debaixo”, em seus atos individuais, repudiem com o terror cotidiano as relações com os seus carrascos patões. Assim se apresenta a cena de Adam, garçom demitido do restaurante.

Bianchi encontra-se na extrema polarização possível do *ponto de vista* de setores da intelectualidade das camadas sociais média, desencantada com as ilusões do neoliberalismo da década de 1990. Impossibilitada de ultrapassar sua visão para uma perspectiva coletiva. Não consegue enxergar em seus personagens nada que vá nesse sentido. Por essa razão se rende através do professor Alfredo, que certamente expressa metaforicamente a própria posição do diretor. Alfredo constrói-se como linha crítica ao longo do filme, espécie de *alter ego*, coletando país afora informações para seus livros. No entanto, é traficante de órgãos humanos, porque “escrever livros não dá dinheiro”. Ou seja, embora crítico submete-se ao jogo, porque acima de tudo ele sabe “jogar”. Por outro lado, o diretor no final das contas descarrega a culpa em alguém: nos “debaixo” por sua conformista cumplicidade.

Esse *ponto de vista* seria ultrapassado caso o diretor apresentasse as resistências coletivas construídas no próprio período das filmagens. No caso da Bahia isso estaria presente não no carnaval baiano, mas sim nas manifestações de Coroa Vermelha, ou então na Marcha dos 100 mil à Brasília e por aí afora. Situações possíveis nas próprias gravações. Mas o esquecimento de Bianchi é expressivo no que ele quer ver e no que não consegue ou não pode ver.

A verve criativa, baseada na tensão entre a apreensão das contradições sociais e seus mecanismos de manutenção, é o que demonstra força para o filme. Mas ela é de fôlego curto, tende mais cedo ou mais tarde a se despir e sua posição conservadora aflorar de uma só vez. Ou então, enxergar novos personagens em cena, estes coletivos. Nova situação que presumo é a menos provável, porque para isso Sérgio Bianchi deveria assumir um ponto de vista classista, revolucionário e socialista. Talvez ainda estejamos distantes, no Brasil, de cineastas e criadores desse porte.