

UNIVERSIDADE PAULISTA

RICARDO FORTUNATO DE MORAES

**REPRODUÇÃO DAS DESIGUALDADES SOCIORRACIAIS NA
FILMOGRAFIA DE SÉRGIO BIANCHI: UMA ANÁLISE
INTERSECCIONAL**

**SÃO PAULO
2021**

RICARDO FORTUNATO DE MORAES

**REPRODUÇÃO DAS DESIGUALDADES SOCIORRACIAIS NA
FILMOGRAFIA DESÉRGIO BIANCHI: UMA ANÁLISE
INTERSECCIONAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva

**SÃO PAULO
2021**

Moraes, Ricardo Fortunato de.

Reprodução das desigualdades sociorraciais na
filmografia de Sérgio Bianchi: uma análise interseccional /
Ricardo Fortunato de Moraes. - 2021.

138 f. : il. color. + CD-ROM.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São
Paulo, 2021.

Área de concentração: Comunicação e Cultura Midiática.
Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva.

1. Sérgio Bianchi. 2. Recursos narrativos. 3. Recursos
estéticos. 4. Desigualdade social. I. Silva, Gustavo Souza da
(orientador). II. Título.

RICARDO FORTUNATO DE MORAES

**REPRODUÇÃO DAS DESIGUALDADES SOCIORRACIAIS NA
FILMOGRAFIA DE SÉRGIO BIANCHI: UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

Profa. Dra. Clarice Greco
Universidade Paulista – UNIP

Profa. Dra. Laura L. Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi – UAM

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Dra. Simone Luci Pereira
Universidade Paulista – UNIP

Dedico esta tese à família que me constitui:
Cláudia, Nina, Tom, Chico (em memória) e Elza.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grato às pessoas que fizeram e ainda fazem parte de minha vida acadêmica, especialmente ao Prof. Dr. Walter Garcia Silveira Jr. que me pôs no caminho da docência e da pesquisa ao me convidar, na graduação, para ser monitor de sua matéria e por ser meu orientador no projeto de Iniciação Científica. Agradeço ao amigo e Prof. Dr. Juan Droguett, que sempre me incentivou a cursar doutorado e por me deixar fazer parte de alguns projetos que foram fundamentais para o meu amadurecimento intelectual. Prova disso é a conclusão desta jornada.

Agradeço à minha segunda orientadora, Profa. Dra. Cecília Almeida Salles, que durante o mestrado foi muito atenciosa e que, com suas cobranças, fez com que a minha maturidade acadêmica, bem como a minha escrita, evoluísse sobremaneira.

Agradeço especialmente ao meu orientador, Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva, por ter sido muito atencioso e assertivo nas cobranças e sugestões que contribuíram para o desenvolvimento desta tese. Foram muitas idas e vindas desde o projeto até a conclusão do último capítulo e isso me fez vivenciar o árduo, porém gratificante, processo de elaboração desta tese.

Agradeço à Profa. Dra. Clarice Greco pelas sugestões durante os encontros de nosso grupo de pesquisa, à Profa. Dra. Rosana de Lima Soares por ter feito parte de minha banca de qualificação e por ter contribuído com sugestões muito valiosas. Ao Prof. Dr. Paolo Demuru, que foi muito importante durante esse processo, tanto pelas matérias que ministrou no Programa quanto pelas dicas que deu na banca de qualificação. Agradeço, antecipadamente, à Profa. Dra. Laura L. Cánepa por aceitar compor a minha banca de defesa. Estou certo de que sua arguição ajudará a mostrar a pertinência deste trabalho.

Agradeço à Profa. Dra. Simone Luci Pereira pelas excelentes aulas sobre Estudos Culturais e por me apresentar a vários autores que, inclusive, foram citados no decorrer desta tese. Agradeço ao Prof. Dr. Jorge Miklos pelo excelente seminário que ministrou sobre Ecologia da Comunicação. Agradeço à Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente por me fazer atentar para a linguagem sonora, tão importante e presente nas produções midiáticas. Agradeço à Profa. Dra. Bárbara Heller pelas

necessárias duras críticas que fez ao resumo de meu trabalho. Agradeço à Profa. Dra. Carla Reis Longhi por me apresentar a um tema tão importante e bastante discutido nesta tese: o poder. Agradeço aos colegas com os quais assisti algumas matérias do Programa e com os quais pude compartilhar conhecimento e boas risadas: André Luiz Dal Belo, Tamiris Ártico, Milena Santana Signor Avelar, Paulo César Panontin, Janete Monteiro Garcia, Antônio Roberto Rossi, Nayara Carla Domingos, Paulo José de Sousa, Ana Carolina Pereira de Souza, Sílvia Sena Lima, Luís Carlos Pereira Porto, Ulisses Gomes da Rocha Jr., Cristiane Gleria Vecchi, Everton Vitor Pontes da Silva, João Marcelo Bras. Um agradecimento especial ao colega Nilson Zimantas de Moraes (em memória) que foi gentil em me presentear com dois livros que usei na tese.

Agradeço aos secretários do Programa, Marcelo Rodrigues (ex) e Christina Rodrigues (atual).

“O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva.”

Chimamanda Ngozi Adiche

RESUMO

Este trabalho investiga os elementos narrativos que compõem o estilo autoral de Sérgio Bianchi. Foram analisados todos os filmes do diretor, lançados entre 1979 e 2013, com o objetivo de explicar como são estabelecidos os recursos narrativos e estéticos presentes em sua filmografia. Parte-se das hipóteses que seu estilo cinematográfico se materializa em personagens oprimidos que se tornam cúmplices de seus opressores e, dessa maneira, realimentam o sistema reprodutor das desigualdades que poderiam combater. Bianchi opta por uma retórica pessimista na qual os personagens oprimidos, ativistas, artistas e intelectuais fomentam os problemas e não as suas possíveis soluções. Desse modo, ele pode provocar e frustrar os espectadores identificados com os personagens que não fazem parte da solução, mas sim dos problemas apresentados nas histórias. Para testá-las, foi empregada a análise fílmica, que privilegia imagem, texto e som. Assim sendo, pretende-se revelar a existência de uma estrutura narrativa capaz de influenciar as atitudes dos personagens, fazendo com que eles naturalizem as desigualdades consolidadas no *corpus* desta pesquisa.

Palavras-chave: Sérgio Bianchi. Recursos narrativos. Estéticos. Desigualdade social.

ABSTRACT

This work investigates the narrative elements that make up Sérgio Bianchi authorial style. All of the director's films, released between 1979 and 2013, will be analyzed in order to explain how the narrative and aesthetic resources present in his filmography are established. It starts from the hypotheses that his cinematographic style materializes in oppressed characters who become accomplices to their oppressors and, thus, feed the reproductive system with inequalities that they could combat. Furthermore, Bianchi opts for a pessimistic rhetoric in which the oppressed characters, activists, artists and intellectuals foster problems and not their possible solutions. In this way, it can provoke and frustrate the viewers identified with the characters that are not part of the solution, but of the problems presented in the stories. To test them, film analysis will be used, which favors image, text and sound. Therefore, it is intended to reveal the existence of a narrative structure capable of influencing the characters' attitudes, making them naturalize the inequalities consolidated in the *corpus* of this research.

Keywords: Sérgio Bianchi. Narrative resources. Aesthetic. Social inequality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Progresso Americano</i> , de John Gast.....	44
Fotograma 1 – Valdir e Ceará na cozinha do restaurante Pellegrino's	49
Fotograma 2 – Joselene entre a ordem e a desordem.....	51
Fotograma 3 – Joselene entre a realidade e a fantasia	53
Fotograma 4 – Joana exhibe os escravizados que ela comprou	66
Fotograma 5 – Lucrécia diz a Maria Antônia, sua <i>amiga</i> , que não consegue juntar dinheiro para comprar sua alforria	68
Fotograma 6 – Adam espremido entre os passageiros num ônibus lotado.....	73
Fotograma 7 – Superlotação penitenciária denunciada por Dido.....	73
Fotograma 8 – Mulher racista humilhando o motorista do ônibus.....	75
Fotograma 9 – Adam não leva a sério a gerente Amanda	80
Fotograma 10 – Nanda assiste televisão enquanto lê um livro.....	82
Fotograma 11 – Homem observa as crianças dançando axé.....	85
Fotograma 12 – Professor Alfredo observa dois policiais espancando um indígena	93
Fotograma 13 – Personagem escravizada, presa ao tronco, impedida de se mexer	96
Fotograma 14 – Bianchi surge na cena para corrigir a atriz.....	98
Fotograma 15 – O personagem olha de relance para a câmera para confirmar a presença do espectador	100
Fotograma 16 – Bianchi atravessa <i>Mato eles?</i> com um documentário que supostamente dirigiu	101
Fotograma 17 – Abertura do filme <i>Os Guaranis</i> , supostamente dirigido por Bianchi	101
Fotograma 18 – A personagem legalista arranca com o carro sem prestar socorro a criança que ela atropelou	106
Fotograma 19 – Castelinho com o lixo acumulado ao redor	112
Fotograma 20 – Relação sexual mostrada como se fosse uma sessão de massagem	113
Fotograma 21 – O militante tece críticas enquanto encara o espectador	114
Fotograma 22 – Os quatro elementos da natureza.....	115
Fotograma 23 – Rafael provocando Marília	123
Fotograma 24 – Pichador sendo imobilizado pela segurança da exposição.....	124

Fotograma 25 – Aproximações entre <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> e <i>Jogo das decapitações</i>	126
Fotograma 26 – Foto das vítimas de crimes cometidos durante a ditadura	127
Fotograma 27 – Foto que eterniza a amizade entre a família que emprega e a família empregada.....	128
Fotograma 28 – Foto de Marta Figueiredo: rica e solidária.....	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A IDEIA DE RAÇA NA FILMOGRAFIA DE BIANCHI.....	33
1.1 Racismo científico no mundo	33
1.2 Racismo científico no Brasil	35
1.3 O grande dilema brasileiro: a mestiçagem.....	36
1.4 Elogio da mestiçagem: o mito da democracia racial	37
1.5 Raça, racismos estrutural e institucional.....	40
1.6 Estudos sobre a branquitude	41
1.7 A ideia de raça em <i>Mato eles?</i>	44
1.8 Jornada dos personagens: da manipulação à sanção.....	46
1.8.1 Ceará e Valdir em <i>Cronicamente inviável</i> : a questão da branquitude	48
1.8.2 Joselene	50
1.8.3 Adam.....	54
1.8.4 Joana: <i>Quanto vale ou é por quilo?</i>	57
1.8.5 Lurdes.....	59
1.8.6 Dido.....	61
2 CLASSE SOCIAL DOMINANTE: ENTRE O PRIVILÉGIO DE SER E O DESEJO DE PERTENCER	65
2.1 Classes sociais separadas por distinção	69
2.2 Negociações entre opressores e oprimidos.....	72
2.3. Uma perfeita forma de dominação autoritária: o trabalho	79
2.4 O desejo de ser feliz	81
3 O ESTILO CINEMATOGRAFICO DE SÉRGIO BIANCHI	89
3.1 A Influência de Machado de Assis no estilo cinematográfico de Bianchi	91
3.2 Representações e conversas com o espectador.....	91

3.3 Ironia	95
3.4 Pessimismo, contradição e digressão	96
3.5 Verossimilhança: construção e desconstrução das representações.....	97
3.6 Fios condutores que atam sua obra.....	99
3.7 O que há em comum nas três narrativas	108
4 A ATUALIDADE DA FILMOGRAFIA DE SÉRGIO BIANCHI	111
4.1 A carta.....	117
4.2 Personagens e seus <i>habitus</i>	118
4.3 Personagem crítico	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS.....	133

INTRODUÇÃO

Sérgio Bianchi é um cineasta brasileiro nascido em Ponta Grossa, Paraná, em 1945. Iniciou seus estudos em cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 1969. Pouco antes, em 1968, trabalhou como assistente e ator no filme *Lance Maior* (1968), do diretor Sylvio Back.

O primeiro curta-metragem experimental dirigido por Bianchi, realizado enquanto estudava na ECA, chama-se *Omnibus* (1972) e foi baseado nos contos de *Bestiário*, escritos por Julio Cortázar. Nesse filme, uma moça e um rapaz entram num ônibus repleto de pessoas que estão indo ao cemitério. Todos carregam flores, menos os dois jovens. Os passageiros lançam olhares pouco amistosos contra eles que, ao perceberem a rejeição, sentam-se juntos para se protegerem da animosidade dos enlutados. Seu segundo trabalho, novamente inspirado nesse livro, chama-se *A segunda besta* (1977). Nele, o diretor mostra um jovem passando mal em sua casa que é mostrada como sendo um ambiente claustrofóbico. Além dele, há vários coelhos espalhados naquele local. O rapaz surta e joga todos os animais pela janela. O primeiro filme dirigido por Bianchi foi o curta documental *Mato eles?*, lançado em 1982. Essa obra denunciou o extermínio de indígenas que habitavam a reserva Mangueirinha, situada no Paraná. O documentário foi premiado nos festivais de Gramado e de Brasília. Porém, as repercussões positivas sobre *Mato eles?* estavam longe de ser um golpe de sorte de Bianchi que, antes de lançá-lo, havia trabalhado como assistente de direção nos filmes: *Uma mulher para sábado* (1971), de Maurício Rittner; *O jogo da vida e da morte* (1972), de Mário Kuperman; *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho e *Vendedor de ilusões* (1962), do diretor Maurice Capovilla.

Em 1983, um ano após o lançamento de *Mato eles?*, Bianchi dirige o curta *Divina providência*. O filme conta a trajetória de um homem ferido em situação de rua que perambula sem sucesso em busca de atendimento médico. A burocracia e o descaso dos servidores públicos impedem que a assistência seja prestada a ele.

Em 1981, o diretor lançou seu primeiro longa-metragem, chamado *Maldita coincidência*, finalizado 2 anos antes. Esse filme não narra uma história, mas sim uma situação que envolve vários personagens que habitam um castelinho abandonado. A interação entre eles é feita por meio de esquetes improvisados. Em 1988, Bianchi

estrela outro longa, *Romance*. O filme conta a trajetória do intelectual Antônio César, cuja morte repentina faz com que Maria Regina, jornalista engajada, desconfie que tenha sido um assassinato. Em seguida, Sérgio Bianchi adapta o conto *A causa secreta*, de Machado de Assis, e lança em 1994 o filme homônimo que mostra o percurso de uma companhia teatral que vai às ruas fazer laboratório com o intuito de saber como vivem os excluídos, cujas desgraças seriam encenadas na peça a ser montada. Em 2000, Sérgio Bianchi lançou o filme que, possivelmente, seja o seu trabalho mais conhecido. Trata-se de *Cronicamente inviável*, que exhibe as relações tensivas entre opressores e oprimidos nas regiões Sul, Sudeste, Norte e Nordeste do Brasil. Em 2005, é lançado *Quanto vale ou é por quilo?*, uma adaptação do conto *Pai contra mãe*, de Machado de Assis. A história indica como os resquícios da escravidão determinam a maneira como a miséria perpetua-se no Brasil atual. O filme *Os inquilinos* entrou em cartaz em 2009 e conta a história de uma família, moradora de um bairro periférico de São Paulo, que tem a sua suposta tranquilidade abalada a partir do momento em que algumas pessoas se mudam para a casa ao lado. E, por fim, o longa *Jogo das decapitações*, lançado em 2013, relata a história de pessoas que pleiteiam indenizações por, supostamente, terem sido vítimas de torturas durante a ditadura brasileira.

Quando analisada em perspectiva, observa-se que a filmografia de Bianchi se torna conhecida a partir dos anos 90, período identificado como o da retomada do cinema brasileiro (NAGIB, 2002, p. 21) que, entre os anos 1990 e 1992, perdera o fôlego após a extinção da Empresa Brasileira de Filmes SA (EMBRAFILME), do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), da Fundação do Cinema Brasileiro e das leis de incentivo à produção de obras cinematográficas. Todos esses órgãos foram extintos durante a gestão do presidente Fernando Collor de Mello.

No final de 1992, o presidente Itamar Franco, com o Ministro da Cultura, Antônio Houaiss, criaram a secretaria para o desenvolvimento do audiovisual (Secretaria do Audiovisual), que tinha o propósito de viabilizar recursos para a produção de filmes por meio do prêmio Resgate do Cinema Brasileiro que, posteriormente, resultou na Lei do Audiovisual que passou a vigorar na gestão presidencial de Fernando Henrique Cardoso.

Em 1995, a expressão “retomada do cinema brasileiro” se tornou comum graças às políticas de apoio à produção audiovisual que, por meio de incentivos fiscais, conseguiram elevar a quantidade de filmes produzidos e, conseqüentemente, presentes na cena mundial.

Nesse contexto, o trabalho de Sérgio Bianchi deslancha, tornando-o conhecido por realizar, por meio de recursos narrativos e estéticos, filmes que retratam os conflitos econômicos, políticos e sociais entre personagens que se tornam cúmplices de um sistema reprodutor de desigualdades. Em suas histórias há sempre um momento em que a fronteira entre os supostos protagonistas e seus antagonistas é borrada e o que surge entre eles é uma cumplicidade que reitera os conflitos de classe e de raça em suas narrativas, o que será analisado adiante.

O principal objetivo desta tese é identificar quais são os recursos narrativos e estéticos que Bianchi emprega para mostrar as desigualdades praticadas pelos personagens de seus filmes. Parte-se das hipóteses que seu estilo cinematográfico se materializa na construção de personagens oprimidos que se tornam cúmplices de seus opressores ao realimentarem o sistema reprodutor de desigualdades que poderiam combater. Bianchi opta por uma retórica pessimista na qual os personagens oprimidos, ativistas, artistas e intelectuais fomentam os problemas e não contribuem para possíveis soluções. Assim sendo, ele pode provocar e frustrar os espectadores identificados com os personagens que não fazem parte da solução, mas sim dos problemas narrados.

Estes recursos estão presentes nos principais filmes do diretor. As produções *Mato Eles?*, *Romance*, *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?* integram o *corpus* de análise porque nelas é possível verificar questões referentes à classe e à raça de alguns personagens que adquirem singularidade ao expressarem o estilo do diretor. Por este motivo, suas características estéticas e enunciativas serão analisadas detalhadamente. Os filmes *A causa secreta*, *Maldita Coincidência*, *Divina providência*, *Os Inquilinos* e *Jogo das decapitações* são o *corpus* de referência pelo fato de não materializarem os expedientes narrativos com a mesma profundidade identificada nas obras de análise. Eles fornecerão elementos complementares que ajudarão a compreender, do ponto de vista de Aumont e Marie (2013), de que maneira os planos de conteúdo e de expressão (PIETROFORTE, 2014, p. 8) materializam as

desigualdades incessantemente reproduzidas na filmografia de Bianchi. Compreende-se como plano de conteúdo o significado do roteiro (texto) considerando não apenas o que é dito, mas, sobretudo, como é dito. O plano de expressão é a manifestação do conteúdo por meio dos elementos que constituem a linguagem do cinema, como: cenografia, iluminação, fotografia, figurino, trilha sonora etc. Pretende-se identificar de que maneira as características identitárias dos personagens (raça e classe social) influenciam as suas escolhas morais e fazem com que eles reiterem o sistema reprodutor de desigualdades que poderiam combater e, por fim, analisar a atualidade da filmografia do diretor e mostrar as relações entre ela e alguns fatos terríveis da história do Brasil e que foram encenados por ele.

Assistir a um filme de Bianchi pode se tornar uma experiência incômoda e essa ideia é corroborada por Calil, quando afirma que Sérgio Bianchi

[...] não advoga corporação, plataforma política, nem interesses. Com aquela implacável e inconveniente intolerância dos jovens, ele enfia o dedo na ferida. Isso dá à obra dele um caráter muito forte e, de certa forma, raro no Brasil. [...] Ele é um autor pessimista e moralista; irrita a esquerda porque esta sempre valorizou a esperança, nem que fosse mágica. E ele constata uma derrota. Às vezes adota desafiadoramente uma postura cínica. (CALIL, 2005, p. 48)

Romance, por exemplo, mostra o processo que resultou no conformismo de Maria Regina, uma personagem engajada com o pensamento de esquerda e que, inicialmente, investiga o possível assassinato de Antônio César. Ao término do filme, ela se alia ao deputado Tavares, responsável pelo seu assassinato. O filme *Maldita coincidência* conta, por meio de esquetes e de improvisações, como vivem as várias pessoas que moram num castelinho abandonado na região central de São Paulo. Elas têm de encontrar uma solução para o lixo acumulado na residência. Os personagens desse filme não evoluem ao longo da história e, no único momento em que eles se reúnem para discutir o problema do lixo, ocorre uma grande confusão. O curta documental *Mato eles?* denuncia o extermínio de indígenas na região Sudoeste do Paraná. *Divina providência* acompanha a peregrinação de um homem doente à procura de atendimento num hospital público. *A causa secreta* expõe a companhia teatral interessada em encenar os efeitos da exclusão social. *Cronicamente inviável*, como o próprio título sugere, revela as fissuras de um país sem rumo, totalmente à deriva, cuja tripulação nem percebe o risco de ele vir a soçobrar. *Quanto vale ou é por quilo?* mostra a relação entre o sistema escravagista, no período do Brasil Colônia,

com o processo que resulta na exploração dos pobres, no Brasil atual. *Os inquilinos* expõe as tensões sofridas por uma família, moradora de um bairro periférico, que tem como vizinho um grupo suspeito de assassinar uma criança e, por fim, *O jogo das decapitações* critica a indústria de indenizações que favorece pessoas que, supostamente, sofreram torturas durante a ditadura.

Os temas escolhidos por Bianchi podem passar a impressão de que seus filmes não estão relacionados entre si. Afinal, o que há em comum entre o extermínio de indígenas e a falência do sistema público de saúde? A relação está no fato de o diretor nivelar problemas de naturezas distintas, atribuindo a eles a mesma perspectiva. A única alternativa viável aos personagens seria a de encontrar mecanismos de adaptação, já que a sua solução seria inviável. Porém, no início de seus filmes, a narrativa sugere que algumas pessoas são os heróis da trama. Mas, no seu decorrer, nota-se que eles fazem parte dos problemas que, no princípio, pareciam querer solucionar. Algumas produções de Bianchi atribuem essa característica aos personagens que representam intelectuais. Prova disso é Maria Regina, de *Romance*. Ela é uma pessoa comprometida com a verdade e disposta a enfrentar políticos corruptos capazes, inclusive, de cometer assassinatos. No final da história, ela termina cooptada pelo político que, inicialmente, pretendia denunciar. O professor Alfredo, de *Cronicamente inviável*, é autor do livro *Brasil ilegal*, que revela as várias formas de dominação praticadas no país. Ele termina o longa-metragem integrando uma rede de tráfico de órgãos humanos.

Além dos personagens intelectuais, há outros que sofrem diretamente os efeitos da opressão e, na filmografia de Bianchi, eles não são apresentados de forma maniqueísta. Os oprimidos tentam ascender socialmente pelo fato de desejarem o estilo de vida de seus opressores, mesmo que a sua realização perpetue as desigualdades e, conseqüentemente, os sistemas de opressão vigentes.

Muitos pesquisadores se debruçaram sobre as obras de Bianchi. João Luiz Vieira publicou, em 2004, o livro *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Esse trabalho reúne entrevistas concedidas pelo diretor e algumas críticas, sobre seus filmes, publicadas em jornais e sites.

No âmbito acadêmico, alguns artigos sobre o diretor foram publicados. Bianca Buse escreveu *Quanto vale ou é por quilo? – Uma breve discussão sobre raça, gênero*

e *ações afirmativas*, publicado em 2011. Nesse trabalho, ela analisou como questões raciais e de gênero foram tratadas no filme. Buse argumenta que raça/gênero são dois conceitos que não devem ser analisados separadamente, pois ambos exibem a necessidade da aplicação de um método que seja capaz de revelar práticas opressivas que seriam encobertas, no contexto do filme que analisa, caso não contasse com a contribuição teórica formulada por autores como: Kabengele Munanga e Joan Scott. Munanga, por exemplo, discorre com muita fluência a respeito das alterações que o conceito raça sofreu ao longo dos anos e de como essa dinâmica conceitual corrobora a ideia de que falar sobre raça implica um embate ideológico, enriquecido por atualizações conceituais desenvolvidas nas Ciências Humanas. Posição semelhante é assumida por Scott, que parte da premissa de que a discussão sobre gênero surge da diferença notada entre os sexos e que, por meio de sua análise, é possível perceber como esse conceito desvenda relações de poder que seriam encobertas caso essa discussão não contemplasse atualizações conceituais sobre gênero, formuladas no campo da cultura.

A autora, a partir de Munanga e Scott, inicia uma discussão sobre o mito da democracia racial vigente no Brasil e de como ele oculta o racismo praticado contra pessoas negras. Ela defende a proposta de que as análises feitas sobre o preconceito devem contemplar o método interseccional e, mesmo não definindo o que esse conceito significa, os exemplos que ela extrai do filme ilustram o que ele representa. Caso a discriminação seja destinada a um homem negro, a opressão não levará em consideração o seu gênero. O mesmo não pode ser dito sobre a mulher negra que, além de sofrer preconceito de gênero, é alvo de discriminação racial. A análise interseccional leva em consideração os preconceitos praticados contra todas as características identitárias assumidas por um sujeito e que estão na mira do opressor. Para sustentar essa ideia, a autora analisa sequências do filme nas quais os preconceitos de raça e de gênero são evidenciados e como eles podem ser mascarados pela ideia de que o grande problema da discriminação é a diferença entre as classes sociais. A autora não desconsidera a classe social como sendo um fator de discriminação, mas sim acrescenta a raça e o gênero a ela.

Esses são os alcances do artigo. Porém, ele contém uma limitação que é o emprego, sem prévia explicação, do conceito de interseccionalidade. Essa ideia foi formulada pela jurista estadunidense, Kimberlé Crenshaw (1960), que, ao se debruçar

sobre as leis antidiscriminação, vigentes nos Estados Unidos (EUA), notou a importância de contribuir com o movimento feminista de mulheres negras tornando a interseccionalidade um conceito teórico/metodológico que revela as camadas estruturais do preconceito – raça, gênero, sexualidade, classe social etc. – capazes de deixar as mulheres numa situação de vulnerabilidade, caso essa complexa estrutura, que materializa a discriminação, não seja contemplada pelos movimentos feministas.

Em *Quanto vale ou é por quilo?* há uma sequência em que um diretor de filmes publicitários seleciona, juntamente com Bira, seu assistente, algumas crianças que integrarão o *casting* de um comercial sobre uma Ong. (Organização não Governamental) As que tivessem a pele mais escura seriam aprovadas. O diretor pergunta ao seu assistente se um dos garotos é negro. Bira responde que sim e, em seguida, afirma que o garoto tem *pedigree*. Ao ouvir esse comentário a mulher, responsável pelas crianças, inicia uma discussão com o diretor. Ele, irritado, diz que ela pagou e que, no *set*, o negro seria considerado lindo.

Buse destacou em seu artigo que esse trecho do filme reforça a ideia de que o racismo não existe e que as diferenças entre as pessoas são determinadas pela sua classe social e não pelos seus fenótipos. A crítica tecida por Buse vai ao encontro dos estudos iniciados e organizados por Jessé Souza, publicados em 2006, no livro *A invisibilidade da desigualdade brasileira*, cujo tema foi explorado em outro trabalho, publicado em 2009, intitulado *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Nessa obra, ele aponta para o fato de que a falsa constatação de que existe uma nova classe média, composta por trabalhadores pouco qualificados, seria uma estratégia para evidenciar que o grande problema do Brasil não são as desigualdades sociais, mas, sim, a corrupção. Essa tese corrobora o argumento da autora quando ela discorre, brevemente, sobre esse tema.

A cultura da reificação humana: Quanto vale ou é por quilo?, de 2012, é o artigo escrito por Saraiva e Drumm e revela, a partir do filme, o processo que resultou na transformação de seres humanos em mercadorias.

No começo do artigo, as autoras recorrem a Stuart Hall, com o intuito de questionar a ideia de sujeito unificado e interpretar, de acordo com os estudos do

sociólogo jamaicano, a premissa de que o indivíduo é atravessado por várias identidades assumidas, mesmo que temporariamente.

A discussão seguinte é sobre o conceito de cultura. As autoras recorrem a Alfredo Bosi com o propósito de reiterar que ela é o resultado do encontro, conflituoso, de diversos povos (como: ibéricos, indígenas e africanos) que antes de se encontrarem no Brasil já traziam no seu bojo um repertório cultural constituído por meio do contato com outros povos, indicando as muitas camadas culturais que formam os variados hábitos e costumes dos habitantes do Brasil.

Em seguida, as pesquisadoras citam Said e Bhabha com o objetivo de mostrar que o encontro entre colonizadores e colonizados pressupõe a opressão de um sobre o outro. A justificativa foi o discurso que representou o colonizado como sendo um corpo sem espírito e que poderia sofrer toda espécie de humilhações. Essas autoras destacam que, ao submeterem os colonizados a sua cultura, os colonizadores não percebiam que sofriam influências daqueles que, na sua concepção, nem humanos eram.

Saraiva e Drumm estruturam o artigo explicando os conceitos de identidade, de cultura e, por fim, o de hibridização representado pelo encontro, conflituoso, entre colonizadores e colonizados. As autoras discorrem sobre a “fronteira movediça da alteridade na identidade” (BHABHA *apud* SARAIVA; DRUMM, 2012, p. 85) que, segundo Bhabha constitui tanto a identidade de quem oprime quanto a de quem é oprimido. Segundo esse autor, essa formação identitária fundamenta-se em três desejos: o desejo do explorado de ocupar o lugar do explorador, fazendo com que a sua alteridade seja considerada normativa; o desejo do explorado de ocupar o lugar do explorador sem abrir mão de seu próprio lugar, evidenciando o princípio da cisão; e, por fim, o desejo do explorado de construir sua própria identidade e criar condições para que ela seja aceita pelo explorador.

Toda a discussão em torno das ideias referentes tanto à cultura quanto à identidade foi feita com o objetivo de aproximar, por meio da análise, o objeto (que, no caso, é o filme *Quanto vale ou é por quilo?*) dos princípios teóricos aqui apresentados, pois o objeto de análise conta uma história cujas sequências atravessam três períodos da história do Brasil: os séculos XIX, XX e XXI. A ligação entre eles, nos dois primeiros séculos, fundamenta-se na relação entre senhores de

engenho *versus* pessoas escravizadas; no último século, entre organizações sem fins lucrativos (Ongs) *versus* os pobres que elas, supostamente, assistem.

Esse referencial possibilita a compreensão não somente das sequências do filme, mas também do título, interrogativo, da narrativa. *Quanto vale ou é por quilo?* é um questionamento que não causa estranhamento quando a causa da dúvida é o desconhecimento do preço de um produto. O filme mostra que até mesmo os seres humanos já foram precificados e vendidos como uma mercadoria. A abordagem que as autoras do artigo realizaram propiciou a compreensão de uma obra que apresenta uma narrativa complexa e deprimente por se referir a situações que macularam a história do Brasil de ontem e de hoje.

No artigo *Literatura e cinema: a história como elemento de atualização no processo de adaptação do conto Pai contra mãe, de Machado de Assis, para o cinema*, Nagamini (2008) mostra que as desigualdades sociais resultam de um processo histórico e social que institucionaliza as estruturas de poder vigentes. Essa lógica determina que os sujeitos experienciem o mundo, ora como opressores ora como oprimidos, sem que essa relação seja justificada pela antipatia entre um e outro, mas sim pelos mecanismos sociais que obedecem, muitas vezes, sem algum tipo de questionamento. Esse fenômeno pode ser compreendido por meio da análise do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, cujo roteiro é uma adaptação do conto *Pai contra mãe*, escrito por Machado de Assis. Nele, o escritor expõe o embate entre um pai, Cândido Mendes, e uma futura mãe, Arminda. Ele é capitão do mato e depende do dinheiro proveniente de recompensa, recebido a cada captura realizada, para sustentar seu filho. Ela, escravizada fugida, busca sua liberdade para poder dar à luz. O conflito entre pai e mãe justifica o título que Machado atribuiu ao seu conto que, anos mais tarde, teve sua história atualizada por Bianchi.

Nagamini inicia seu artigo explicando que o filme de Bianchi não tem a obrigação de ser fiel ao texto literário, do qual foi adaptado, porque a literatura é constituída de signos que, nem sempre, podem ser transpostos para uma obra fílmica, pelo menos, sem que haja perdas, já que ambas as produções são constituídas de elementos de naturezas distintas. Para ela, o filme adaptado é uma criação tão legítima quanto a obra que lhe serviu de referência. É comum, em alguns trechos, não haver correspondência entre o seu conteúdo e o literário porque uma sequência, que

atribui força à história escrita, perderia seu fôlego caso se transformasse numa narrativa fílmica.

Em seguida, a autora inicia a sua análise embasada pelas ideias de Alfredo Bosi. Para ele, o fato de Cândido Mendes ser pai e Arminda, mãe, não é suficiente para justificar o conflito entre ambos. A tensão é motivada por causa de o primeiro ser perseguidor de escravizados e a segunda ser uma escravizada fugida. Essa reflexão torna-se central no artigo de Nagamini, pois mostra que a crise entre pai e mãe não é apresentada de forma maniqueísta, pois ambos os personagens só querem criar seus filhos, como é comum num mundo ideal. O problema é que, no campo social, as estruturas de poder determinam a forma como os sujeitos devem agir e, no contexto da história, o pai é compelido a atuar como opressor, em razão de ser homem, branco e livre. De outro modo, a mãe é destinada a atuar como oprimida, por ser mulher, negra e escravizada.

De acordo com Nagamini, a obra de Bianchi atualiza o conto de Machado ao mostrar que os escravizados de ontem são os miseráveis de hoje. Essa ponderação, no contexto do filme, é feita pelo personagem Dido, um presidiário capaz de perceber que a cela, que cerceia sua liberdade, equivale ao navio negreiro. Os escravizados tinham senhores, pertenciam a alguém, mas, após a abolição, passaram a perambular “sem eira nem beira”. Na medida em que o Estado se mostra incapaz de resolver os problemas que afetam os herdeiros da escravidão, as Ongs institucionalizam a miséria e publicizam a sua atuação social, como o filme mostra nas cenas em que os personagens Marco Aurélio e Ricardo Pedrosa, sócios da Ong *Stiner*, fingem ser pessoas bem-intencionadas que atuam no terceiro setor.

Nezi Heverton Campos de Oliveira (2006) é autor da dissertação intitulada *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. Embora percorra boa parte de sua filmografia, desde os seus curtas-metragens, *Omnibus* e *a Segunda besta*, ao seu longa *Cronicamente inviável*, passando por *Mato eles?* e *Romance*, o foco dessa dissertação é lançado sobre estes três últimos.

O autor enfatiza, com diversos exemplos, que o suposto descuido com os métodos de filmagem, por exemplo, a iluminação deliberadamente precária, é uma escolha e não um problema na obra do diretor. Quando Bianchi quer realçar a importância do diálogo, sublinha mais os recursos vinculados à interpretação de seus

atores do que às técnicas que, caso fossem didaticamente aplicadas, desviariam a atenção da audiência que, segundo Nezi, deveria se voltar à verborragia comumente empregada pelo diretor.

A dissertação é dividida em quatro capítulos. No primeiro, o autor analisa os primeiros trabalhos de Bianchi, dando atenção ao caráter experimental dessas produções. Elas são representadas por curtas-metragens inspirados nos contos de *Bestiário*, escritos por Júlio Cortázar. No segundo capítulo, ele analisa o documentário *Mato eles?*. Nezi ressalta o experimentalismo que caracteriza essa obra, bem como a intenção do diretor de apresentar uma multiplicidade de vozes muito mais com o objetivo de mostrar como cada uma delas representa uma pá de cal sobre a realidade do que para exibir a polissemia presente nos vários depoimentos gravados. *Romance* é analisado no terceiro capítulo e nele o autor foca quatro questões: a resistência heroica, a cooptação, a desilusão e o ceticismo de alguns personagens. A resistência heroica diz respeito ao personagem Antônio César, que morre sob a suspeita de ter sido assassinado por pessoas corruptas que desejavam o seu silenciamento. A cooptação é sobre Maria Regina, a personagem que busca a verdade a respeito da morte de seu mentor intelectual, Antônio César. Embora combativa do início ao meio da produção, a personagem termina o filme seduzida pelas pessoas que, inicialmente, pretendeu denunciar. A desilusão é sobre os personagens Fernanda e André, que foram amantes de Antônio César e que ficaram à deriva após a sua morte, tanto que Fernanda se suicida e André busca, incansavelmente, sexo sem proteção no período em que a Aids alterou o comportamento sexual das pessoas. Por fim, a análise expõe Márcia, uma personagem que aparece pouco, mas sempre que surge é com o objetivo de ridicularizar a postura, inicialmente combativa, de Maria Regina, com quem divide um apartamento. No último capítulo, as atenções do autor são voltadas para *Cronicamente inviável*. A sua análise percorre as características de vários personagens que aparecem no filme. Nezi discorre sobre a maneira como eles foram construídos. Suas observações são fragmentadas, no sentido de indicarem vários elementos, focados brevemente obra por obra, que não são relacionados entre si. Por outro lado, o autor investiga, detalhadamente, como Bianchi representa a realidade e aponta para o fato de ela ser inalcançável, devido à ausência de signos capazes de representá-la sem perdas.

César Takemoto Quitério defendeu, em 2018, a tese *O ventrículo do olhar: Sérgio Bianchi e a voz obscena*. Esse trabalho é desenvolvido em três fases. Na primeira, o autor discorre sobre a filmografia de Bianchi e destaca o que ela tem de particular. As características estéticas de seus primeiros trabalhos são comparadas com os recursos que se espera encontrar em produções do mesmo gênero. Na segunda parte da tese, o autor analisa os procedimentos transversais, adotados por Bianchi, por exemplo, a repetição de personagens de um filme a outro e de seus diálogos, com o objetivo de expor suas atitudes contraditórias. Na terceira etapa da pesquisa, Quitério fala sobre as características narrativas presentes nas obras do diretor e conclui que elas possuem elementos típicos do sadismo e que é essa a relação que Bianchi estabelece com seus espectadores.

Apesar de a pesquisa de Quitério versar mais sobre questões psicanalíticas, que atravessam os filmes escolhidos, há momentos em que a sua análise contempla procedimentos metodológicos que se aproximam do método para a análise de filmes proposto por Aumont e Marie. Por mais que o objeto da psicanálise seja o inconsciente, nos trabalhos de Bianchi ele se manifesta por meio da linguagem, ou seja, através dos diálogos que revelam ora o sadismo, ora as contradições típicas de seus personagens.

Outros autores fizeram pesquisas sobre a filmografia de Bianchi, mas muitos deles não foram mencionados neste estado da arte, o que não impossibilita que um diálogo com eles seja estabelecido no decorrer deste trabalho.

Nesta tese é empregada a análise fílmica que Jacques Aumont e Michel Marie (2013) propuseram no livro *A análise do filme*. Segundo eles, não há um método universal a ser adotado com o objetivo de compreender um objeto tão complexo como o filme. Seu processo de exame pode incluir uma aproximação com os referenciais teóricos das ciências humanas.

Entre as possibilidades apresentadas pelos autores, destaca-se a abordagem sobre a autonomia absoluta de um sistema fílmico. A história contada é original ou originária? Para responder a esse questionamento, Aumont e Marie empregam o conceito de “intertextualidade” para demonstrar que um texto é constituído por outros textos. Ou, dito de outro modo, que a história só é possível de ser contada por causa da existência de outras histórias que a precederam e que, agora, a constitui. O *corpus*

desta tese é um exemplo por ser composto de diversos filmes de Sérgio Bianchi e alguns tiveram seus roteiros adaptados de obras literárias, o que torna pertinente um estudo sobre a genealogia de sua produção, visando identificar quais textos o diretor incluiu, de forma (in)consciente aos seus com o propósito de representar, dentre outras coisas, as desigualdades sociais. Um exemplo é a cena em que o dono do restaurante Pellegrino's, em *Cronicamente Inviável*, diz ao seu garçom: "Minha mãe já me dizia: despedir não tem graça, divertido é humilhar!". Todo o processo que resultou no fato de esse personagem ser detentor de restaurante, enquanto o outro se torna seu garçom, está vinculado ao excesso, no primeiro caso, e à falta, no segundo, de capital econômico, social, cultural e simbólico que cada personagem acumulou – ou não – a partir de suas experiências sociais. Segundo Bourdieu (2011), a noção de capital transcende a concepção marxista de significar não somente o acúmulo de riqueza, mas também todo poder que decorre de uma atividade social. Portanto, bens, relações sociais convertidas em recursos de dominação, diplomas, títulos e, por fim, prestígio e honra, que qualificam personagens como Luís no contexto social, e que possibilitam seu exercício de poder sobre seus funcionários.

Além do conflito ocorrido no restaurante, há outras sequências, em sua filmografia, que indicam a mesma tensão, só que ocorridas em outros espaços, como o de uma propriedade agrícola, em que é evidenciada a crise entre trabalhadores rurais sem-terra e o proprietário de latifúndio (*Quanto vale ou é por quilo?*); numa repartição pública, na qual uma funcionária justifica as razões que tornam aquela entidade ineficiente (*Divina providência e Quanto vale ou é por quilo?*); numa galeria de arte, espaço que registra a discussão entre pessoas torturadas com outras que questionam as indenizações oferecidas a elas (Jogo das decapitações). Todos esses locais em que os conflitos citados ocorrem estão presentes tanto no *corpus* de análise como no de referência, mas eles não se manifestam somente no plano de conteúdo. Há cenas, em diversos filmes do diretor, em que as tensões são expostas no plano de expressão. Prova disso é que uma das trilhas sonoras executadas no filme *Cronicamente inviável* sugere a posição social ocupada pelos personagens. A bossa-nova está para a elite enquanto o axé aponta para as classes populares. O repertório musical vinculado aos personagens dos filmes pode ser analisado de acordo com Aumont e Marie (2013, p. 196) já que ambos afirmam que a música "não é uma arte representativa ou uma técnica de representação propriamente ditas; o seu valor

‘representativo’, e mesmo seu valor ‘expressivo’ são altamente convencionais, e dependem estritamente de considerações históricas e culturais em constante variação”. Destaca-se, a partir dos exemplos referidos, a contribuição que os estudos de Aumont e Marie oferece a este trabalho.

Algumas situações vividas pelos personagens de Bianchi vão ao encontro de estudos realizados pelo sociólogo Jessé Souza. Em seu diálogo com Bourdieu, produziu pesquisas que favorecem o entendimento das disparidades sociais identificadas no Brasil. Seu trabalho retoma, numa perspectiva adequada ao país, alguns conceitos, já mencionados, formulados pelo sociólogo francês, que acreditava na existência de uma estrutura social capaz de legitimar o *status quo* e naturalizar as desigualdades socialmente construídas. Esse é o ponto de contato entre o pensamento de Bourdieu e o objetivo geral desta pesquisa, que é compreender por que razões os personagens de Bianchi tornam-se cúmplices de seus exploradores. Bourdieu contribui com conceitos caros às ciências sociais, por exemplo: a teoria dos capitais. Ou seja, as diferenças entre as classes sociais não podem ser justificadas, somente, pelo capital financeiro disputado por elas. É necessário acrescentar a ele recursos

[...] vários que se traduzem em diversos tipos de capitais (econômico, político, cultural, social, religioso, simbólico, dentre outros) [...] pensados como mecanismos que permitem elaborar as estratégias de manutenção, reprodução e transmissão do patrimônio dos agentes, grupos ou mesmo instituições. (MONTEIRO, 2018, p. 71)

Para ele, essa ideia se afasta das proposições elaboradas por Marx. Tanto os saberes reconhecidos por diplomas quanto as relações sociais convertidas em recursos de superioridade são, respectivamente, capitais cultural e social. Todo capital, cujo significado ultrapassa a ideia de capital financeiro proposto por Marx, deve ser considerado, de modo geral, simbólico.

A epistemologia proposta por Bourdieu embasa as pesquisas realizadas por Jessé Souza que, desde 2006, tenta descortinar os mecanismos simbólicos responsáveis pelas desigualdades sociais no Brasil. No livro *A invisibilidade da desigualdade brasileira* (2006), o sociólogo assume, com outros teóricos, a tarefa de analisar as disparidades sociais expondo suas causas e não as suas consequências.

Souza defende a ideia de que a sociologia vigente no Brasil, por meio de teóricos como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Roberto DaMatta, dentre outros, formulou uma concepção de Brasil fundamentada no mito de que o país é uma extensão de Portugal e que veio de lá a vocação do brasileiro para práticas corruptas ou a ideia de que o “jeitinho” brasileiro responde por boa parte dessa tragédia social.

Jessé Souza não corrobora essas ideias, mas, ao mesmo tempo, percebe o quanto elas são convincentes. O sociólogo afirma que o fenômeno que reitera as desigualdades sociais não é aparente por integrar o campo simbólico e que somente seus efeitos são percebidos e tornados objetos de estudos dos cientistas sociais brasileiros. Sendo assim,

[...] nosso comportamento é determinado por uma visão do mundo e das coisas que é “construída”. Essa construção do sentido do mundo era trabalho de religiosos no passado e de intelectuais nos últimos duzentos anos de história. Esse sentido do mundo nos parece, então, natural, dado que nascemos sob a influência dele. (SOUZA, 2017, p. 8)

Essa tese é, inclusive, o mote de seu livro, lançado em 2015, intitulado *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. Nele, Souza critica duramente os intelectuais, responsáveis por iniciar o campo das ciências sociais no Brasil. A ideia defendida nesse trabalho é que a oposição público *versus* privado, criada pela *intelligentsia* brasileira, alimenta a crença de que a corrupção é a grande responsável pela miséria de muitos brasileiros. Souza, no livro *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato* (2017), defende a tese de que ela é o sintoma e que a causa será revelada após o exame minucioso do que a escravidão legou ao país.

Outro pesquisador que contribuiu com esta pesquisa é Stuart Hall. Em seu livro, *Cultura e representação* (2016), ele organiza sua análise a partir dos estudos de Ferdinand Saussure, Roland Barthes e Michel Foucault. O autor, dentre outros temas, discorre sobre o discurso, o poder e o sujeito. Ele tece considerações a respeito do que é representação e de como os integrantes de uma cultura, por meio da linguagem, iniciam esse processo com o objetivo de atribuírem sentido às pessoas, aos objetos e aos eventos existentes no mundo.

Hall (2016, p. 108) alerta que nenhum significado é fixo porque pode variar de cultura a cultura, pois “somos nós – na sociedade, dentro das culturas humanas – que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significado. Sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão, de uma cultura ou período ao outro”.

Nos filmes de Bianchi há sequências que corroboram essa afirmação, como em *Cronicamente inviável*, no debate sobre a identidade do Brasil, entre os personagens Clara Bauer, ex-Secretária de finanças do Banco Central, o indígena Riparandi e Marcos Rezende, Coordenador do movimento Viva Rio. Bauer afirma que a identidade brasileira deve ser associada ao trabalho e que os sulistas são a sua maior expressão. Rezende aposta na tese da miscigenação como a única capaz de representar a identidade do Brasil. E, por fim, Riparandi argumenta que a identidade brasileira só poderá ser gerada pelos indígenas que lutam contra o seu próprio extermínio.

Nessas sequências, Bianchi expõe, por meio de seus personagens, três formulações sobre a identidade do Brasil. De acordo com os debatedores, ela é sintetizada pela tríade trabalho-extermínio-miscigenação, sendo que esses conceitos não são harmônicos. Ao contrário, eles estão em disputa não apenas pelo que significam, mas, sobretudo, pelo conhecimento que produzem.

O exame de cada elemento da tríade sugere algo em comum. Por exemplo, o *trabalho* pressupõe a exploração na sequência em que o garçom Adam é humilhado por seu patrão, Luís, em *Cronicamente inviável*. O *extermínio* é reiterado nas cenas que exibem um indígena sendo espancado por policiais militares, no mesmo filme. E, por fim, a *miscigenação* tenta ocultar o que a caça, empreendida por Cândido Mendes contra a escravizada Arminda, expõe no filme *Quanto vale ou é por quilo?*. Esses três exemplos de opressão podem ser aprofundados por meio do diálogo entre Hall e Foucault. Segundo Hall, o filósofo escreveu que o seu objeto de estudo não era o sentido, mas a produção de conhecimento que ele chamou de discurso, que pode ser entendido como sendo

Um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. [...] O discurso tem a ver com a produção de sentido pela linguagem. Contudo, [...] uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo. (FOUCAULT *apud* HALL, 2016, p. 291)

Essas práticas são legitimadas pelas instituições que fazem com que todos que pertencem a ela ajam de acordo com suas diretrizes. Não é difícil entender por que as ideias sobre a identidade do Brasil assumem aspectos tão distintos, mesmo quando são explicitadas por personagens nascidos no mesmo país. A tríade trabalho-extermínio-miscigenação aponta para personagens que são muito mais condicionados pelo discurso do que pela moral (que é outro discurso) e essa ideia será viabilizada pela aproximação do *corpus* com os trabalhos de Hall e de Foucault.

Em suma, para lançar luzes na pesquisa intitulada *Reprodução das desigualdades sociorraciais na filmografia de Sérgio Bianchi: uma análise interseccional*, parte-se da metodologia proposta por Aumont e Marie, com o intuito de encontrar um sistema que viabilize a análise de um *corpus* tão complexo. Jesse Souza contribuiu com um referencial sobre as causas das desigualdades sociais cujas consequências foram filmadas por Bianchi. Foucault, a partir da discussão sobre discurso e poder, permitiu que as relações estruturais entre os personagens fossem mais bem compreendidas. Esses autores, pelas razões mencionadas, representam o referencial utilizado como base. A ele foram incluídos outros estudos com o objetivo de suprir as limitações dos autores mencionados.

Portanto, vale reforçar que esta pesquisa visou analisar uma característica específica presente na filmografia de Sérgio Bianchi, tanto nos filmes que compõem o *corpus* de análise quanto os de referência. Neles, observa-se que a oposição entre protagonistas e antagonistas é mediada por uma cumplicidade entre ambos. Resta saber como ela é constituída. Foi adaptado de Aumont e Marie o conceito de *corpus* alargado em função da necessidade “de prestar uma atenção analítica a um grande conjunto de filmes” (2013, p. 242). A adaptação justifica-se em função de não almejar comparar a cumplicidade entre os personagens dos filmes de Bianchi com a de outros diretores, mas sim descobrir como ela foi composta em sua filmografia.

Assim sendo, o percurso de análise será indicado a seguir:

a) Na primeira fase, foram selecionados os instrumentos de análise a serem utilizados durante a verificação dos filmes. O instrumento empregado nessa etapa foi o descritivo, que consiste em decupar os filmes que integram o *corpus* de análise e de referência.

b) Na segunda fase, foi identificado o estilo autoral de Bianchi, por meio de análises sobre os elementos estéticos e enunciativos presentes no *corpus*.

c) Na terceira fase, foram analisados os recursos narrativos, que materializam o estilo do diretor, empregados nas sequências que evidenciam conflitos por classe social e raça.

Nesta introdução da tese foi feita a apresentação do diretor Sérgio Bianchi. Nessa etapa, foi exibida a estrutura do projeto com o intuito de indicar a sua relevância e os seus propósitos expressos nos problemas identificados e na exposição das hipóteses testadas. Na sequência, foram apresentadas a justificativa e a metodologia definida para a execução da pesquisa. Ainda nesse tópico, foram indicados os filmes que compõem o *corpus* de análise e o de referência além das explicações que justificam a sua separação em duas categorias.

No primeiro capítulo serão feitas considerações a respeito de raça, racismo e branquitude e, em seguida, os personagens serão analisados com o intuito de mostrar como o racismo atravessa suas vidas. No segundo, serão feitas considerações sobre classes sociais e, na sequência, os conflitos vivenciados pelos personagens dos filmes serão analisados sob esse enfoque. Em seguida, será identificada, por meio da análise dos recursos narrativos e estéticos empregados nos filmes de Bianchi, a sua marca autoral. E, por fim, será abordada a atualidade da filmografia de Bianchi, visando demonstrar que os problemas identificados em seus primeiros filmes são reiterados nas produções mais recentes, como se a sua filmografia estivesse condenada a cumprir um moto-contínuo.

1 A IDEIA DE RAÇA NA FILMOGRAFIA DE BIANCHI

Neste capítulo, será debatido como os temas raça e racismo atravessam as produções de Bianchi indo além dos conhecidos filmes *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*. A análise de sua filmografia – à luz das concepções sobre raça, tema pesquisado por Schwarcz (1993) e Santos (2009); racismo institucional e estrutural, analisados por Silvio Almeida (2019); racismo linguístico, pesquisado por Gabriel Nascimento (2019) e Grada Kilomba (2019); e branquitude, analisado por Lia Schucman (2014 e 2018) e Edith Piza (2014) – indicará que todos os trabalhos de Bianchi esbarram na questão racial, mesmo quando não mostram conflitos entre brancos, negros e indígenas, muito comuns no cinema brasileiro, ou até quando os seus filmes não contam com a presença de personagens negros e indígenas.

Para iniciar esta discussão serão apresentadas as principais ideias sobre raça/racismo, produzidas entre os séculos XIX e XXI, que afetaram demasiadamente a intelectualidade brasileira.

1.1 Racismo científico no mundo

Para entender por que razões é possível afirmar que o racismo atravessa a filmografia de Bianchi é necessário, em primeiro lugar, explicar como surge a ideia de raça e, em seguida, como ela se tornou fundamental para a implantação do racismo.

A ideia de raça, suas diferenças e critérios de classificação/hierarquização foram possíveis graças às influências que as teorias raciais exerceram na intelectualidade brasileira a partir do século XIX. Essas teorias – a saber: o evolucionismo e o darwinismo/social – tinham como *corpus* a humanidade e resultaram de duas concepções sobre sua origem. São elas: a monogênese e a poligênese. A formulação monogenista postula que a humanidade descende de Adão e Eva. A segunda visão, a poligenista, defende que a humanidade não é proveniente de uma matriz biológica única e que isso explica as diferenças entre os humanos.

Dentre as preocupações dos poligenistas estava o problema da mistura racial. O mestiço era o exemplo da degeneração surgida com o cruzamento

de espécies diversas. Baseado no fortalecimento da tese poligenista, as raças humanas deveriam ver na hibridação um fenômeno a ser evitado. O principal nome nesse sentido foi o do conde de Gobineau (1816-1882), autor do *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* (1854) [...]. Autor de grande repercussão no Brasil acreditava que a desigualdade das raças humanas não era uma questão absoluta, mas um fenômeno ligado à miscigenação. (DE JESUS BARBOSA, 2016, p. 263)

As ideias de Gobineau fortaleceram o determinismo biológico, cuja conclusão era que as matrizes genéticas definiam as qualidades das raças humanas. Além de Gobineau, outro cientista defendeu premissas que mais tarde foram descontextualizadas para justificarem as diferenças entre os seres humanos. Trata-se de Charles Darwin (1809-1882). Em seu livro *A origem das espécies* (1859), o autor apresenta a teoria evolucionista para explicar que as espécies surgem da mesma matriz biológica e, por conta das diferenças climáticas, naturais e geográficas, são obrigadas a evoluírem com o objetivo de sobreviverem aos desafios impostos pela natureza. As espécies sobreviventes superaram o processo de seleção natural e demonstraram ser as mais bem adaptadas ao ambiente.

A teoria evolucionista, conhecida como darwinismo, não tardou a ser empregada fora de seu contexto com o objetivo de embasar a tese de que as diferenças entre os humanos são determinadas pela biologia. Era natural que uma raça superior impusesse suas vontades contra as raças tidas como inferiores. Esse processo ficou conhecido como darwinismo social que não custou a ser deslocado do campo biológico para o político/cultural.

Na política, o darwinismo serviu para justificar o domínio ocidental sobre os demais. O darwinismo social, juntamente com a antropologia e a etnografia do século XIX ajudaram a construir a ideia de “missão civilizatória” das potências imperialistas. Desse modo, são conhecidos os vínculos que unem esse tipo de modelo ao imperialismo europeu, que tomou a noção de “seleção natural” como justificativa para a explicação do domínio ocidental, “mais forte e adaptado”. (HOBSBAWM, 1977, p. 84)

Essa tese, segundo Schwarcz (1993, p. 58), passou a ser um tema constante no momento em que os ocidentais ancoraram nos continentes africano e asiático para colonizá-los. Os habitantes originários tiveram seus hábitos comparados com os costumes dos povos europeus, que intuíram que a civilização originária estava evolutivamente abaixo em relação ao colonizador.

A ideia de que havia raças superiores e inferiores passou a ser utilizada no campo político para justificar a submissão ou, até mesmo, o extermínio das raças

consideradas inferiores. O desdobramento do darwinismo social resultou, em 1883, no surgimento de uma “ciência” chamada eugenia, cujo criador, Francis Galton, defendeu que as raças superiores deveriam ser estimuladas a reproduzirem-se entre si, enquanto as raças tidas como inferiores tinham de ser contidas para o bem da humanidade. Os relacionamentos inter-raciais deveriam ser proibidos para evitar o surgimento de grupos geneticamente degenerados. Nota-se que há uma diferença considerável entre o darwinismo social e a eugenia. O primeiro postulou que as raças superiores resultaram de uma seleção natural. A segunda acreditava que essa seleção deveria ocorrer artificialmente, por exemplo, como ocorreu na Alemanha nazista.

1.2 Racismo científico no Brasil

Parte da intelectualidade brasileira, representada por Silvio Romero, Nina Rodrigues e Oliveira Viana, foi influenciada pelo conhecimento científico produzido nos Estados Unidos e na Europa e não tardou para que as ideias racistas fossem absorvidas por ela e começassem a ser implementadas para, na sua visão, aperfeiçoar a nação brasileira, considerada inferior por ser miscigenada.

Nos projetos para a construção nacional assentava-se um conjunto de fatores necessários para dar um sentido à nação desejada, isto é, uma nação “branca” com costumes e modelos tipicamente europeus. Para isso, era necessária certa homogeneização da nação, como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e posteriormente Oliveira Vianna, buscavam criar um senso de nacionalidade, respaldado na unidade étnica. (SCHWARCZ, 1993, p. 86)

Essa unidade étnica seria materializada por meio de um processo de branqueamento da nação brasileira. E para que esse projeto desse certo os intelectuais tiveram de incorporar as opiniões eugenistas pelo fato de elas irem ao encontro desse novo ideal, já que era recorrente a noção de que as relações, sobretudo entre brancos e negros, eram problemáticas por alguns aspectos: negros e mestiços eram considerados inferiores, os primeiros por serem originários de um continente estigmatizado e os demais por serem resultado de uma mistura racial indesejada. Outro ponto a ser considerado é o fato de a elite branca temer uma insurgência promovida pelos negros nos moldes da que ocorreu na república de São

Domingos, hoje Haiti, em que pessoas escravizadas promoveram um levante contra os colonizadores franceses fazendo com que a violência fosse acrescida ao rol de características negativas associadas aos negros. E, por fim, o projeto sanitarista que visava combater as epidemias públicas que vitimava na maioria negros e mestiços em razão das suas precárias condições de moradia. Era comum os intelectuais justificarem o contágio dessa população afirmando que se tratava de falta de higiene, como se isso não tivesse relação com a ausência de saneamento básico nos locais habitados por ela.

A seguir, será mostrado como Romero, Rodrigues e Viana, propuseram soluções higienistas para evitar, de acordo com eles, o problema da mestiçagem do povo brasileiro.

1.3 O grande dilema brasileiro: a mestiçagem

As teorias raciais vindas do exterior apontavam a mestiçagem brasileira como uma característica nociva para um país que pretendia se desenvolver nos mesmos moldes dos europeus. Por essa razão, alguns intelectuais passaram a usar o conhecimento adquirido por meio do exame das teorias raciais para pensar numa maneira de livrar a sociedade brasileira do problema da miscigenação. O historiador Silvio Romero (1851-1914), por exemplo, defendeu que a mestiçagem, no decorrer dos anos, faria com que os negros e indígenas sumissem por completo, mesmo que esse processo durasse alguns séculos.

O que pode ser percebido de imediato no pensamento destes intelectuais é que a nação que se pretendia construir era branca, o que excluía desse processo os negros e os índios, através das doutrinas raciais. Os negros poderiam relegar o atraso ao Brasil, impedir o progresso e estancar o desenvolvimento. A inferioridade africana, “vista até então em termos de “paganismo” e “barbarismo” cultural, começaram a ser revestidas por sofisticadas teorias raciais, impressa com o selo prestigioso das ciências. (AZEVEDO, 1987, p. 62)

O médico Nina Rodrigues (1862-1906), fundou a antropologia criminal brasileira e se debruçou sobre a cultura negra a fim de melhor compreendê-la. Rodrigues reiterou as ideias de Gobineau no sentido de defender que a mistura entre as raças provocava degeneração. Nota-se que há entre Rodrigues e Silvio Romero uma

diferença de abordagem sobre a mestiçagem. O médico era radical ao afirmar que a miscigenação, ao contrário do que defendia Romero, eliminaria o sangue branco/europeu. De acordo com Skidmore (2012, p. 105), Nina Rodrigues

[...] acreditava que a responsabilidade penal das “raças inferiores” não podia ser tratada como igual ou equivalente à das “raças brancas civilizadas”. Isso porque, segundo ele, as características raciais inatas afetavam o comportamento social e deveriam ser levadas em conta por legisladores e autoridades policiais.

Outro intelectual influente naquela época foi Oliveira Viana (1883-1951). Ele aderiu a uma corrente teórica conhecida como arianismo. Os seguidores desse pensamento acreditavam que a miscigenação resultaria no surgimento de uma raça pura que não traria em si traços genéticos do negro nem do indígena. Essa tese foi corroborada em razão de os brancos serem considerados superiores em relação aos negros e indígenas e pelo fato de os dois últimos terem uma estimativa de vida menor do que a dos brancos, por causa de suas péssimas condições de vida. Para que esse processo fosse acelerado, seria necessário desenvolver um projeto visando o estímulo à imigração europeia. Esse impulso, como apontou Abdias Nascimento no livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016), causaria, por meio da miscigenação, o fim das pessoas negras.

O fato de o Brasil ter sido colonizado certamente afetou os pensadores brasileiros que consideravam os intelectuais europeus e estadunidenses grandes referências no campo científico. Eles não perceberam a inadequação entre as teorias racistas/anti-mestiçagem com o *corpus* mestiço representado pela nação brasileira que, numa virada epistemológica, passou a ser considerada não mais um problema, mas sim uma solução.

1.4 Elogio da mestiçagem: o mito da democracia racial

O período conhecido como a Era Vargas (1930-1945) foi o momento em que o Brasil deu seus primeiros passos em direção ao capitalismo periférico. Ele recebeu esse nome por estar a reboque da Europa e dos Estados Unidos, que apresentavam indicadores econômicos muito superiores aos projetados para o Brasil. Nesse sentido, “as noções relativas a nação e a ‘raça’ não poderiam ficar de fora. A partir da década

de 1930, abandona-se o imaginário das teorias racistas, que não se adequavam ao novo cenário brasileiro, e passa-se a discutir as inter-relações entre nação e cultura” (SANTOS, 2009, p. 47). Segundo essa mesma autora, a nação é constituída por alguns elementos identitários, como a língua e a etnicidade. A língua revela a unidade de um povo numeroso e miscigenado e que, apesar de habitar um país de grandeza continental, conseguiu fazer do português a língua falada por todos. A etnicidade diz respeito à origem de uma nação que, no caso do Brasil, teve de ser reinventada com o intuito de apagar ou de minimizar a mácula que a escravidão representa na história do país.

Da mesma maneira que diversos intelectuais foram convocados para reiterar as teses racistas que corroboravam a ideia de que um povo miscigenado era sinônimo de degeneração, outros vieram à tona para afirmar o oposto disso, ou seja, que a mistura de raças à brasileira tornava o país peculiar e capaz de produzir soluções originais para os problemas existentes, como afirmou Gilberto Freyre.

Sociólogo ilustre, ficou conhecido na história do Brasil, principalmente por seus estudos dedicados às relações raciais brasileiras. Seus livros clássicos são *Casa grande e senzala* (1933) e *Sobrados e mocambos* (1936). Nessas obras, Freyre narra a decadência da oligarquia agrária e escravista nordestina do século XVII e sua adaptação aos tempos mais modernos. Aborda ainda o dilema dessa elite acostumada a viver na casa-grande às voltas com o relacionamento servil da população mestiça negra-indígena da senzala. (SANTOS, 2009, p. 49)

As principais contribuições de Freyre foram transformar a miscigenação numa característica positiva do Brasil e inserir os negros e indígenas na formação da cultura brasileira. Nesse aspecto, nota-se que o sociólogo retira o foco da origem (eticidade) desses povos para lançá-lo sobre suas culturas, prática que ficou conhecida como culturalismo. É possível tecer críticas ao trabalho de Freyre, principalmente quando ele minimiza a história de abusos cometidos contra negros e indígenas.

A miscigenação cultural das três raças abriu caminho para a concepção do mito da democracia racial, cujos aspectos mais importantes são: o ideal de embranquecimento, a harmonia ou a ausência de conflito racial e, principalmente, de qualquer protesto aberto contra o lugar que o negro ocupava na sociedade brasileira. (SANTOS, 2009, p. 50)

Essa tese ocultou os conflitos raciais entre brancos e não brancos e fez parecer que a miscigenação foi um fenômeno almejado pela sociedade brasileira. Nesse aspecto, há algo em comum entre as ideias de Freyre e a dos intelectuais adeptos das teorias racistas. Ambos projetaram em seu *corpus* (Brasil) ideias que não

combinavam com ele. A miscigenação não produziu degeneração social assim como o seu elogio não eliminou o racismo. As premissas de Freyre são criticadas por Jessé Souza que, em seu livro *A tolice da inteligência brasileira* (2015), afirmou que as ciências sociais são criadas a partir de uma realidade estrutural, como a escravidão, diferentemente da sociologia de Freyre que foi iniciada a partir do mito da democracia racial que, segundo Souza, tornou-se o mito fundador das ciências sociais brasileiras.

Em suma, as teorias racistas influenciaram o pensamento dos intelectuais brasileiros, mas foram substituídas por outra que ia ao encontro da mestiçagem. Trata-se da democracia racial, tese que defende a harmonia entre brancos, negros e indígenas e que, simultaneamente, tentou apagar o horror que foi o período em que as premissas racistas, amplamente difundidas na sociedade brasileira, tornaram *normais* as atrocidades cometidas contra negros e indígenas.

Por mais relevantes que sejam as afirmações de Souza, vale destacar a atuação de intelectuais negros que o precederam. Por exemplo, Abdias Nascimento (1914-2011) que, dentre várias ações, fundou o Teatro Experimental do Negro (1940) para valorizar o legado artístico herdado da África e iniciar ações visando tornar antirracista o sistema educacional brasileiro. Seu principal legado foi a denúncia sobre o racismo cotidiano enfrentado pelos negros brasileiros, cujas vidas são marcadas pela opressão, assim como ocorre com os negros da África do Sul e dos Estados Unidos. Clóvis Moura (1925-2003) foi um sociólogo que produziu uma obra vasta sobre a história dos negros e todas elas apresentavam uma visão contrária da difundida pela historiografia brasileira oficial. Como exemplo, em *A sociologia do negro brasileiro* (1988), Moura redefine uma série de concepções presentes em livros não só de história, mas de sociologia que abordavam, dentre outros temas, assuntos relacionados à escravidão.

Atualmente, as discussões sobre raça/racismo voltaram à tona, em boa medida impulsionadas pelo aumento da presença de estudantes negros, negros de pele clara e indígenas nas universidades públicas, graças às Políticas de Ações Afirmativas, cujas cotas em universidades é a sua principal demanda. Por meio delas, muitos estudantes se formaram e, em seguida, tornaram-se expoentes das questões raciais deixando de legado uma série de estudos como os que serão apresentados a seguir.

1.5 Raça, racismos estrutural e institucional

Para Almeida (2019, p. 30-31), o conceito raça é construído por meio de duas caracterizações: biológica e étnico-cultural. No primeiro caso, a raça é associada aos traços fenotípicos de um sujeito, por exemplo, a cor da pele, o formato do nariz, dos lábios etc., como ocorre na identificação de pessoas negras e indígenas. No segundo caso, o indivíduo será racializado de acordo com a região geográfica que habita, a língua que fala, a religião que cultua etc.

Segundo esse mesmo autor, “o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes e inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2019, p. 32). Ele ainda faz uma distinção entre preconceito racial e discriminação racial. O preconceito tem a ver com os juízos de valor atribuídos aos estereótipos que representam pessoas racializadas. O sentido positivo ou não vinculado ao estereótipo pode gerar benefícios ou malefícios aos estereotipados. A discriminação racial,

[...] por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a grupos racialmente identificados. Portanto, a discriminação tem como requisito fundamental o poder, ou seja, a possibilidade efetiva do uso da força, sem o qual não é possível atribuir vantagens ou desvantagens por conta da raça. (ALMEIDA, 2019, p. 32)

Assim sendo, a discriminação racial pode se dar de forma direta ou indireta e pode ser considerada, em contexto específico, positiva. No primeiro caso, as pessoas racializadas poderão ser alvo de campanhas que visam a sua imobilidade, por exemplo, a impossibilidade, via proibição, de frequentarem determinados espaços sociais públicos ou privados, como já ocorreu nos Estados Unidos e na África do Sul, durante o *apartheid*. O segundo caso ocorre quando a discriminação é feita de forma não intencional, como se os seus praticantes ignorassem o fato de as desigualdades sociais serem, em boa medida, motivadas por questões raciais, como fazem os sujeitos liberais defensores da meritocracia. E, por fim, a discriminação positiva visa atribuir tratamento diferenciado aos grupos historicamente discriminados, como é feito por meio de políticas de ações afirmativas.

Nota-se até aqui, a relevante contribuição de Almeida ao dissecar algumas ideias sobre a temática racial. O grande diferencial de seu trabalho, comparado com outros que versam sobre esse pleito, foi ter delimitado os espaços nos quais o racismo é disseminado. Para isso, ele trouxe à tona dois conceitos: racismo institucional e racismo estrutural. No primeiro caso,

[...] o domínio de homens brancos em instituições públicas [...] e instituições privadas [...] depende, em primeiro lugar, da existência de regras e padrões que direta ou indiretamente dificultem a ascensão de negros e/ou mulheres e, em segundo lugar, da inexistência de espaços em que se discuta a desigualdade racial e de gênero, naturalizando, assim, o domínio do grupo formado por homens brancos. (ALMEIDA, 2019, p. 40-41)

No segundo caso, o racismo está impregnado nas estruturas sociais representadas pela família, pela religião, pelas leis, pela economia, pelas classes sociais, enfim, por todo um sistema de relações que determina a dinâmica social. Ele não precisa de intenção para se manifestar porque está naturalizado no cerne da sociedade. Isso explica a razão de muitas pessoas considerarem *normal* a ausência de negros ocupando os espaços de poder e, ao mesmo tempo, indignarem-se ao ver no noticiário alguém ser destrutado por ter a pele escura. Esse exemplo mostra que a discriminação direta é confundida com racismo e isso faz com que ele seja considerado uma expressão da maldade.

Em seguida, serão feitas algumas considerações sobre um campo de estudos cujas pesquisas têm contribuído muito para a compreensão e combate ao racismo na sociedade brasileira: trata-se dos estudos sobre a branquitude.

1.6 Estudos sobre a branquitude

Anteriormente, foi explicado como as teorias racistas, produzidas nos Estados Unidos e Europa, influenciaram intelectuais brasileiros no decorrer do século XIX. No final do século XX, nessas mesmas regiões, foram iniciados estudos sobre raça/racismo nos quais as pessoas brancas passaram a ser objetos de análise e não mais sujeitos. Essa virada epistemológica resultou em pesquisas conhecidas como *critical whiteness studies*. No Brasil, esta abordagem é chamada de estudos sobre branquitude.

Embora não houvesse uma linha de pesquisas focada nas pessoas brancas, não é incorreto afirmar que o artigo *A patologia social do branco brasileiro*, apresentado em 1957 pelo sociólogo Guerreiro Ramos, fundou os trabalhos sobre branquitude no Brasil. Nele, Ramos identificou que os padrões de beleza eram eurocêntricos e isso fez com que o belo fosse associado à branquitude e o feio, à negritude. Os brancos passariam a exaltar a cultura branca europeia ao passo que se afastariam da cultura negra africana. Esse movimento, segundo Ramos, fez com que os brasileiros buscassem o ideal de branqueamento a começar pela criação de diversas denominações para se referir à cor da pele. Além do branco e do negro, “o pardo tenderia a se classificar como branco, o negro como pardo-moreno; e o branco tende a recusar qualquer mistura biológica ou cultural com o negro, pois assim todos fugiriam dos estereótipos negativos relacionados ao negro em nossa cultura” (SCHUCMAN, 2014, p. 53).

Assim [...] a patologia do “branco” brasileiro consiste em que, apesar de a grande maioria destes ter ascendência miscigenada cultural e biologicamente com os negros, este é um fator negado por eles. É exatamente por isso que, no título do artigo, a palavra “branco” aparece entre aspas, pois o autor sustenta que no Brasil dificilmente existe branco puro, que seria aquele sem nenhuma mistura cultural e/ou biológica com o negro e a cultura afro-brasileira. (SCHUCMAN, 2014, p. 53)

Os estudos sobre a branquitude mostram que, nas relações raciais, o branco possui uma raça que foi retirada da invisibilidade no instante em que teóricos decidiram considerá-la um novo *corpus* dos estudos sobre racismo. Segundo Piza (2014, p. 72), “as consequências dessa visibilidade para os negros são bem conhecidas, mas a neutralidade do branco é dada como ‘natural’, já que ele é o modelo paradigmático de aparência e de condição humana”. Um dos principais benefícios de que os brancos gozam é o fato de poderem responder individualmente pelos seus atos, ao contrário do que ocorre com os negros.

[...] esta excessiva visibilidade grupal do outro e a intensa individualização do branco [...] podemos chamar de “lugar de raça”. Um “lugar” de raça é o espaço de visibilidade do outro, enquanto sujeito numa relação, na qual a raça define os termos desta relação. Assim, o lugar do negro é o seu grupo como um todo e do branco é o de sua individualidade. Um negro representa todos os negros. Um branco é uma entidade representativa apenas de si mesmo. (PIZA, 2014, p. 72)

Além disso,

[...] a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos [...] foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito a acesso a recursos

materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades. (SCHUCMAN, 2014, p. 56-57)

Quando Schucman diz que é necessário identificar as estruturas de poder para descobrir como o racismo e a branquitude se manifestam, ela inicia um diálogo com Michel Foucault (2019, p. 13) que afirmou que o poder não é algo concreto, como aquilo que se pode pegar, trocar, vender, enfim, abrir mão. O poder, afirma o filósofo, não é produzido pelo sujeito, mas, ao contrário, o produz no decorrer da história. Para ilustrar essa ideia, basta imaginar, em relação à raça/racismo/branquitude, a oposição assimétrica entre brancos e negros. Foucault diria que não é o branco que cria a branquitude – bem como os símbolos positivos vinculados a ela –, mas é a branquitude que produz o branco e suas representações positivas – como afirmou Guerreiro Ramos em seu artigo –, da mesma maneira que o racismo constrói o racista e a sua ideia de superioridade em relação às demais raças. As representações dos brancos e negros na sociedade são determinadas por uma estrutura social que precede a existência de ambos. A partir de seu nascimento, tais estruturas oferecem a eles alguns modelos de ação, sendo que todos eles, independentemente da quantidade de opções que proporcionam, corroboram as teses que justificam racialmente o sucesso de uns e o fracasso de outros, as disposições morais de uns e as disposições imorais de outros. Para Foucault, a prática do poder está vinculada às (micro) relações que conectam os sujeitos sem que eles, muitas vezes, percebam. Tanto o opressor quanto o oprimido, numa concepção marxista, alteram seus papéis num jogo dinâmico determinado pelas relações das quais ambos não conseguem fugir e a impossibilidade de fuga realimenta o sistema protagonizado não pelo poder, mas por suas relações.

Na sequência, será mostrado como as ideias de raça/racismo/branquitude manifestam-se nas relações de poder entre os personagens de Bianchi.

1.7 A ideia de raça em *Mato eles?*

O extermínio indígena que Bianchi denuncia no documentário *Mato eles?* já foi tema de diversas manifestações artísticas, produzidas mundo afora, que vão da literatura às artes visuais. Como exemplo, há o quadro intitulado *Progresso americano*, pintado por John Gast em 1872 (Figura 1). Nele, o artista cria um cenário que representa o extermínio da civilização indígena durante a ocupação da região Oeste dos EUA (Estados Unidos). O quadro mostra uma mulher voadora, conhecida como Colúmbia – personificação dos EUA –, trazendo, numa das mãos, um livro e, na outra, um fio que representa a eletricidade e, conseqüentemente, o progresso. Abaixo de Colúmbia é possível notar o desespero dos indígenas que fogem para não serem exterminados em nome do progresso.

Figura 1 – *Progresso Americano*, de John Gast



Fonte: encurtador.com.br/nqBV2

A situação descrita em *Progresso americano* não difere, em essência, da denúncia que Bianchi faz em *Mato eles?*. Isso fica evidente quando o diretor entrevista Dom Albano Carvalho

[...] assim como quem traz na cabeça a lembrança de uma cena do *Aguirre, a cólera dos deuses*, de Werner Herzog. A cena é aquela em que o padre Gaspar de Carbajal entrega uma Bíblia a um índio explicando que ali está a palavra de Deus. O índio encosta o livro no ouvido e com ar surpreso diz que não está escutando palavra alguma. O padre se irrita, grita que isto é uma ofensa a Deus, e Aguirre mata o índio. (VIEIRA, 2004, p. 105)

Na obra do alemão, o indígena é morto com um tiro na cabeça; na obra de Bianchi, ele é decapitado. Isso fica evidente no diálogo a seguir:

BIANCHI: Dom Albano Carvalho, não querendo ser chato, dizem que nos primeiros navios que chegaram aqui vieram padres, também. Esses padres ajoelhavam os índios e davam uma bíblia para eles lerem. Se os índios entendessem o que queria dizer, tudo bem. Se não entendessem, cortavam a cabeça, na hora, deles.

DOM ALBANO: A igreja é uma mãe. Se todos os pais fizerem uma análise de sua educação, eles vão encontrar alguns problemas educacionais. Pode ter acontecido, mas a grande história de Anchieta, Nóbrega e Vieira até os padres que, no momento, estão morrendo em determinadas reservas indígenas, hoje, com seus nomes depredados. Esses homens estão mostrando que a igreja, cada vez mais, quer ser uma educadora com enorme respeito ao índio. O grande lema de 1982, para a igreja no Brasil, será este: Paz e terra aos povos indígenas. E o lema: Índio, aquele que deve viver. (MATO..., 1982, 18 seg)

A pergunta provocativa de Bianchi e a resposta conciliadora de Dom Albano podem ser compreendidas a partir dos estudos realizados por Nascimento (2019, p. 13). Segundo o autor “o combate às línguas faladas pelos povos originários negros e indígenas figura como um dos primeiros atos do mito da brasilidade linguística entre nós, gerando, ao mesmo tempo, epistemicídio e lingüicídio”. O epistemicídio é entendido como sendo o extermínio do conhecimento do outro, enquanto o lingüicídio é o mesmo pressuposto atribuído à língua.

Bianchi, ao interpelar Dom Albano, menciona o fato de os jesuítas terem assassinado os indígenas, vistos por eles como uma raça de desalmados e selvagens. Por outro lado, Dom Albano menciona os padres que foram assassinados por indígenas, o que fornece movimento às dialéticas entre quem mata e quem morre. Essas incertezas estão presentes no decorrer do filme e em registros históricos que abordam o processo de colonização do Brasil, bem como todas as informações referentes a sua invasão pelos portugueses. Seus autores desenvolvem narrativas conflitantes que fazem com que o protagonista seja descrito dessa maneira por alguns e como antagonista, por outros, da mesma forma que os indígenas são apresentados como vítimas de um genocídio – inclusive cometido por padres – num contexto e descritos como assassinos de religiosos em outro. Essas várias narrativas pluralizam a verdade histórica e evidenciam o fato de que as versões sobre um mesmo acontecimento variam de acordo com as escolhas feitas por seus autores. Bianchi, por exemplo, ao entrevistar Dom Albano, enquadrado em *contra-plongée* (filmado de baixo para cima), atribuiu a ele um ar de superioridade aproximando-o do céu e,

portanto, de Deus, para o qual medeia a relação com os cristãos. Essa suposta superioridade é a comprovação de que a ideia de raça é uma abstração de cunho político-ideológico que visa justificar a anulação de uns pelos outros.

Vale ressaltar que, em *Mato eles?*, o extermínio indígena foi o mote do documentário. Na análise, não foi destacado um personagem específico porque a ideia é mostrar que a racialização dos indígenas fez parte de uma política de extermínio que só foi possível em razão de os exterminadores se sentirem superiores aos exterminados.

Nas próximas linhas, serão apresentados alguns personagens, de outros filmes de Bianchi, cujas participações dialogam com as questões mencionadas até o momento.

1.8 Jornada dos personagens: da manipulação à sanção

Agora que o conceito de raça foi destacado em *Mato eles?*, é necessário explicar, a partir da jornada dos personagens, como o tema racismo se insere nos demais filmes de Bianchi, começando com *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*

Um fato relevante na trajetória dos personagens de Bianchi é o objetivo que eles perseguem ao longo dos filmes. As tentativas de se libertarem da opressão os colocam em situações degradantes como se o assujeitamento, oriundo de questões estruturais, limitasse suas possibilidades de emancipação tornando o fracasso um traço comum em suas jornadas, que serão mais bem compreendidas quando forem expostas sob as lentes da semiótica discursiva. Embora não seja objetivo deste trabalho realizar uma análise semiótica profunda dos personagens, a aproximação entre eles e alguns de seus conceitos expandirá o entendimento sobre as suas inquietações.

Vale extrair desse referencial a ideia de percurso gerativo de sentido que, segundo Fiorin (2016, p. 20), “é uma sucessão de patamares, cada um dos quais mais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se

interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”. Esses patamares são distribuídos em três níveis que são: o profundo, o narrativo e o discursivo.

O recorte aqui feito contemplará as etapas correspondentes ao nível narrativo. Sobre ele, Fiorin (2016, p. 27-28) afirma que

É preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final.

O nível narrativo possui dois tipos de enunciados que são o de estado e o de fazer. O primeiro visa uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto. Como exemplo, tem-se o personagem Adam (sujeito) que, ao se tornar, de maneira efêmera, amante de Luís (objeto), estabeleceu, com ele, uma junção (conjunção). Quando essa aproximação findou, a relação foi de disjunção. O segundo diz respeito aos enunciados de fazer que indicam transformações entre um estado e outro. Como exemplo, tem-se o personagem Dido que, ao fugir da prisão, passou de um estado inicial (não livre) para outro (livre). Há duas pequenas narrativas: a primeira diz respeito à privação e, a outra, à liberdade de Dido. Considerando a liberdade o objetivo (objeto) a ser alcançado, deve-se ponderar que o personagem, na primeira narrativa, está em disjunção em relação a ela e, na segunda, em conjunção com ela.

Esses exemplos são de narrativas complexas, “em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente. Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção” (FIORIN, 2016, p. 29). Na manipulação, um sujeito atua sobre o outro com o propósito de levá-lo a querer e/ou dever fazer algo. Na competência, o sujeito, estimulado a operar uma transformação, é detentor de um saber e/ou poder fazer. A performance é a fase em que ocorre a transformação. E, por fim, a sanção é efetivada após a realização da performance e, nessa fase, incide o reconhecimento do sujeito responsável pela transformação.

Nos filmes de Bianchi, as mudanças de estado derivam de pares de opostos que dão mobilidade e, portanto, vida aos personagens, por exemplo, como ocorre com

o cozinheiro Ceará. Os estados sucessivos e diferentes (FIORIN, 2016, p. 27) vivenciados por ele estão relacionados com as palavras uniforme e nudez e isso resultará em algo que, de certa forma, orgulha o personagem. No caso de Joselene, sua participação é marcada pela oposição entre a realidade e a fantasia, cujo embate faz com que ela tenha um final trágico. O personagem Adam tem um destino amargo resultante de sua tentativa de passar de funcionário a amante de seu patrão. Joana vive os efeitos do choque entre a negritude e a branquitude que culminou na sua prisão. Lurdes é afetada pelo conflito entre o preconceito de classe e o preconceito de raça (BUSE, 2011). De outro modo, Dido é o único personagem cuja sanção é um prêmio e não um castigo, pois ele conseguiu alcançar seu objetivo resultante do choque entre prisão e liberdade que, nesse caso, é o *status* de procurado.

Vale ressaltar que, por mais linear que seja essa explicação, não significa que as etapas concernentes às narrativas sejam fixas. Muito pelo contrário, sua distribuição ocorrerá de acordo com as relações estabelecidas em seu bojo. Por exemplo, a palavra morte só faz sentido em relação a vida. O fim engendrado pela morte poderá ser o resultado de uma ação que um sujeito realiza contra outro, como é comum num homicídio. Por outro lado, é possível que a morte tenha a vítima como sendo sua própria executora, como ocorre num suicídio. Portanto, é necessário considerar o caráter relacional de todos os componentes que integram uma narrativa canônica.

1.8.1 Ceará e Valdir em *Cronicamente inviável*: a questão da branquitude

Nota-se, até aqui, que os conceitos raça/racismo atravessam os trabalhos de Bianchi pelo fato de sua produção ter o Brasil como cenário. As marcas estruturais do país estão impressas em seus filmes e serão reveladas, como ponto de partida, por meio da análise das relações entre Ceará e Valdir. Por mais amistosas que elas sejam, os cargos que ocupam, as funções que exercem e os uniformes que trajam indicam uma assimetria relacional, ora pensada pelo diretor, ora revelada pela própria obra.

No início de *Cronicamente inviável*, há uma sequência filmada na cozinha do restaurante Pellegrino's que põe em cena os personagens Ceará (Leonardo Vieira) e

Valdir (Cosme dos Santos). O primeiro atravessa a cozinha carregando algumas garrafas de vinho. O segundo separa, em *tupperwares*, sobras de comidas. Num recipiente, ele coloca restos de saladas e, no outro, de carnes como se a obra, à revelia de seu diretor, estabelecesse uma relação entre os alimentos servidos crus e aqueles postos à mesa cozidos, indicando “que o cru se liga a um estado de selvageria (a um estado de natureza), ao passo que o cozido se relaciona ao universo socialmente elaborado que toda sociedade humana define como sendo o de sua cultura e ideologia” (DAMATTA, 2000, p. 52). A separação dos alimentos em recipientes distintos revela uma organização que extrapola o objetivo de armazenar as sobras do restaurante. É como se ela refletisse as estruturas sociais que determinam, em boa medida, os modos de ser e de agir da sociedade brasileira. A cozinha, além de espaço destinado ao preparo dos pratos, é uma alegoria da casa-grande (salão do restaurante) e da senzala (cozinha) cujas tensões impossibilitam a conciliação entre ambas, como as trajetórias dos personagens deste e de outros filmes revelarão. Em seguida, na mesma sequência, Ceará se aproxima de Valdir e, numa atitude infantilizante, aperta a sua bochecha (Fotograma 1).

Fotograma 1 – Valdir e Ceará na cozinha do restaurante Pellegrino's



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Ainda neste trecho, é mostrada a rotina de trabalho de dois personagens que, até aquele ponto do filme, não revelaram sua importância na narrativa. Por outro lado, uma pequena diferença em seus figurinos indica uma hierarquia entre eles: o chapéu

de cozinheiro usado por Ceará é longo e o de Valdir, não. Esse atributo significa que Ceará está hierarquicamente acima de seu colega e isso justifica o tratamento infantilizante dispensado a ele.

Outra característica que os distingue é que Ceará é branco e Valdir, preto. No campo da linguagem visual, a relação entre essas cores não é de simples oposição, mas sim de dominância que, por força da cultura, conota a superioridade de uma sobre a outra (CITELLI, 1997, p. 37), do branco em relação ao preto. O filme, independente das intenções de Bianchi, corrobora, por meio de qualidades topológicas expressas numa sequência de 38 segundos, questões estruturais vinculadas às concepções de raça e de racismo.

1.8.2 Joselene

Joselene (Zezeh Barbosa), irmã do garçom Valdir, é empregada e trabalha para o casal Maria Alice e Carlos. Ele está irritado porque a funcionária não pregou um botão que faltava em sua camisa. Assim que ela atende ao seu chamado, o diálogo é iniciado da seguinte maneira:

CARLOS: Joselene, quando uma camisa está no armário supõem-se que ela esteja pronta para ser usada. Senão ela não deveria estar no armário. Entendeu? Quando você lava e passa uma camisa, você deve, normalmente, verificar se está faltando alguma coisa ou se ela está rasgada. Se uma camisa tem seis botões, ela deve ter seis botões ou, então, ela não está pronta para ser usada. Não deve ser colocada no armário. Você entendeu?

JOSELENE: O senhor quer que eu troque o botão?

CARLOS: O que você acha, Joselene? Bem, vamos lá. Você pega uma agulha; que é um instrumento comprido, de metal e com uma ponta bem mais fina do que a outra. A ponta mais grossa tem um orifício através do qual você deve introduzir uma linha. A ponta mais fina deve ser pressionada sobre o tecido até que você possa atravessar o tecido com toda a agulha e parte da linha. Você repete a operação no sentido inverso, você passa a agulha e a linha pelos orifícios do botão e recomeça o ciclo. Se nada sair do controle, e você tiver colocado o botão no local exato, você deve obter sucesso.

JOSELENE: Então, o senhor quer que eu conserte a camisa, agora?

CARLOS: Não! Agora, nós estamos atrasados e não adianta mais. (CRONICAMENTE..., 2000, 29 min 03 seg)

Joselene, assim como seu irmão Valdir, foi tratada como se fosse uma criança. Ela não esboçou descontentamento enquanto ouvia Carlos, em tom professoral, explicar como o botão da camisa deveria ser pregado (Fotograma 2). Ela

correspondeu ao estereótipo de subalterna pacata incapaz de se indignar contra seu patrão.

Fotograma 2 – Joselene entre a ordem e a desordem



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Em seguida, o filme explica como Valdir e Joselene se tornaram garçom e empregada, respectivamente, na sequência em que ambos aparecem, crianças, junto com seus pais se aprontando para o aniversário de Maria Alice (Betty Gofman). A cena transcorre ao som da canção *Feio não é bonito*, composta por Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri e interpretada por Carlos Lyra. Ela é executada em forma de samba quando a família deixa a sua casa simples e em forma de bossa-nova assim que ela chega à mansão da família de Maria Alice.

Salve as belezas desse meu Brasil
Com seu passado e tradição
E salve o morro cheio de glória
Com as escolas que falam no samba
Da sua história (Samba)

Feio não é bonito
O morro existe
Mas pede pra se acabar
Canta, mas canta triste
Porque tristeza
É só o que se tem pra contar (Bossa Nova)
(LYRA; GUARNIERI, 2000)

A escolha dessa trilha sonora tem um valor simbólico relevante no contexto desta discussão. É que algumas de suas características corroboram as tensões

raciais presentes no filme, sobretudo nas sequências em destaque. *Feio não é bonito* é uma canção de 4 minutos e 20 segundos de duração, dos quais 24 segundos em ritmo de samba e o restante, em bossa-nova. Em sua execução, não há mistura entre os dois gêneros, mas sim a substituição de um pelo outro. O samba deixa de existir para que a bossa-nova triunfe depurando o samba (negro e de morro) até ele se tornar embranquecido e do asfalto. Tanto é que quando a bossa-nova foi apresentada ao público estadunidense, em 1962, no *Carnegie Hall* de Nova Iorque, como sendo um estilo musical derivado da mistura do samba com o *jazz* (ambos criados por negros), o *show* foi eternizado por cantoras e cantores brancos. Dentre eles, estava Carlos Lyra que na interpretação de *Feio não é bonito* depurou as tensões topográficas que separam os ambientes nos quais esses gêneros foram produzidos, assim como os pais de Maria Alice que, ao convidarem para a festa a família de Valdir e Joselene, tentaram depurar as tensões inerentes às relações entre empregados e patrões, cujos antecedentes aludem ao período da escravidão, como fica evidente no momento em que a relação entre as duas famílias é explicada, em *off*, por um locutor:

LOCUTOR: Na década de 60 a família de Maria Alice fabricava roupas. A mãe de Joselene 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. O pai de Joselene 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. Vinte e poucos anos depois, o irmão de Joselene, o Valdir, viria a trabalhar, quase de graça, como cozinheiro do amigo de Maria Alice. A Joselene viria a trabalhar, quase de graça, como empregada doméstica na casa de Maria Alice e Carlos. (CRONICAMENTE..., 2000, 32 min 30 seg)

Ao término da locução ouve-se um samba de enredo e, na sequência, vê-se Joselene desfilando numa escola (Fotograma 3). Nesta cena, ela aparece sem o uniforme e o filme mostra que a sua vida transcorre em dois espaços relacionais: o da ordem, regido por seu patrão, e o da desordem (DAMATTA, 1997), desfrutada durante o Carnaval e que permite a Joselene fantasiar um protagonismo capaz de pausar a exploração inerente ao seu cotidiano.

Fotograma 3 – Joselene entre a realidade e a fantasia



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

A sequência do desfile não é a única em que a empregada é mostrada fantasiada. Em sua última aparição, ela resolve experimentar a vida de sua patroa. Para isso, ela veste a camisola de Maria Alice e convida seu namorado, Oswaldo (Roberto Bomtempo) para interpretar o Carlos. Porém, ambos são flagrados pela patroa que adiantou seu retorno de uma viagem. O diálogo entre Joselene, Oswaldo e Maria Alice é o seguinte:

JOSELENE: Maria Alice, a senhora não ia voltar só amanhã?

OSWALDO: Que merda é essa?

MARIA ALICE: Cadê o Gabriel?

JOSELENE: Ele está na casa de um amigo. A senhora não lembra? Ele ficou enchendo o saco e a senhora deixou ele ir. Olha, dona Maria Alice, eu ia arrumar tudo, a senhora nem ia perceber. Eu vim aqui, na cama da senhora, com o Oswaldo porque eu sempre tive vontade de fazer que nem a senhora faz com seu Carlos, no sábado, que a senhora pega a fita de vídeo.

MARIA ALICE: Joselene, por favor, põe esse homem pra fora daqui, depois a gente resolve isso.

JOSELENE: Dona Maria Alice, eu sempre fiz tudo o que a senhora mandou e, olha, eu trabalho aqui não foi pra sacanear, não.

OSWALDO: Não adianta explicar, sua vaca! A merda já está feita. (CRONICAMENTE..., 2000, 67 min)

Em seguida, Oswaldo pega um abajur e vai de encontro a Maria Alice. Joselene tenta dissuadi-lo, mas não consegue. Enquanto isso, a patroa, aos gritos, diz que não chamará a polícia e que é para a empregada “botar” seu namorado para fora da casa. Joselene se irrita com a ordem emitida por ela e, em tom de desabafo, diz:

JOSELENE: A senhora está maluca? O homem está quase abrindo a cabeça, o seu bucho e você fica aí dando ordens. Só sabe mandar, mandar. Está pensando que é melhor que eu, é? Tá certo, Oswaldo, abre o bucho dessa vaca! A senhora é filha da puta e sempre foi. Eu prefiro o doutor Carlos que, pelo menos, assume. A senhora nem percebe que é. (CRONICAMENTE..., 2000, 67 min)

Nesse momento, Oswaldo agarra Maria Alice e a retira do quarto. Joselene pede para ele não machucá-la. A empregada tenta contê-lo, mas acaba sendo espancada por ele.

Essa trágica sequência não oculta o fato de Joselene, como personagem, ter evoluído muito mais do que o seu irmão, Valdir. Ela transitou em espaços relacionais representados pela formalidade e pela informalidade. Os momentos que retrataram seu cotidiano profissional foram marcados pela formalidade que a sujeitou a cumprir não só horário, mas, sobretudo, obrigações. A informalidade foi determinada pela festa de aniversário de Maria Alice e pelos momentos em que ela se fantasiou para desfilas na avenida e, posteriormente, fantasiou – como as crianças fazem ao brincar de casinha – viver a vida amorosa de seus patrões para ter a noção de como é estar no lado de cima da pirâmide social. Oswaldo – homem (bossa-nova) branco –, num momento de fúria, espancou a sua namorada, Joselene – mulher (samba de morro) negra – restituindo, dessa maneira, o *status quo*.

1.8.3 Adam

Após algumas tomadas da bucólica Santa Catarina, apresentada como um cartão postal, outro personagem entra cena. Trata-se do aprendiz de garçom Adam (Dan Stulbach). Ele caminha por uma rua tranquila e repleta de casas. De repente, ele para, solta a sua mala ao chão e urina no jardim de uma das casas enfileiradas em seu trajeto rumo à rodoviária. Sua viagem é interrompida por um grupo de sem-terras que impediu com barricadas a passagem do ônibus em que estava. Ao descer do veículo, Adam presencia a discussão entre o autoritário líder dos sem-terras (João Acaiabe) e um fazendeiro separatista (Osmar Di Pieri), que acha que o Sul não tem de arcar com a incompetência do restante do país. Adam não consegue permanecer como espectador e se intromete na discussão. “Agora nós vamos ver quem vai ganhar: o separatista ou o vagabundo?” O líder dos manifestantes retruca: “Fica na

sua, alemão, fica na sua!” Adam o corrige dizendo que é polonês e não alemão. Em seguida, continua a sua provocação: “E você, com essa pinta de capataz, querendo dar uma de defensor dos trabalhadores”. O líder retruca: “Fica quieto, fica quieto que eu já estou irritado com a burrice do velho”, referindo-se ao separatista. Adam responde: “Você fala da burrice do velho como se ela fosse ruim. Não é bom o inimigo ser burro?” Nesse momento, o separatista, ofendido, inicia uma agressão contra Adam. O líder da ocupação, motivado pelo gesto de seu oponente, parte para cima do futuro garçom que, mesmo caído ao chão e recebendo chutes, conclui: “Concordaram, concordaram! Estão vendo como não é difícil ficar do mesmo lado!”

Adam trabalhará com Ceará e Valdir no restaurante Pellegrino’s porém, é necessário destacar que a sua apresentação destoa da de seus colegas. Enquanto Ceará e Valdir apareceram na cozinha exercendo funções que exploram pouco as suas competências, Adam é posto em cena demonstrando sua verve provocativa e isso indica que, na narrativa, ele terá mais camadas em comparação aos outros dois. Esse princípio é corroborado numa sequência em que os funcionários do Pellegrino’s estão vestindo seus uniformes e aproveitam o momento para criticarem a gerente do restaurante, Amanda. Adam diz que ela ficou muito feliz por não ter “pago” horas extras aos funcionários. Nesse momento, Valdir comenta que Ceará recebe “extras” do patrão, Luís, dando a entender que o funcionário presta serviços sexuais a ele. Ceará é frequentador de uma boate de *strip-tease* e, numa noite, decide levar Adam para conhecê-la. Ceará acredita que fingir ser uma pessoa subalternizada é uma boa estratégia para ganhar dinheiro, seja prestando serviços sexuais a Luís, seu patrão, ou fazendo sexo com os frequentadores da boate.

Em outra sequência, no restaurante, uma cliente diz ao garçom que seu pedido atrasou pelo fato de ela ser negra. Adam responde que ela errou o carrasco porque ele não é português, mas sim, descendente de poloneses e que, na Polônia, os judeus é que foram perseguidos. Nesse momento, a outra mulher, sentada à mesma mesa, pergunta, indignada, o que Adam tinha contra os judeus e, em seguida, diz que ele deveria assumir a culpa pelos seus atos. Adam, retoricamente, indaga se ele deveria assumir a culpa por não ser português ou por não ser judeu.

O atrevimento de Adam poderia gerar consequências, afinal, ele conseguiu *exaltar os ânimos* de duas frequentadoras do restaurante. No decorrer do filme, fica

evidente que a sua postura provocativa será tolerada em razão de Luís se interessar por ele. Isso está presente numa cena em que Adam troca de roupa no vestiário quando é interpelado por seu patrão. O diálogo é o seguinte:

LUÍS: Você acha mesmo que pode virar garçom de primeiro mundo em poucos dias?

ADAM: Primeiro mundo não é coisa para mim, não. Primeiro mundo é coisa para patrão e não para empregado.

LUÍS: Não adianta vir com esse péssimo número de submissão para cima de mim, não.

ADAM: Agora, o senhor me deixou sem opção porque se eu tentar ser humilde, o senhor não vai acreditar. E se eu não tentar vai ser pior, né?

LUÍS: Que rapaz mais inteligente! É mesmo um desperdício você ser garçom.

ADAM: O senhor está falando isso para me despedir ou para me elogiar?

LUÍS: Não se preocupe. Eu sempre dou uma segunda chance. Minha mãe falava que a gente sempre tem de dar uma segunda chance.

ADAM: Sua mãe não vai se arrepender.

LUÍS: Ela nunca se arrependeu. Ela dizia que despedir não tem graça. O divertido é humilhar. (CRONICAMENTE..., 2000, 74 min)

Nessa última frase, Luís e Adam estão frente a frente. O patrão, após dizer que o divertido é humilhar, toca o rosto do garçom numa atitude que representa muito mais desprezo do que consideração, aludindo à estrofe de *Se eu fosse o teu patrão*, de Chico Buarque que, embora não faça parte da trilha sonora do filme, coincidentemente, dialoga, à revelia de Bianchi, com a passagem descrita abaixo.

Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão (FUNIL, 1993)

Na outra sequência, Adam, bêbado, bate à porta do restaurante, já fechado. Luís atende e se depara com seu funcionário dizendo que havia brigado. Luís, aparentemente irritado, ajuda-o a entrar no restaurante. O garçom é conduzido até o escritório de Luís que o deixa cair sobre um sofá. Nesse momento, Adam começa a se insinuar para o seu patrão. O diálogo é o seguinte:

ADAM: Você não vai querer trepar comigo? Ou você só trepa com seus baianinhos?

LUÍS: Agora, você me desapontou! Tão inteligente quanto preconceituoso. Então, você acha que só porque tem esses lindos olhos azuis é melhor do que os outros? (CRONICAMENTE..., 2000, 77 seg)

Essa conversa expõe o caráter relacional tanto do racismo quanto da branquitude compreendida, aqui, como sendo um lugar de privilégios ocupados por pessoas que possuem a pele clara.

No Brasil, os sujeitos que ocupam o lugar de branquitude não são os mesmos em cada região: um mesmo sujeito pode ocupar o lugar simbólico de branco no nordeste do Brasil, em São Paulo ser considerado nordestino e no Rio Grande do Sul ser classificado como pardo ou mestiço. (SCHUCMAN, 2014, p. 97)

Adam gozou de prerrogativas por ser branco e sulista e isso fez com que a sua subjetividade se nutrisse de uma suposta ideia de superioridade inerente ao seu fenótipo e ao seu local de origem. Tanto que na conversa com Luís ele se referiu aos seus colegas como *baianinhos*, como se essa expressão representasse todas as pessoas nascidas acima da região Sudeste do país. Adam não gostou de ser chamado de alemão pelo líder dos sem-terra e o corrigiu dizendo ser polonês. A pretensa superioridade do garçom foi reiterada por Luís e isso fez com que ele tivesse acesso ao seu dormitório, mas não na condição de serviçal – o que seria um desperdício em razão de o garçom ter lindos olhos azuis –, mas sim de amante.

No decorrer do filme, Adam é demitido e termina a história sendo preso por policiais, após se envolver numa confusão dentro de um bar. Ele atualiza o personagem contrarregra que em *A causa secreta* tentou a sua ascensão social ao se relacionar sexualmente com um artista mais velho, que havia prometido ajudá-lo a se tornar ator. Isso mostra que na filmografia de Bianchi os *alpinistas sociais* terminam os filmes numa situação ruim; espancada (no caso de Joselene), preso (no caso de Adam) e agonizando após sofrer um acidente durante um ensaio (no caso do contrarregra).

1.8.4 Joana: *Quanto vale ou é por quilo?*

De todos os filmes de Bianchi, *Quanto vale ou é por quilo?* é o que aborda, com mais contundência, o tema da escravidão. Isso ocorre em razão de o diretor apostar que ela é a estrutura que rege o comportamento da sociedade brasileira. Por mais que o país seja reconhecido como ex-colônia portuguesa e terra da corrupção, Bianchi mostra que esta última é, somente, um dos seus efeitos. Essa premissa é corroborada por Souza (2017) quando afirma que a compreensão sobre a sociedade passa, obrigatoriamente, por três questões: De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?

A partir dessas questões, Souza refuta a tese de que o Brasil é uma continuidade de Portugal, como afirmou, dentre outros, o historiador Sérgio Buarque de Holanda no livro *Raízes do Brasil* (1999). O fato de o país ter sido colonizado pelos portugueses não significa que o empreendimento constituído aqui tenha sido forjado nos moldes da estrutura econômica e social de lá. Basta lembrar que o Brasil, do ponto de vista político e econômico, foi estruturado pela escravidão e esse modelo não havia em Portugal. Pelo cordão umbilical que ligou a metrópole a sua colônia foram transmitidas certas características culturais, menos a escravidão, que foi erigida após a colonização. Segundo Souza (2017, p. 40), “no Brasil, desde o ano zero, a instituição que englobava todas as outras era a escravidão [...]. Nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão”. Qualquer explicação atual que desvincule as desigualdades sociais desse sistema é uma estratégia (in)consciente de ratificar privilégios.

Essa ideia fica evidente na primeira sequência do filme, quando a alforriada Joana (Zezé Mota) reivindica, junto a um tradicional senhor de engenho (Antônio Abujamra), a devolução de seu escravo, como ela mesma diz. O acusado é chamado por ela de *branco ladrão*. Joana, por ser negra, poderia ter se oposto à escravidão, mas, ao invés disso, preferiu contribuir para a perpetuação do sistema escravagista por acreditar que obteria o mesmo *status* social dos tradicionais senhores de engenho. A locução, em *off*, feita pelo ator Milton Gonçalves, reitera o *status* social de Joana que não é o de senhora de engenho, mas de uma mulher negra que, de acordo com a justiça, foi considerada culpada.

MILTON GONÇALVES: A lei vigente no código penal do vice-reinado condena qualquer tipo de comportamento que perturbe a paz social. Isto posto e, por tudo mais que o processo consta, julgo a ré, Joana Maria da Conceição, negra e alforriada, culpada por perturbação da ordem em área residencial e por ofensas morais e raciais ao senhor Manuel Fernandes, branco, casado. Será recolhida a prisão ou poderá pagar fiança de 15 mil réis se, assim, dispuser de tais recursos. (QUANTO..., 2005, 3 min 40 seg)

A contradição de Joana reside no fato de ela se identificar com a classe social das pessoas que a oprimiram ao invés de estabelecer empatia com as que ela escravizou. Sua escolha foi motivada por questões estruturais e não morais. Ela teve suas ações definidas por uma estrutura social que, do ponto de vista econômico, determinou quem era o senhor e quem era o escravizado; do ponto de vista político, decretou quem criava as leis e quem deveria obedecê-las, por mais assimétrica que

fosse a sua aplicação; e do ponto de vista cultural, estabeleceu, no imaginário social, o lugar a ser ocupado pelas pessoas negras. Porém, Joana, após ser alforriada, observou que o respeito era uma prerrogativa das pessoas que escravizavam, mas não das que eram escravizadas e se tornou escravocrata obedecendo, sem questionamento, os mecanismos sociais (NAGAMINI, 2008), sem atentar que numa sociedade racista os corpos negros são nativos em lugares de opressão e estrangeiros em espaços de liberdade. A consequência disso é que a lei não a favoreceu por ter sido formulada por pessoas brancas com o objetivo de privilegiá-las sistematicamente.

1.8.5 Lurdes

Outra personagem que, assim como Joana, vocifera contra um homem branco é Lurdes (Iena Roque). Numa sequência de *Quanto vale ou é por quilo?*, ela observa Bira (Caio Blat) e Luciano (Emílio de Mello), diretor de filmes publicitários, selecionarem algumas crianças para uma campanha do terceiro setor. O critério para a escolha do *casting* é baseado no fenótipo racial. A conversa entre eles segue da seguinte maneira:

LUCIANO: O Bira, pelo amor de Deus! Vem cá, garoto. O que é esse aqui, o que é esse aqui? Negro com um pouco de japonês e coreano, né?

BIRA: Tô achando que é índio.

LUCIANO: Que índio.

BIRA: Você é índio? Hein? Cabelo lisinho, olho puxado, moreninho.

LUCIANO: É, bota índio.

BIRA: Índio é outros.

LUCIANO: Bira, Bira. O Peter, aqui, é negro?

BIRA: Ele? 100% negro, né rapaz? Tem até *pedigree* um cara desse.

(QUANTO..., 2005, 37 min 40 seg)

Nesse momento, Lurdes se aproxima da dupla para tirar satisfações.

LURDES: O que está acontecendo, hein? Eu ouvi *pedigree*? Por que essa grosseria?

LUCIANO: Grosseria? Está aí no papel, não está? Vocês não querem 75% de crianças negras, 10% de brancos e ...

BIRA: 15% outros, a gente pôs até um indiozinho aqui, ó.

LUCIANO: É, os garotos que vocês trouxeram aqui me parece que de negro, mesmo, não chegou quase nada. Eu não sei o que vocês consideram negro.

Sei lá, serve *mulatos*?

LURDES: Mulatos? Olha, esse filme representa a verdade do país, por isso o número pré-estipulado de negros. Quantos negros você tem, aqui, na sua equipe?

LUCIANO: Eu sei lá quantos negros eu tenho na minha equipe. Eu não estou preocupado com isso. Olha, a senhora não vem se fazer de vítima pra cima de mim só porque é negra. Vê se me entende. Eu não persigo negros.

LURDES: Só que não é uma questão de perseguir ou não. Essa defesa de nossa raça é um instrumento para agregar valor a pessoas que têm uma média muito menor de oportunidades. Isso é história, é reparar injustiças. Nunca ouviu falar disso, não? Nunca estudou? Está louco?

LUCIANO: Calma, eu vou te explicar uma coisa, vê se você me entende. Eu contrato gente competente. Não me importa cor, raça ou idade.

LURDES: Quer dizer que enquanto não sair a lei você vai continuar resistindo e não vai contratar negros?

LUCIANO: Que resistindo, minha senhora, que resistindo! Me paga que eu contrato quantos você quiser. Você não está aqui trabalhando hoje? Eu não estou aqui escolhendo a dedo os moleques mais pretos para botar no filme? Então, você pagou e venceu. Hoje, aqui nesse set, negro é lindo. Bira, chama a maquiagem e manda pintar toda essa molecada. Quero todo mundo preto! (QUANTO..., 2005, 37 min 56 seg)

Essa sequência mostra os bastidores de uma ação publicitária que objetiva, via discriminação positiva (ALMEIDA, 2019), tornar crianças negras protagonistas de um filme. Nota-se que o conflito envolvendo Lurdes e Luciano ocorreu em função de algumas terminologias empregadas por Bira, seu assistente de produção, serem expressões racistas. *Pedigree* e mulato são algumas delas e isso mostra que a língua portuguesa está repleta de elocuições ligadas ao colonialismo e que trazem no seu bojo significações racistas que visam, sobretudo, desumanizar as pessoas negras. Nesse sentido,

[...] confrontamo-nos com uma longa lista de termos, frequentemente usados ainda hoje na língua portuguesa, que têm a função de afirmar a inferioridade de uma identidade através da condição animal. São termos que foram criados durante os projetos europeus de escravatura e colonização, intimamente ligados às suas políticas de controle da reprodução e proibição do “cruzamento de raças”, reduzindo as “novas identidades” a uma nomenclatura animal, isto é, à condição de animal irracional, impuro. (KILOMBA, 2019, p. 19)

Ao afirmar que o garoto Peter tem *pedigree*, Bira age como um colecionador de cães de raça que comumente emprega essa mesma expressão para enaltecer o registro genealógico de seus animais. E quando Luciano pergunta se um garoto é mulato, reitera um histórico marcado pela tirania exercida por indivíduos que associam à condição animal todos aqueles submetidos aos seus desmandos.

A discussão entre Lurdes e Luciano foi finalizada após ele ordenar que todas as crianças fossem pintadas de preto. Porém, antes disso, ele fez questão de afirmar que Lurdes, por ter pagado, havia vencido e que, por esse motivo, naquele set, os negros seriam considerados lindos. Por questões estruturais, Luciano não percebeu o quão racista é associar pessoas negras a animais. Para ele, o problema está ligado

à falta de dinheiro e, por essa razão, Lurdes havia vencido após ter pagado para a equipe gravar um comercial que representa a verdade do país, dando a entender que as desigualdades sociais têm a ver, somente, com a classe social a que o sujeito pertence e não com o racismo.

1.8.6 Dido

De todos os personagens atravessados por questões raciais em *Quanto vale ou é por quilo?*, o que mais se destaca é Dido (Lázaro Ramos) em função de a sua presença abalar outros personagens pela lucidez que o leva a compreender os problemas estruturais, relacionados ao racismo, que ajudam a explicar a sua situação.

Dido, preso, recebe a visita de Dona Judite (Ariclê Perez). Ambos estão sentados no chão do pátio do presídio. A cena, inicialmente, é repleta de afetividade, pois mostra a senhora dando gomos de mexerica na boca de Dido, como se ele fosse uma criança. Ele mastiga e, em seguida, abre a boca querendo mais gomos. A conversa entre eles transcorre assim:

DONA JUDITE: Está docinha?

DIDO: Docinha... Dona Judite, eu não acho certo a gente ficar vivendo, sempre assim, sofrendo, parado sem fazer nada. Acho que eles têm de sofrer, também, para passar um pouco de opressão, para ser mais justo.

DONA JUDITE: Eu fico tão preocupada com você.

DIDO: Não, está tudo bem.

DONA JUDITE: Está tudo bem nada. (QUANTO..., 2005, 59 min 44 seg)

Em seguida, a câmera mostra uma cela repleta de homens prensados contra a grade. O destaque é Dido que, em primeiríssimo plano, encara o espectador e afirma que aquela circunstância é justificada pela escravidão.

O negro-escravizado, propriedade do senhor, ora liberto, ora fugitivo, ora vendido, ora alugado, ora comprado, ora torturado, ora cordialmente tratado e, então, o pobre favelado, ora bandido, ora público-alvo, ora empregada doméstica, ora assassino de aluguel, ora desempregado, ora traficante, ora o [...] próximo a ser assassinado, preso, selecionado para um projeto social. (ABÍLIO, 2011, p. 93-94)

Dido é o único personagem capaz de compreender que a sua situação é produzida por um sistema que cria, administra e descarta corpos fustigados pelo poder

exercido, no contexto do filme, ora pela monarquia liberal escravagista, ora pela república neoliberal meritocrática.

No decorrer do filme, esse personagem, em *off*, comunica aos espectadores que há duas maneiras de sair da prisão: fugindo ou pagando. Ele diz que pagou e que precisa recuperar seu investimento. Dido organiza o sequestro de Marco Aurélio (Herson Capri), um dos sócios da ONG Stiner que, ao invés de atuar na resolução de problemas não resolvidos pelo Estado, como deveria ser a função de entidades do terceiro setor, desenvolve falsos projetos sociais para explorar as pessoas pobres.

O sequestro é realizado. Marco Aurélio, preso no cativeiro, é questionado por Dido:

Se a polícia não estivesse esperta eu te levava para dar uma volta na comunidade para ver os seus investimentos. Agora, me diga uma coisa, o que a comunidade leva com esses empreendimentos comunitários? Hein? O que é que a gente ganha? Qual é a nossa parte no seu lucro? (QUANTO..., 2005, 87 min)

O sequestrador demonstra ter consciência de classe e elege Marco Aurélio como seu inimigo. Dido, em *off*, afirma que: “sequestro é um negócio moderno. Precisa de violência porque precisa de propaganda para estimular a negociação”. Marco Aurélio deixou o cativeiro sem um dedo e uma orelha, mas a narrativa sugere que o destino de seu algoz está traçado, como mostra a sequência em que um repórter (Ney Piacentini) apresenta, num caricato filme institucional, as vantagens que a ampliação do sistema carcerário oferecerá para a sociedade. Durante a exibição do filme o repórter diz que:

REPÓRTER: A construção civil é uma das ferramentas mais eficazes na guerra contra o desemprego. O governo encontrou na ampliação de vagas prisionais um terreno fértil para a geração de renda e de oportunidades de negócios. Nunca, em uma única gestão, foram construídos tantos presídios. Além disso, nos últimos anos, nossos policiais intensificaram a captura de criminosos duplicando a massa carcerária. E a nossa meta, já para o próximo ano, é dobrar o número de vagas nas cadeias construindo presídios em pequenas cidades do interior do Estado. E, a partir daí, aumentar progressivamente esse número garantindo espaço para todas as detenções que a nossa polícia fizer, gerando, assim, muitos empregos diretos e indiretos. E não é só na construção civil que a economia cresce com a expansão do sistema carcerário. As famílias que vão visitar seus parentes geram, assim, renda na cidade gastando com comida, hospedagem, transporte e outros consumos. Estamos mostrando que a ampliação do sistema carcerário é agente aquecedor da economia do município, do Estado e do país. (QUANTO..., 2005, 57 min 35 seg)

O filme aponta que esse sistema funciona por apresentar uma tese verossímil que legitima as hierarquias que separam as pessoas incluídas das excluídas, as boas das más, as inteligentes das estúpidas. Por isso, os personagens analisados não conseguem concretizar seus projetos, por mais banais que eles sejam. Do ponto de vista narrativo, cujo sentido é canonicamente construído em fases que vão da manipulação à sanção, passando pela competência e a performance, essa ideia é evidenciada da seguinte forma: Ceará, estrela numa boate de *strip-tease*, convence Adam a obter pequenas vantagens por meio do sexo. O garçom, incentivado por seu colega, decide realizar uma investida sexual contra seu patrão, Luís. A recompensa seria a obtenção de privilégios capazes de amenizar a opressão praticada, cotidianamente, pela gerente Amanda. Para isso, Adam deveria usar seus lindos olhos azuis como ferramenta de sedução. O garçom consegue despertar o interesse de Luís, num primeiro momento, e a sua indiferença, no final. Isso resultou em sua prisão indicando que as etapas seguidas pelo personagem foram bem executadas até a fase da performance, na qual ele e Luís entraram em conjunção, mas o prêmio, representado pelos privilégios de amante, foi substituído por um final melancólico, típico dos alpinistas sociais representados pelos personagens de Bianchi.

Algo parecido ocorreu com Joselene. A empregada, aproveitando a ausência de sua patroa, convenceu Oswaldo, seu namorado, a participar da simulação da intimidade de Maria Alice e Carlos. Oswaldo, tentado pela proposta, aceita. Não havia empecilho para que o plano desse errado, pois Joselene tinha total acesso à residência. Ele transcorreu bem até Maria Alice surpreender o casal *farreando* em seu quarto. O final da empregada foi trágico, pois terminou desfalecida após ser brutalmente golpeada por Oswaldo que, ao invés de “abrir o bucho da vaca”, como ordenara Joselene, logo após o flagrante, optou por punir a sua namorada e preservar a integridade de sua patroa. Por fim, Dido, bandido inteligente, tem o objetivo de fugir da cadeia para poder oferecer aos opressores um pouco de opressão. O personagem é, simultaneamente, manipulador e manipulado e age de acordo com seu querer. Por ser um bom estrategista, Dido consegue organizar e executar o sequestro de Marco Aurélio e cumpre todas as etapas correspondentes à narrativa, ou seja, começou como oprimido (preso) e terminou a história como opressor (livre). Seja como for, o fato é que Dido, em toda a filmografia de Bianchi, é o único personagem que não busca entrar em conjunção com seus opressores. Sua consciência de classe e a sua

perspicácia intelectual impediram que isso ocorresse. Por isso, terminou livre (procurado), ao contrário de Joana que, mesmo alforriada, concluiu a sua trajetória presa.

Esse final corrobora a hipótese formulada nesta tese de que alguns personagens de Bianchi realimentam o sistema de opressão que poderiam combater. O fato de Joana ter buscado reconhecimento social reproduzindo a estrutura econômica e de dominação vigente durante a escravidão mostra que ela optou por pertencer à classe dos escravizadores, respeitados e livres, a pertencer à dos escravizados, desrespeitados e presos, e essa evidência comprova a proposição formulada por esta tese e cujo desdobramento será feito no próximo capítulo.

2 CLASSE SOCIAL DOMINANTE: ENTRE O PRIVILÉGIO DE SER E O DESEJO DE PERTENCER

No filme *Quanto vale ou é por quilo?*, Sérgio Bianchi filma esquetes baseados no livro *Crônicas históricas do Rio colonial* (2004), do jornalista Nireu Oliveira Cavalcanti. Eles remetem ao Brasil do século XIX e evidenciam a sua estagnação por meio de histórias de pessoas que tiveram suas vidas afetadas pelos sistemas político e econômico vigentes na época. Uma dessas narrativas é a de Joana, cuja jornada foi analisada. A personagem, negra e alforriada, buscou reconhecimento social ao reproduzir o comportamento escravocrata dos respeitados senhores de engenho. Por mais que ela tentasse espelhar a conduta dos opressores, ela continuaria a ser, como bem lembrou o locutor, Milton Gonçalves, uma mulher negra e alforriada.

LOCUÇÃO: Madrugada de 13 de outubro de 1789. Nos arredores da capital do vice-reinado, uma expedição encomendada de capitães do mato captura escravos em residências da área rural. Dentre as presas está Antônio. Retirado de uma pequena chácara de propriedade de Maria Joana da Conceição. Ao presenciar o confisco de seu escravo, Joana reúne documentos, forma uma pequena comitiva e parte atrás dos capitães, mata adentro. Joana é uma mulher forte, alforriada e, agindo conforme o sistema, acumulou recursos para comprar escravos que auxiliassem em sua propriedade. Agora, Joana fora roubada e, acreditando na justiça e na força coletiva, junta seus vizinhos para cobrar e enfrentar o mandante da expedição. (QUANTO..., 2005, 80 min)

Para entender essa contradição, é necessária uma análise que, somada às questões sobre raça/racismo, discutidas no capítulo anterior, inclua reflexões sobre classes sociais porque é no embate entre os seus integrantes que o racismo, e demais opressões, se manifesta. Antes disso, é preciso delimitar o conceito *classe social* e, ao mesmo tempo, apontar, diacronicamente, seus alcances e limitações, pois, de outro modo, a sua análise indicará um caminho fora da realidade retratada nas obras de Bianchi. Nesse ponto, o sociólogo, Nivaldo Viana, contribui ao dizer que

[...] o pertencimento de classe pressupõe condições de vida comuns, oposição e interesses também comuns. Assim, uma classe social significa que os indivíduos que a compõem possuem o mesmo modo de vida, já que suas condições de vida, oposição a outras classes, interesses, costumes e representações são compartilhados por todos os seus componentes. (VIANA, 2018, p. 26)

Essa afirmação ajuda a compreender que o pertencimento a uma classe social não depende de vontade própria, como pensou Joana, pois o fato de ter escravos não foi suficiente para ela ser reconhecida como uma senhora de engenho. Como explicou

Viana, o pertencimento a uma classe depende de interesses comuns e não há no filme algo que indique isso. A personagem pensou estabelecer uma relação simétrica com os demais proprietários de escravos, pois, para ela, o respeito dependia de práticas sociais, de modo geral, parecidas com as realizadas por eles (Fotograma 4).

Fotograma 4 – Joana exhibe os escravizados que ela comprou



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?* (2005)

O filme mostra que Joana compreendeu que ter ascendido economicamente não lhe garantiu permanência na classe social desejada. Isso fica evidente, num primeiro momento, quando ela chama o acusado de roubar seu escravo de “branco ladrão” e após ser presa por perturbação da ordem em área residencial, num segundo momento. Comprar escravos a elevou ao patamar de consumidora, mas isso não alterou as estruturas econômica e política, pois tanto os senhores de engenho quanto os legisladores da época pertenciam às classes que se opunham à de Joana. Isso explica por que ela termina o filme presa, após ter tido Antônio, o homem escravizado que ela comprou, roubado como se fosse uma mercadoria. Fica evidente que o pertencimento à classe social dominante depende de um conjunto de características que vão além do dinheiro que Joana tinha para ostentar. Para entender esse ponto, é necessário convocar Pierre Bourdieu em função das análises que ele empreende sobre classes sociais. Nesse debate, o autor inclui conceitos como *propriedade*, mas não no sentido concreto que a palavra pode sugerir, e *distinção*.

O significado dado por Bourdieu aos termos propriedade e distinção [...] permite demarcar sua perspectiva em relação à marxista, usada frequentemente por ele como contraponto da sua. Vejamos, primeiro, o que ele entende por propriedade. Trata-se, desde logo, de propriedades – no plural – atuantes, quer dizer, que permitem aos agentes exercerem poder sobre os outros situados em distintas posições no espaço social. As

propriedades são, pois, recursos de poder e as relações de classe são relações de poder. (SALLUM Jr.; BERTONCELO, 2017, p. 119)

As propriedades mencionadas por Bourdieu são recursos por meio dos quais as relações de poder são estabelecidas. Cabe ao dominante ter propriedades que não somente indiquem a sua posição social, mas que a naturalize e/ou a justifique por meio de conceitos que, quando associados a um agente que integra a classe social dominante, encubram as opressões que determinam a vida dos indivíduos das classes sociais dominadas. Segundo o sociólogo francês, as propriedades são convertidas em recursos definidos como capitais econômico, cultural, social e simbólico. O capital econômico representa os recursos financeiros que uma pessoa possui. Nesse caso, ele reitera a formulação feita por Marx. Os demais capitais ultrapassam a definição pecuniária realizada pelo autor alemão. Os saberes introjetados pelas pessoas – como falar, como se vestem, como se alimentam – são chamados de capital cultural. As relações sociais – pertencimento a um grupo de pessoas – que os sujeitos mantêm, para garantirem seus privilégios, são conhecidos como capital social. E, por fim, o capital simbólico – como os indivíduos são percebidos, se são considerados inteligentes, ricos etc. – determina como os agentes percebem e são percebidos por todos aqueles que fazem parte do espaço social. Para Bourdieu, esses capitais são recursos que possibilitam às pessoas exercer poder sobre as demais. Quanto mais capitais um agente possuir, mais vantagens ele terá. Isso ajuda a compreender por que Joana termina sua participação no filme de uma maneira tão trágica. Os recursos de que dispunha lhe conferiram vantagens em comparação aos demais personagens negros, escravizados ou alforriados presentes na história. Porém, quando ela confronta, com esses mesmos recursos, o homem que a havia roubado, o sistema se volta contra ela. Por mais que o filme não mostre como a personagem obteve sua alforria, fica evidente que a sua situação é bem mais confortável do que a de outras pessoas alforriadas. Para justificar essa afirmação, é preciso conhecer outras figuras dramáticas extraídas do livro de Nireu Oliveira Cavalcanti como, por exemplo, a escravizada Lucrecia.

Quando completou 50 anos de idade, Lucrecia ouviu de seu senhor, Caetano Pereira Cardoso, que 34 mil réis era o valor que ela deveria pagar por sua liberdade. Lucrecia aceita a proposta e, numa sequência em que ela é mostrada com uma *amiga* lavando roupa no rio (Fotograma 5), aproveita para se queixar que lava, passa,

cozinha e que não consegue juntar o dinheiro necessário para o pagamento de sua alforria. Essa sequência é narrada pelo ator Milton Gonçalves. Segundo ele:

LOCUÇÃO: Confiante na relação, Lucrécia propôs a sua nova amiga que lhe comprasse do senhor Caetano Cardoso. Em troca, Lucrécia trabalharia durante 1 ano para Maria Antônia e para terceiros em horas extras. Assim, poderia saldar com Maria Antônia a quantia emprestada. Propôs juros de 7,5% ao ano. Como boa mulher de negócios, a amiga fez as contas. O investimento: 34 mil réis. Período: 1 ano. Juros: 7,5% ao ano. Lucro: 2550 réis. No entanto, havia um risco. E se no primeiro ano, a amiga não conseguisse trabalhar o bastante para juntar a quantia necessária? Maria Antônia ponderou: mesmo se a escrava pagasse ao final de 2 anos, o negócio ainda seria vantajoso. Maria Antônia decidiu, então, acreditar no investimento. Levou ao cartório os 34 mil réis e comprou, junto ao senhor Caetano Pereira Cardoso, a tão sonhada alforria da amiga Lucrécia. Passaram-se 3 anos. Lucrécia trabalhou arduamente. Horas extras para Maria Antônia e trabalhos para terceiros. Finalmente, conseguiu juntar a quantia para pagar a sua amiga, incluindo juros estipulados e correções. Maria Antônia deu uma cartada certa. Pois em 16 de setembro de 1786, as duas foram, novamente, ao cartório do tabelião José Wandeck e, diante dele contaram as moedas trazidas por Lucrécia que, para alegria das duas, somavam 42. 238 réis. O lucro e a liberdade, enfim, se tornam realidade. Lucro para Maria Antônia: 8.238 réis. Amizade, liberdade, solidariedade. Extraído do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 4 Ofício de Notas, livro 104, 16 de setembro de 1786. (QUANTO..., 2005, 24 min 45 seg)

Fotograma 5 – Lucrécia diz a Maria Antônia, sua *amiga*, que não consegue juntar dinheiro para comprar sua alforria



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?* (2005)

A história de Lucrécia termina no cartório e as semelhanças entre ela e Joana, também. Joana comprou seres humanos porque internalizou as estruturas sociais de dominação que, dentre outras coisas, legitimava a compra e venda de pessoas negras como se fossem mercadorias. Porém, ela descobre que perpetuar a escravidão não lhe garantiu as prerrogativas dos senhores de engenho. Por outro lado, Lucrécia internalizou a estrutura de opressão que normalizava o fato de ela não ser livre.

Diferentemente de Arminda (mulher grávida e escravizada que, no mesmo filme, fugiu de seu dono para poder criar seu filho, livre e em paz), Lucrecia aceitou sua escravidão por acreditar que aquela era a situação das pessoas que não podiam pagar por sua liberdade. Fica evidente o quanto as estruturas políticas e sociais corroboram para que não sejam consideradas iguais a liberdade das personagens que nasceram livres, por serem brancas e pertencentes à classe social dominante, e as que compraram a sua liberdade, por serem negras e pertencentes à classe social dominada. Por fim, não é difícil compreender por que Joana, mesmo comprovando a posse de seu escravo, foi presa por perturbação da ordem em área residencial. Isso mostra que a integração a esta ou aquela classe não é determinada, somente, pela renda ou patrimônio.

O pertencimento a uma classe social, como afirmou Viana, depende, sobretudo, de “interesses e posições comuns” (VIANA, 2018, p. 26). Ou seja, “os escravos e os servos eram as classes produtoras e que havia uma união contra essas classes, sendo que o Estado, representante da classe dominante, era a fortaleza que buscava impedir sua libertação” (VIANA, 2018, p. 28). Em resumo, o pertencimento à classe dominante pressupunha a branquitude e os privilégios inerentes a ela.

2.1 Classes sociais separadas por distinção

Neste subitem, a trajetória de Joana foi analisada sob as lentes da teoria bourdiana. Dela, foi destacado o termo *propriedade* cujo sentido ilumina as contradições da personagem. Propriedade diz respeito aos recursos de poder, convertidos em capitais, que possibilitam aos seus detentores manterem a dominação sobre aqueles destituídos desses expedientes. Outra ideia que ajuda a compreender as atitudes de Joana é o conceito *distinção*. Bourdieu explica como as pessoas de classes sociais diferentes se relacionam umas com as outras. Essas relações não visam a comunhão entre elas. Muito pelo contrário, a ideia é reforçar suas diferenças.

Os mecanismos de distinção resultam da relação entre bens e práticas desigualmente distintivos, por um lado, e, por outro, agentes e grupos sociais cuja existência só é possível ao se distinguirem uns dos outros. Os agentes estão mais ou menos equipados para identificar os bens e as práticas raras e suscetíveis de produzir ganhos de distinção. A propensão para distinguir-se em determinado domínio é inseparável de uma competência rara e

específica que é uma arte prática de perceber diferenças sutis. (DUVAL, 2017, p. 147)

Isso significa que as relações entre integrantes de classes sociais distintas – no contexto do filme pessoas brancas livres *versus* pessoas negras e alforriadas – são determinadas, num primeiro momento, pelo acúmulo de bens (propriedades). Por exemplo, as expressões *pessoas brancas livres e branco casado* – como serão vistos adiante – passam a ideia de que a liberdade é inerente a elas. A ausência da conjunção “e” faz com que o adjetivo *brancas* seja substantivado. O mesmo princípio não vale para as pessoas negras que, no curso da história – como foi abordado no capítulo anterior –, vivenciaram um processo de transição marcado, inicialmente, pela prisão e, em seguida, pela não liberdade. A liberdade, como princípio universal, é, na história do Brasil, um privilégio de classe que beneficia as pessoas brancas enquanto a não liberdade é, para os negros, o indício de que, por mais que eles conquistem capitais, comumente associados às pessoas brancas, haverá sempre os estigmas vinculados à negritude restringindo a sua presença nas classes sociais abastadas. Por mais que Joana tentasse espelhar a conduta dos senhores de engenho, ela continuaria a ser, como bem lembrou o locutor Milton Gonçalves, uma mulher forte alforriada. O adjetivo *forte* reitera o seu passado e das demais figuras dramáticas escravizadas que exerciam ofícios que dependiam da força física. A palavra alforriada remete ao passado da personagem e indica que ela já fora propriedade de alguém. Esses dois elementos, força e alforriada – no caso de Joana –, são características que a distinguem dos sujeitos que ela espelhou como, por exemplo, Manuel Fernandes, descrito pelo locutor, Milton Gonçalves, como branco casado. O adjetivo branco atribui ao personagem características socialmente positivas – como bem afirmou Guerreiro Ramos em *A patologia social do branco brasileiro*, discutido no capítulo anterior – e faz com que seu corpo seja percebido como parte do lugar social que ocupa. O fato de ele ser casado significa que seu prestígio de classe será repassado aos seus herdeiros, cujos corpos serão vistos com naturalidade pelos demais integrantes da classe social. Isso explica por que Joana, ao reivindicar a devolução de seu *escravo*, não foi atendida, mesmo tendo documentos que comprovassem seus *direitos de propriedade*, como é mostrado no trecho que será retomado a seguir:

LOCUÇÃO: Madrugada de 13 de outubro de 1789. Nos arredores da capital do vice-reinado, uma expedição encomendada de capitães do mato captura escravos em residências da área rural. Dentre as presas está Antônio. Retirado de uma pequena chácara de propriedade de Maria Joana da

Conceição. Ao presenciar o confisco de seu escravo, Joana reúne documentos, forma uma pequena comitiva e parte atrás dos capitães, mata adentro. Joana é uma mulher forte, alforriada e, agindo conforme o sistema, acumulou recursos para comprar escravos que auxiliassem em sua propriedade [...]. (QUANTO..., 2005, 80 min)

Esse fragmento afirma que Joana agiu *conforme o sistema*. É preciso considerar que as suas escolhas foram influenciadas pelas estruturas sociais que condicionam o comportamento da sociedade e, conseqüentemente, orientaram o seu. Pode-se dizer que as disposições de Joana vão ao encontro de um conceito bourdiano conhecido como *habitus*.

Habitus é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente. (WACQUANT, 2017, p. 214)

Isso significa que não existe o indivíduo autônomo em suas decisões, pois, ao fazer parte de uma sociedade, ele internaliza, à sua maneira, os valores dos sujeitos que o precederam. Seu modo de pensar e de agir tornam-se estruturais, por exemplo, o sistema escravocrata que definiu a *práxis* da sociedade existente durante a sua vigência e estruturantes quando atualizam o *habitus* dos indivíduos contemporâneos.

Tais concepções vão ao encontro de algumas passagens de *Quanto vale ou é por quilo?* e estão no cerne do conflito entre Joana e Manuel Fernandes. Após ser alforriada, Joana passou a reproduzir o estilo de vida de seus opressores, cujas práticas eram legitimadas pela sociedade da época, que as viam como sendo comuns. Adquirir uma chácara e comprar pessoas escravizadas para trabalharem nela foi um processo feito sem constrangimento em razão de haver a aceitação desses atos por parte da sociedade. Porém, o filme deixa evidente que a liberdade de Joana era negociada. Ela poderia viver ao estilo das senhoras de engenho desde que seus interesses não chocassem com os de pessoas nascidas numa classe social dominante, da qual Manuel Fernandes, branco casado, fazia parte. Caso contrário, o próprio sistema tornaria as pessoas privilegiadamente livres dispostas a indicarem à personagem Joana o seu local de origem e, sobretudo, que a mesma lei que outorgou sua liberdade poderia retirá-la, como a locução abaixo descreve.

LOCUÇÃO: [...] Agora, Joana fora roubada e, acreditando na justiça e na força coletiva, junta seus vizinhos para cobrar e enfrentar o mandante da expedição [...]. A lei vigente no código penal do vice-reinado condena qualquer tipo de comportamento que perturbe a paz social. Isto posto e, por tudo mais que no processo consta, julgo a ré, Joana Maria da Conceição negra alforriada, culpada por perturbação da ordem em área residencial e ofensas morais e raciais ao senhor, Manuel Fernandes branco casado. Será recolhida à prisão ou poderá pagar fiança de 15 mil réis se assim dispuser de tais recursos. (QUANTO..., 2005, 2 min 13 seg)

A sentença decidida pelo juiz atribui à personagem vários crimes, dentre eles, o de perturbação da ordem em área residencial. Atentar contra a ordem é o mesmo que tentar subverter o sistema que foi construído por pessoas que partilhavam os mesmos interesses de classe à qual pertence o personagem Manuel Fernandes. Essa ordem (sistema) foi elaborada para privilegiar uma minoria abastada e livre em detrimento de uma maioria desprivilegiada e presa nas senzalas. Joana, após ser sentenciada, teve de optar em perder dinheiro (15 mil réis) ou a sua liberdade e isso mostra que a sua alforria é uma prerrogativa legal concedida pelos beneficiados pelo sistema e que, por essa natureza, pode ser retirada.

A locução termina mostrando que Manuel Fernandes foi inocentado e, mesmo não tendo documentos que comprovassem seus direitos de propriedade sobre Antônio, homem escravizado, foi considerado inocente, ainda que o contexto do filme indicasse que ele deveria ter sido o réu na ação penal. E, para piorar, Joana o xingou de *branco ladrão*. A ausência de conjunção “e” substantiva o segundo termo e contraria as ideias propostas por Guerreiro Ramos (1995) quando afirmou que às pessoas brancas eram atribuídas qualidades positivas e às negras, as negativas. A justiça interveio de forma exemplar ao punir Joana por ter *denegrido* a imagem de Manuel Fernandes chamando-o de ladrão e, conseqüentemente, forçando o sistema a considerá-lo vítima ao invés de réu.

2.2 Negociações entre opressores e oprimidos

No subitem anterior, foi explicado que o capital econômico de Joana não foi suficiente para ela ser reconhecida como integrante da classe social dos senhores de engenho. Agora, a análise contemplará os personagens Adam, Alfredo Buhr, Ceará, o motorista de ônibus e a mulher racista, todos de *Cronicamente inviável*.

O aprendiz de garçom Adam sai de Santa Catarina com destino a São Paulo e no trajeto à capital paulista se envolve numa confusão entre integrantes do movimento de trabalhadores sem-terra e um latifundiário. Com seus questionamentos, ele consegue fazer com que os dois oponentes se unam contra ele. O fato de ter saído da região Sul do país lhe atribui um caráter distintivo em relação aos personagens vindos do Nordeste. Isso fica evidente em algumas passagens do filme como na sequência em que ele, Ceará e Valdir estão viajando espremidos dentro de um ônibus cheio de passageiros (Fotograma 6). As tomadas remetem às cenas em que o personagem Dido, de *Quanto vale ou é por quilo?*, faz uma analogia entre a cela em que se encontra preso e o navio negreiro (Fotograma 7).

Fotograma 6 – Adam espremido entre os passageiros num ônibus lotado



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Fotograma 7 – Superlotação penitenciária denunciada por Dido



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?* (2005)

Só que agora o veículo em questão não é uma embarcação, mas sim um ônibus coletivo. O primeiro era um depósito de pessoas que tinham as senzalas como destino. O segundo é a sua atualização. O elo entre esses dois períodos não é representado pelas correntes que atavam pessoas escravizadas umas às outras, mas por uma estrutura econômica que altera a sua forma sem modificar seu conteúdo.

No passado, a miséria das pessoas escravizadas justificava a riqueza da elite colonial. No presente, a concentração de capital econômico depende, dentre outras coisas, das péssimas condições de trabalho oferecidas aos trabalhadores. Dido, no primeiro caso, comparou a cela de cadeia com o navio negreiro para mostrar que o segundo resulta do primeiro. Adam, por outro lado, espremido dentro de um ônibus lotado, em *off*, faz sua reflexão. Segundo ele:

ADAM: Não dá para ter uma vida decente neste aperto. Só se acreditar muito no trabalho. Mas nem assim. Porque se você é obrigado a ficar neste enrosco

três horas por dia para ir e voltar do trabalho, não dá para acreditar que sua vida é decente. Mas, tanto faz, porque, de qualquer jeito, você tem de fingir que não entende por que se fode. Fingir que não entente, todo mundo finge. Senão todo mundo seria obrigado a fazer uma revolução. Mas pode ser que o mais importante, então, seja essa 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 que o patrão tem a fazer é tratar mal, é claro! Assim, o trabalhador vai pegar o ônibus lotado, quando for voltar para casa, e vai sofrer mais ainda. Já que vou me foder, mais cedo ou mais tarde, prefiro fazer isso por conta própria. Porque eu não tenho intenção nenhuma de ser vítima. Pelo menos, se eu fodo tudo por conta própria, o patrão se fode junto, o que é bom porque ele é o único que tem alguma coisa a perder. Mas, parece que ninguém gosta muito dessa ideia. O pessoal gosta, mesmo, é de se foder na mão dos outros. (CRONICAMENTE..., 2000, 49 min 07 seg)

Após esse raciocínio, a sequência mostra os passageiros se acotovelando dentro do ônibus até ele parar atrás de um carro enguiçado. O motorista do coletivo buzina como se isso resolvesse a pane no motor do automóvel. Em seguida, ele grita pela janela: “Vamos logo com essa merda, ô! É foda, paulista é foda!” O cozinheiro, Ceará, ao lado do motorista, diz: “Depende, tem de saber como tratar. Deixa a mulher parada, aí, no meio da rua. Vamos ver o que acontece. Deixa ela achando que é poderosa. Aí, quando a polícia chegar, se faz de coitada. Vai por mim, meu irmão”.

Os comentários feitos pelo motorista e por Ceará mostram a sua impaciência diante de um problema típico de uma grande cidade. Mas a pressa não é a única característica em comum entre eles. Ambos são nordestinos e Ceará, em certo momento, chama o seu conterrâneo de “meu irmão”. A imagem de um ônibus cheio de trabalhadores remete ao pau de arara – caminhão que transporta pessoas, num momento, e frutas, em outro, sobre sua caçamba. O mesmo espaço destinado às frutas é oferecido aos trabalhadores como se o destino de ambos fosse o bagaço, pois tanto um quanto o outro podem ser espremidos após ter seu sumo/força de trabalho retirado, fazendo do ônibus uma tecnologia que desempenha a função de um pau de arara e, ao mesmo tempo, de um espremedor de frutas e isso explica tanto a revolta manifestada por Adam quanto a impaciência do motorista do coletivo e de Ceará.

Após ouvir os insultos do condutor do ônibus, a proprietária do carro quebrado desce, irritada, de seu veículo e se dirige ao motorista de ônibus (Fotograma 8).

Fotograma 8 – Mulher racista humilhando o motorista do ônibus



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

PROPRIETÁRIA: Qual é o problema? Qual é o pro-ble-ma?

MOTORISTA: O marido da senhora sabe que a senhora está aqui?

PROPRIETÁRIA: O senhor não está vendo que meu carro morreu? Hein? É burro? (CRONICAMENTE..., 2000, 51 min 35 seg)

Após ser xingado de burro, o motorista olha para Ceará e diz: “Saber como tratar?”. Em seguida, volta sua atenção para a proprietária.

MOTORISTA: Ah, vá se foder, minha senhora, sai daí! Tira o carro do meio!

PROPRIETÁRIA: O senhor não está vendo que meu carro morreu? Quer descer aqui para me ajudar ou vai querer brigar comigo? Vai querer brigar comigo, agora? E se você encostar um dedo em mim eu te ponho preso e acabo com sua vidinha vagabunda de nordestino burro. É por isso que esse país não vai para frente, a gente tem de aguentar nordestino burro. Não está vendo, imbecil, não está vendo? Burro, ignorante! Idiota! Meu carro morreu! (CRONICAMENTE..., 2000, 51 min 43 seg)

Nota-se que a desarmonia entre os passageiros que viajam espremidos e o embate entre o impaciente motorista de ônibus e a mulher racista indicam o quanto a sociedade é conflituosa e que suas tensões ocorrem em todos os espaços: do micro, como o interior do coletivo, ao macro, como ocorreu em plena rua. O espaço social, no qual as pessoas são distribuídas, obedece a uma estruturação que a precede. Dentro do ônibus havia pessoas vindas da região Sul do país, como Adam, e do Nordeste, como Ceará e o motorista do coletivo. Por razões que serão apontadas, o local de origem dos personagens pode ou não ser convertido em capital, dependendo do contexto em que se encontrarem. Adam carrega consigo as representações comumente atribuídas às pessoas vindas do Sul da mesma forma que o motorista ostenta uma gama de significações tidas como inerentes às pessoas que migraram do Nordeste, como é revelado pelo personagem Alfredo Buhr, numa sequência – desenvolvida no próximo capítulo – em que ele observa os foliões durante o Carnaval de Salvador (BA). Em *off*, suas reflexões apontam que:

PROFESSOR ALFREDO: Uma perfeita forma de dominação autoritária: a felicidade. Mas é interessante como ainda se insiste em criticar a Bahia. É claro que é só inveja da genialidade do projeto baiano. Enquanto o resto do mundo se esforça para dominar as massas, seja pelo capitalismo, socialismo, a guerra, a evolução, até o consumo, eles, não. Eles só fazem o suficiente para gerar felicidade. Mantém todo mundo pobre, colocam o som para tocar e pronto. Tudo bem que eles sejam gênios, mas por que aqueles que não querem ser felizes são obrigados a participar? Se todo mundo prefere ficar feliz, por que a gente não desiste, de vez, da bandeira da ordem e progresso e assume, definitivamente, essa ficção barata da felicidade moribunda, podre, mijada? Essa imagem aprimorada da brasilidade enlatada que é boa para todo mundo. Eu já estou velho demais para faturar com isso. (CRONICAMENTE..., 2000, 6 min)

O professor postula que a pobreza resulta de um projeto de poder cuja estratégia é vender a felicidade em forma de Carnaval. Alfredo desconsidera que a felicidade do folião seja uma forma de ele gastar sua energia numa festa e não no trabalho e que isso deriva de uma negociação feita com seus opressores. É comum eles, simbolicamente, inverterem a ordem social desfilando de reis e de rainhas enquanto são felicitados por seus patrões, como ocorreu com Joselene que, da passarela, avistou Maria Alice aplaudindo sua evolução durante o desfile. Ou seja, é como se os recursos dos oprimidos fossem convertidos em capitais simbólicos e que a ideia de passividade fosse uma maneira de evitar a importunação praticada por seus patrões opressores.

É necessário considerar que a imagem do nordestino feliz, passivo e festeiro, definida por Alfredo, não coincide com a vida de alguns personagens, principalmente aqueles confinados no ônibus. Por mais que eles compreendam as injustiças do mundo, sua aparente passividade está relacionada com a falta de recursos para interferir na estrutura que os espolia. Isso fica evidente num diálogo em que Valdir, no vestiário do restaurante, junto com Ceará e Adam criticam Amanda, gerente do Pellegrino's. Valdir afirma que ela se esforça para que a ordem de Luís, proprietário do restaurante, pareça ter partido dela. Isso faz com que a gerente aceite a sua exploração pois pode negociar um lugar à mesa na companhia de Luís e de seus convidados. Há o entendimento de que o restaurante é um local de opressão. A única forma de se dar bem é fingindo ser *fodido*, como Ceará revelou a Adam. "Eles é que estão numa boa", completou, naquela ocasião, o cozinheiro.

Faltou ao professor Alfredo um referencial capaz de fazê-lo enxergar além das aparências, que lhe indicasse que uma relação causal não explica a opressão sofrida pelos personagens que ele observou. Para compreendê-la, é necessário analisar as

qualidades dessas relações para perceber que elas podem ser menos ruins caso os dominados, por exemplo, tenham acesso aos aposentos do dominador, como ocorreu com Ceará e Adam que, em certos momentos, participaram da intimidade de Luís, dono do Pellegrino's. Ou do personagem contrarregras do filme *A causa secreta* que, sem ter um local para morar, ocupou um quartinho nos fundos do teatro e aceitou as investidas sexuais de um ator veterano que lhe prometera viabilizar sua passagem de contrarregras para ator. Ou de Regina, do filme *Romance*, oprimida se considerar o fato de ela ter enfrentado, sem êxito, o deputado Tavares que, além de corrupto, era assassino e isso a fez se aliar a ele não por afinidade, mas sim por sobrevivência.

Esses exemplos mostram que há muitas variáveis presentes nas relações entre pessoas que ocupam os mesmos espaços sociais e que o seu entendimento passa por uma análise sobre o que isso, de fato, significa. Ao contrário da sociologia funcionalista, que considerava a sociedade um (corpo) espaço social harmônico e funcional, as ideias expressas até o momento indicam o oposto, que ela é composta de pessoas que se distribuem de acordo com os recursos que possuem. Esses expedientes são convertidos em capitais e com eles os personagens dos filmes participam de uma luta que objetiva ocupar e/ou manter os melhores lugares na estrutura social nem que, para isso, seja necessário manifestar o poder para impedir que outros agentes consigam se promover nela.

Os capitais estruturam os campos, estes entendidos como espaços da prática. É a quantidade de capital acumulada pelos agentes que permite ao sociólogo mensurar empiricamente a posição que eles ocupam. Aqueles que possuem maior quantum de capital se posicionam no polo dominante do campo na estrutura do espaço social. (MONTEIRO, 2018, p. 43)

A motorista racista venceu o embate contra o condutor do coletivo. Em momento algum, ela correu o risco de ser agredida fisicamente por ele. Isso fez com que sua jornada fosse diferente do destino de Joselene, empregada que termina a sua participação sendo brutalmente espancada por Oswaldo, seu namorado, que se voltou contra ela por saber que o capital econômico de Maria Alice, patroa de Joselene, seria suficiente para acabar com sua “vidinha”, caso ele investisse violentamente contra ela, como, por um momento, ordenou Joselene.

A discussão entre o motorista e a dona do carro expôs um embate vencido não pelo representante da força física, comumente associada aos homens, mas por uma mulher proprietária não somente de um veículo quebrado, mas de uma série de

recursos que garantiram a sua superioridade em relação ao seu oponente que, no sentido topológico, estava numa posição de superioridade em razão de a cabine do ônibus estar a alguns metros do chão. Porém, essa característica espacial não foi convertida em vantagem, pois, durante a discussão, ficou evidente que os capitais possuídos pela mulher, naquele contexto, valiam mais do que os revelados pelo motorista. Por mais que ele conduzisse um veículo grande e que funcionasse corretamente, ele não passava de um signo de coletividade, uma tecnologia que transporta pessoas que não têm condições de ter seus automóveis. O carro quebrado tem mais valor do que um ônibus em pleno funcionamento pelo fato de o primeiro representar um bem particular enquanto o segundo significar um direito coletivo. O aperto, bem como o desconforto, é oferecido à coletividade, fato que corrobora o pensamento de Adam que afirmou que todo mundo se *fode* junto, mas “na hora de reclamar, a coisa fica individual”.

Ceará, que se referiu ao motorista como sendo seu irmão, ficou calado enquanto ele era humilhado. A passividade coletiva corroborou o pensamento de Adam e mostrou que aquelas pessoas pobres, exploradas por seus patrões e transportadas como se fossem frutas não possuíam recursos que pudessem ser convertidos em vantagens numa reação contra a mulher racista. Afinal, ela afirmou ter poderes para garantir a prisão do motorista encerrando a sua “vidinha vagabunda de nordestino burro”. O fato de a mulher ter carro e não depender de transporte público fez com que ela diminuísse a vida de um motorista que, durante o seu trabalho, foi chamado de vagabundo pelo fato de ele não atender as suas necessidades e, muito menos, seus desejos. Ele é o motorista de todos aqueles despossuídos que não têm carro particular, portanto, seu trabalho não é explorado por ela e sua “vidinha” não representa nada. A sua humilhação está no mesmo contexto da que Carlos impôs a Joselene. Ambos paralisaram enquanto ouviam seus opressores dizerem como eles deveriam agir. No primeiro caso, o condutor poderia ter descido para ajudar a dona do carro enguiçado. No segundo exemplo, Joselene deveria ter pregado o botão da camisa de seu patrão. Não houve, nesses exemplos, possibilidades dessas opressões serem subvertidas em razão de os personagens saberem os papéis que tinham de exercer. Por outro lado, há uma figura dramática que, mesmo sem sucesso, tenta negociar, por meio dos capitais que dispõe, algumas vantagens na estrutura opressiva da qual faz parte. Trata-se do personagem Adam.

2.3. Uma perfeita forma de dominação autoritária: o trabalho

A felicidade, descrita pelo personagem Alfredo como sendo uma perfeita forma de dominação autoritária, é a maneira como os oprimidos negociam, com seus opressores, uma pausa no trabalho para serem felizes durante o Carnaval. Mas, para o professor, o atraso econômico do Nordeste, representado pela Bahia em plena folia, deve-se ao fato de os participantes trocarem a labuta pela festa. Porém, da mesma forma que esse personagem teceu considerações críticas sobre o Nordeste, o fez em relação ao Sul do país. Isso ocorreu quando o garçom Adam entrou em cena pela primeira vez. Em meio às tomadas da bucólica Santa Catarina, reflete o professor:

ALFREDO: Usma perfeita forma de dominação autoritária: o trabalho. 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 esforçou para escravizar os índios e os negros, eles, não. Eles só fizeram o suficiente para garantirem a exploração da forma já conhecida. Arrancaram a vegetação nativa, mataram todos os índios e trouxeram seus próprios escravos: poloneses, ucranianos. Aí, botaram todo mundo para trabalhar e pronto! (CRONICAMENTE..., 2000, 9 min 31 seg)

A apresentação da região Sul, feita pelo professor Alfredo, precede a entrada em cena do personagem Adam que, em sua primeira aparição, é exibido, ainda em Santa Catarina, urinando num jardim florido. Na segunda, ele surge provocando o líder dos trabalhadores sem-terra e um sujeito separatista. Na terceira participação, ele é mostrado tendo seu primeiro atrito com Amanda, a gerente do restaurante Pellegrino's. Isso ocorre quando ela o ensina a pôr a mesa. A falta de experiência do novo funcionário explica a sua lentidão, que é criticada pela gerente:

AMANDA: Dessa maneira, você só vai terminar quando o restaurante estiver cheio.
 ADAM: Perfeitamente.
 AMANDA: O fio da faca tem de ficar virado para o lado de dentro.
 ADAM: Isso é realmente importante?
 AMANDA: Olha aqui, as pessoas vêm aqui para se sentirem bem com alguns detalhes. Depois, eu gosto dos detalhes. E você, como empregado, também vai ter de gostar. Mas, o mais importante é corrigir garçons novos que chegam a São Paulo convencidos de que já sabem de tudo.
 ADAM: Eu tenho certeza que a senhora foi humilde suficiente para aprender tudo que São Paulo oferece. O seu Luís tem muita sorte de ter uma gerente assim no restaurante.
 AMANDA: Você se acha engraçado, né?
 ADAM: É.
 AMANDA: Você é novo aqui. Vá colocar sua roupa. (CRONICAMENTE..., 2000, 22 min 32 seg)

Nesse diálogo, fica evidente a antipatia que Amanda sente pelo garçom (Fotograma 9).

Fotograma 9 – Adam não leva a sério a gerente Amanda



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Por mais que ela seja a gerente, Adam nota que poderá enfrentá-la porque terá Luís, o proprietário do restaurante, lhe dando guarida. O garçom tem essa vantagem em razão de ser branco, sulista e ter lindos olhos azuis, ao contrário dos *baianinhos* Ceará e Valdir e da gerente, mato-grossense, Amanda, que ele provoca dizendo ironicamente que ela (vinda de outra região) “foi humilde suficiente para aprender tudo que São Paulo oferece”. Segundo o filme, Amanda teve uma infância difícil por ter trabalhado numa carvoaria. Mas, isso não a impediu de ascender socialmente. Numa cena, ela se junta a Luís, seu chefe, Maria Alice e Carlos, casal amigo de Luís, para contar uma história que ouviu de sua mãe.

AMANDA: A minha mãe sempre me contava uma história 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 porque, naquela época, o céu e a terra estavam grudados. Até que um dia, ele usou de todo o seu impulso e conseguiu separar o céu da terra. Esse céu só existe porque esse Deus ainda está de pé. A minha avó também contava uma outra história. Ela dizia que Deus era brasileiro e que os galhos retorcidos da vegetação lá do serrado é a prova do peso de Deus que deixou as árvores amassadas. Ah, eu passei a minha infância inteira achando que um dia ia dar de cara com esse Deus. Bom, deixa eu ir trabalhar senão vou embalar nessas histórias e já viu, né gente! (CRONICAMENTE..., 2000, 25 min 56 seg)

O filme não mostra como Amanda ascendeu socialmente, mas indica que ela editou seu passado para que ele se parecesse com o de uma criança feliz nascida numa região bucólica do Centro-oeste brasileiro. Isso fica evidente na sequência em que um locutor narra a sua verdadeira infância.

LOCUTOR: Inventar outro passado para Amanda não chegaria a ser uma mentira. Se os operários franceses e padeiros italianos podem virar aristocratas quando chegam aqui, Amanda também poderia ser uma digna representante da bucólica aristocracia brasileira. Tradição, aqui, é uma questão de opinião. (CRONICAMENTE..., 2000, 24 min 26 seg)

O garçom exprime um ar de superioridade em relação a Amanda, como se ele não reconhecesse a sua posição hierárquica, afinal, ele tem seu corpo representado pelo fenótipo sulista enquanto ela exhibe traços resultantes da miscigenação entre negros, indígenas e portugueses que, segundo Francis Galton (discutido no primeiro capítulo), deveria ser evitada para o bem da humanidade. Por essa razão, Adam desdenha de Amanda porque sabe que seu refinamento não indica a sua origem. Amanda criou uma narrativa bucólica para seu passado a fim de justificar seu comportamento refinado.

A tensão entre Adam e Amanda remete ao confronto entre Manuel Fernandes e Joana. Na ocasião, a disputa era pela posse de Antônio, homem escravizado. Os recursos de que Joana dispunha converteram-se em capitais insuficientes para que ela vencesse a disputa. Amanda e Adam transformaram seus recursos em capitais, mas Adam perdeu a batalha mesmo conquistando o acesso ao quarto de seu patrão. Após se desentender com ele, o garçom encerra melancolicamente a sua participação no filme, ratificando o destino dos personagens de Bianchi que tentaram ser, por meio do sexo, alpinistas sociais.

2.4 O desejo de ser feliz

Até aqui, alguns personagens de Bianchi empregam seus recursos para conquistar alguma vantagem, seja ela a de pertencer à classe social dominante ou a possibilidade de negociar uma pausa na opressão cotidiana. Por outro lado, o cineasta criou personagens que não estão interessados em se conciliar com seus opressores, como é o caso de Dido, de *Quanto vale ou é por quilo?*, que optou por sequestrar e torturar seu opressor a estabelecer uma trégua com ele. Como o próprio personagem diz, a sua intenção foi distribuir um pouco de opressão que, no contexto da análise proposta até aqui, não se trata de um recurso, tampouco de um capital, mas somente de uma angústia sentida sistematicamente pelos personagens pobres e oprimidos.

É possível encontrar na filmografia do cineasta histórias de protagonistas pobres que só querem ser felizes. Esse objetivo é atrapalhado não por um opressor pertencente à classe social dominante, mas sim por outros personagens pobres e periféricos, como se vê em *Os inquilinos*. Esse filme não traz as marcas autorais de Bianchi como, por exemplo, a adaptação para o cinema dos recursos literários empregados por Machado de Assis, tão presentes nos filmes que compõem o *corpus* de análise e que serão analisados no próximo capítulo. Talvez esteja em curso a busca do cineasta por uma nova estética cuja materialização será, ou não, impressa nos filmes a serem feitos.

Os inquilinos tem como núcleo central o personagem Walter (Marat Descartes), Iara (Ana Carbatti) e um casal de filhos, Nanda e Diogo (não identificados). Walter trabalha durante o dia e frequenta a Educação para Jovens e Adultos (EJA) à noite. Sua esposa cuida da casa e dos filhos. Na primeira aparição da família, Nanda surge deitada no chão folheando um livro enquanto, simultaneamente, assiste a uma novela cuja personagem é agredida fisicamente pelo seu companheiro (Fotograma 10).

Fotograma 10 – Nanda assiste televisão enquanto lê um livro



Fonte: *Os inquilinos* (2009)

Na cozinha, Iara prepara o jantar enquanto seu marido, Walter, sentado à mesa, arruma, com uma chave de fenda, o brinquedo de seu filho que está em pé ao seu lado. O diálogo entre o casal é o seguinte:

IARA: Cada vida é uma vida, né? A gente acha que pode ajudar e acaba, até, atrapalhando. Outro dia, mesmo, eu falei para ela que ela tinha de ser mais firme, cuidar mais dos filhos. Só piorou! Só que ele chegou em casa bravo que nem um cachorro louco. Quero comer comida, não é Miojo, não. E a Teresinha deu de responder, né. Comer o quê? Nem trabalha e quer comer?

Apanhou ela, apanhou o filho que tentou se meter. Hoje, mesmo, você ouviu a gritaria.

WALTER: E a Nanda leu o livro da escola?

IARA: Diz ela que leu, mas é aquela luta que você já conhece. A lição de hoje ainda não fez.

WALTER: Vem comer, vem, filha, está na mesa.

WALTER: Vai, filha, conta.

NANDA: Agora, não, pai.

WALTER: Agora, sim, Nanda. E pode comer devagar porque você não vai ver novela hoje. Não tem por que ter pressa.

NANDA: Mas, pai...

WALTER: Não, não, não Nanda! Não tem mais e nem menos. Você tem de terminar a lição primeiro. Vai, o livro, conta.

NANDA: Ah, pai, é a história de uns homens maus que chegam numa cidadezinha calma e bagunçam tudo. No final, eles morrem e todo mundo fica feliz.

WALTER: E por que eles eram maus?

NANDA: Eles eram maus porque o livro queria que eles fossem maus. Porque eles não eram bons. E porque eles nasceram maus.

WALTER: Entendi, o livro não conta. É isso?

NANDA: A história é assim e o livro é besta. (OS INQUILINOS, 2009, 2 min 15 seg)

Essa conversa mostra que a família vive uma vida comum. Porém, algumas características dessa sequência merecem destaque. Em primeiro lugar, a novela assistida por Nanda ilustra a agressão que Iara diz que a sua vizinha sofreu. Em segundo lugar, o entendimento de Nanda sobre o livro é um prenúncio do que viria acontecer na vizinhança.

Por mais objetiva que tenha sido sua descrição, vale destacar quando ela conclui que os bandidos eram maus porque o livro queria que eles fossem maus. Em seguida, ela completa dizendo que os bandidos eram maus porque nasceram maus. A maldade dos bandidos, num primeiro momento, emerge da vontade do livro, cujo autor, por conta da metonímia empregada pela menina, é absorvido pela obra. Trata-se de uma conclusão que visa encerrar o questionamento feito por seu pai. Num segundo momento, a garota diz que os bandidos nasceram maus e a sua justificativa aponta para um fenômeno que tende a ser naturalizado, principalmente quando visto sem as lentes das ciências sociais. Nanda não busca uma explicação para a maldade dos bandidos. Ela opta por uma estratégia mais fácil que é de atribuir a crueldade dos delinquentes à vontade de seu criador tornando-a, dessa maneira, uma condição inata.

Enquanto esse diálogo ocorre na cozinha, algumas crianças brincam na rua, como se ela fosse a extensão de suas casas. A garotada, em círculo, canta: “aqui, bum, cada tiro mata um. Pá pum pá”. A criança tocada, assim que o “pá” é cantado,

tem de se abaixar como se tivesse sido abatida. Nota-se que as tensões do meio social, no universo infantil, são transformadas em enredos que seguem uma lógica que mescla realidade e ficção. A primeira é representada pela violência presenciada pelas crianças e a segunda tem a ver com os desenhos animados cujos personagens morrem numa sequência e surgem vivos, novamente, na cena posterior.

Tanto a violência cotidiana quanto a midiática são incorporadas num momento e ressignificadas pelas crianças em outro. Essas práticas, baseadas em suas experiências vividas ou assistidas, são transformadas em capital cultural compartilhado por todas as crianças que habitam o mesmo ambiente social e consomem os mesmos produtos midiáticos. Esse capital cultural serve de recurso para elas conquistarem acesso aos grupos de brincantes e, com isso, satisfazerem sua necessidade de pertencimento. Desse modo,

[...] a televisão fornece às crianças conteúdos para as suas brincadeiras. Elas se transformam, através das brincadeiras, em personagens vistos na televisão [...]. Contudo, não basta que as imagens sejam apresentadas na televisão, nem mesmo que elas agradem, para gerar brincadeiras: é preciso que elas possam ser integradas ao universo lúdico da criança, às estruturas que constituem a base dessa cultura lúdica [...]. (BROUGÈRE, 2008, p. 164-165)

Há uma sequência em que Walter conversa na rua com algumas pessoas enquanto sua filha dança com suas amigas uma coreografia ensaiada. A canção que ecoa pela rua é um axé *music*. Nanda começa a dançar e pede para seu pai acompanhá-la. Meio sem jeito, Walter aceita o convite e começa a brincar com as crianças. Porém, seu semblante alegre muda assim que ele avista um senhor olhando para elas de modo a exprimir seus desejos pedófilos (Fotograma 11).

Fotograma 11 – Homem observa as crianças dançando axé



Fonte: *Os inquilinos* (2009)

Essa é a sua única participação e indica que Bianchi quis causar um desconforto em seu espectador ao relacionar a inocência das crianças com a malícia do observador indesejável. Walter, incomodado com a presença do estranho, pede para a sua filha interromper a brincadeira. Essa sequência mostra que os significados que as crianças atribuem à brincadeira seguem uma lógica distinta da dos adultos. O ritmo da canção sobrepõe seu significado repleto de expressões sexualizadas. Enquanto os adultos estabelecem uma relação entre o seu plano de expressão e o de conteúdo, as crianças ficam somente no de expressão. Importa o significante, o ritmo, e não o significado da canção. Walter se incomodou com os olhares maliciosos que o estranho lançou sobre sua filha enquanto ela reproduzia a coreografia aprendida na televisão. Por outro lado, o potencial pedófilo fez o processo inverso: ele mimetizou os corpos das meninas com os das dançarinas de axé incluindo a sensualidade.

Essa passagem mostra que Walter está atento aos riscos que sua filha corre. Sua percepção é justificada não somente pela violência existente no bairro, mas pelas mensagens que recebe da mídia. Isso fica evidente na sequência em que ele e Lara assistem ao programa policial apresentado por José Luiz Datena. Ele exibe uma reportagem em que uma menina de 8 anos foi estuprada e morta por três bandidos. Walter fica preocupado pelo fato de a garotinha ter sido brutalmente atacada por três

elementos, número que coincide com a quantidade de pessoas que se mudou para a casa ao lado.

Vale destacar que o programa policial de Datena não é a única referência sensacionalista empregada por Bianchi. Nos filmes *Divina providência* e *A causa secreta*, respectivamente, ele inclui trechos do programa radiofônico apresentado por Gil Gomes. Sua locução é a trilha sonora das sequências que exibem os resultados que a ausência do Estado provoca na vida das pessoas pobres, por exemplo, as doentes que buscam sem sucesso atendimento num hospital público, no primeiro filme, e a violência banalizada, como o esfaqueamento ocorrido dentro de um bar situado na região central de São Paulo, no segundo.

A relação estabelecida, de fato, entre as características pertinentes da condição econômica e social [...] o volume e a estrutura do capital, cuja apreensão é sincrônica e diacrônica – e os traços distintivos associados à posição correspondente no espaço dos estilos de vida não se torna uma relação inteligível a não ser pela construção do *habitus* como fórmula geradora que permite justificar [...] práticas e produtos classificáveis, assim como julgamentos, por sua vez, classificados que constituem estas práticas e estas obras em sistema de sinais distintivos [...]. (BOURDIEU, 2011, p.162-163)

Isso mostra que Bianchi emprega referências midiáticas para mostrar parte daquilo que compõem o imaginário desses personagens. Ele mimetiza a vida sofrida das figuras dramáticas que criou com os produtos midiáticos que consomem, como uma maneira de ratificar as conclusões do professor Alfredo Buhr, de *Cronicamente inviável*, a respeito da vida das pessoas oprimidas que participam, de corpo e alma, da folia durante o Carnaval, como se essa prática fosse uma perfeita forma de dominação, ao contrário do que propõe quando exhibe Amanda – que gosta dos detalhes –, Maria Alice e Carlos participando de um jantar servido no refinado restaurante Pellegrino's. É como se o *habitus* das personagens justificasse a posição que ocupam na estrutura social.

O jantar da família de Walter, mostrado no início do filme, não possui o mesmo requinte nem, tampouco, o cardápio servido no restaurante de Luís. E é por isso que Nanda, a filha que assiste a programas violentos e que gosta de axé *music*, herda e reproduz, à sua maneira, o gosto de seus pais, o que justifica, segundo a crítica do professor Alfredo, o espaço social que ocupará por ter reiterado o estilo de vida e o gosto, no que se refere às produções midiáticas, de seus pais.

Os novos vizinhos de Walter são três jovens arruaceiros que passam a incomodar a vizinhança. Ele desconfia que eles sejam os responsáveis pelo assassinato da menina de 8 anos. Walter não é o único preocupado com esses moradores. Seu amigo, Francisco (Ailton Graça), com quem sai de manhã para o trabalho, o aconselha a parar de estudar à noite para ficar mais tempo com sua família. A conversa entre ambos é a seguinte:

WALTER: Cê viu os caras que chegaram aí?
 FRANCISCO: Eu estava de plantão, devem ter chegado antes.
 WALTER: Foi lá pelas nove. Três caras.
 FRANCISCO: Jovens?
 WALTER: É, jovens, vinte e poucos no máximo.
 FRANCISCO: Olha, Walter, eu acho que você deveria parar de ficar estudando à noite e ficar mais com sua família.
 WALTER: Ah, Francisco, você seguiu e tirou diploma de enfermeiro.
 FRANCISCO: Eu tirei, mas e aí? (OS INQUILINOS, 2009, 11 min 15 seg)

Nesse diálogo fica evidente que Walter tem seu amigo como referência de sucesso porque ele estudou e se tornou enfermeiro. Francisco exprime um “mas e aí” dando a entender que seu diploma não serviu para melhorar sua vida, tanto que ele e Walter percorrem diariamente o mesmo trajeto rumo aos seus empregos, ambos moram no mesmo bairro e são afetados pela ausência do poder público, substituído pelo *partido* que, segundo o filme, é o nome atribuído ao grupo de traficantes que atua na região. Onde moram, o respeito é substituído pelo medo e, numa sequência do filme, Walter, sob os olhares de seu cachorro de estimação, urina nos cantos de seu quintal para reforçar a segurança de sua família, da mesma forma que Dimas, que mora no mesmo quintal dos arruaceiros, só entra em sua casa após se certificar que seus vizinhos não estão no local, como pode ser visto no diálogo abaixo:

WALTER: Ô seu Dimas. Paletó num calor desses?
 DIMAS: Ô rapaz, eu acho que estou ficando doente. É a falta de sono. Os arruaceiros da Consuelo [Cláudia Mello] não me dão sossego.
 FRANCISCO: Isso a gente já sabe né seu Dimas.
 DIMAS: A casa também é minha. Isso não está certo! Eu fui falar com eles com toda a educação. Me responderam daquele jeito. Me empurraram, me xingaram. Odeio falta de respeito! Depois morre um com um tiro na testa e não sabe o porquê. Liguei para a Consuelo para reclamar. Sabe o que ela falou? Se o problema é esse, a gente vende a casa e cada um fica com seu dinheiro. Ah, capaz, mesmo. Isso não se faz.
 WALTER: Não se faz, mesmo, seu Dimas, está tudo errado! A gente tem de enforcar tudo o que está errado, viu seu Dimas. Só que fazer o que, eles são em três, né? Melhor o senhor pensar em outra coisa.
 DIMAS: Eu vou dormir para ver se eu tiro o atraso. (OS INQUILINOS, 2009, 20 min 25 seg)

O final dessa conversa indica que Walter age como se o problema relatado por Dimas fosse somente dele. Isso corrobora o pensamento de Adam, de *Cronicamente inviável*, que afirmou “que todo mundo se fode junto. Mas, na hora de reclamar, a coisa fica individual”. Dimas reclamou sozinho de um transtorno que aflige a vizinhança toda e foi agredido numa sequência e assassinado pelos inquilinos indesejáveis, em outra.

A suspeita de Walter se concretizou, pois seus vizinhos cometeram o crime cruel contra a menina de oito anos e terminaram o filme presos, para o alívio da vizinhança que voltou a lidar somente com a presença dos integrantes do *partido*. Dessa vez, ao contrário dos outros filmes de Bianchi, os personagens que acabaram presos eram bandidos, diferentemente de Joana e de Adam que foram detidos não por terem cometido crimes, mas por tentarem ingressar numa classe social dominada por integrantes que vedam, a todo custo, o seu acesso.

3 O ESTILO CINEMATOGRAFICO DE SÉRGIO BIANCHI

Nos capítulos anteriores, a hipótese de que Sérgio Bianchi criou personagens que se tornaram cúmplices de seus opressores foi comprovada. Essa cumplicidade, em forma de negociação, permitiu que os oprimidos desfrutassem de algumas vantagens nas relações com seus opressores. Neste capítulo, será testada a segunda hipótese: a de que Bianchi provoca e frustra os espectadores identificados com os personagens que não fazem parte da solução, mas sim dos problemas apresentados nas histórias. Para isso, será identificado o estilo cinematográfico do diretor para, em seguida, analisar os recursos que ele emprega para causar a frustração em seu público.

De modo geral, pode-se dizer que estilo é o “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (BORDWELL, 2016, p. 17). Ele resulta das escolhas narrativas e estéticas feitas pelo cineasta. Segundo Dancyger (2007, p. 245), o estilo pode contribuir tanto para o sucesso quanto para o fracasso da narrativa de um filme, principalmente quando o propósito do diretor não é claramente exposto ou quando não há um equilíbrio entre a narrativa e o seu estilo. Por exemplo, um roteiro pouco elaborado pode ser compensado por um estilo bem resolvido e vice-versa. Welles ajuda a compreender essa questão por ter dirigido produções emblemáticas.

Um bom exemplo é o filme com uma narrativa fraca, mas um estilo marcante, como *A marca da maldade* (1958), de Orson Welles, um de seus maiores trabalhos. A história de um assassinato e sua investigação na fronteira do Texas é muito banal para ser descrita. Mas, começando o filme em um plano de carrinho, com três minutos de duração, de uma bomba sendo plantada em um carro do lado mexicano da fronteira e terminando com a explosão do lado americano, o plano é simplesmente um tour de force. (DANCYGER, 2007, p. 247-248)

Nota-se que Welles ficou conhecido por causa das inovações estéticas e narrativas que ele acrescentou ao universo cinematográfico, por exemplo: os ângulos de câmera (*plongée* e *contra-plongée*), exploração do campo (campo e contracampo), narrativa fragmentada etc. Como esses exemplos foram sistematicamente empregados por Welles, conclui-se que todos eles compõem seu estilo cinematográfico.

Na história do cinema, muitas técnicas de filmar se tornaram um estilo cinematográfico e a sua reprodução fez com que algumas fossem definidas como

imitações (clichês) enquanto outras foram consideradas inovações. A imitação é a reprodução sem surpresas de um estilo como ocorre, por exemplo, em cenas de tiroteio em que um personagem cai do telhado após ser alvejado por seu antagonista, mesmo tendo atirado sem êxito diversas vezes contra ele. A quebra dessa expectativa inaugura um caminho para a inovação.

No caso de Sérgio Bianchi, seu estilo é marcado por temas polêmicos abordados de forma pessimista, ausência de heróis, personagens caricatos e uma dose de ironia. Somam-se a isso os diálogos e personagens que são extraídos de um trabalho para serem reaproveitados em outros, como se alguns de seus filmes fossem feitos com as sobras de outros.

A maneira de filmar, os temas escolhidos, a caracterização dos personagens etc. são índices que ligam várias obras a um autor singular. Salles (2001, p. 37) atribui a esse uso sistemático o nome de “projeto poético”. Para ela,

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra [...] como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista [...]. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação [...]. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o envolve.

Sérgio Bianchi é alguém inserido e afetado pelas ocorrências de seu tempo e pelas obras de artistas clássicos e contemporâneos que realizaram trabalhos que serviram de referência para que ele pudesse desenvolver e, conseqüentemente, imprimir um estilo autoral em toda a sua filmografia. A esse respeito o diretor, em depoimento concedido a Lúcia Nagib, afirma ser

[...] um cara de formação cultural média. Leio e vejo um pouco de tudo [...]. Não acho que algo me influenciou. Evidentemente, há toda a literatura da minha geração [...]. eu admito que, como consumista e colonizado brasileiro, não tive uma boa formação cultural brasileira forte, com exceção de Monteiro Lobato, por cujas histórias sou totalmente permeado. Mas a base da minha formação cultural é europeia e americana. Machado de Assis e demais brasileiros vieram na maturidade. (NAGIB, 2002, p. 115)

Por mais que o diretor afirme ter conhecido Machado de Assis na maturidade, é inegável a presença de traços do escritor em seus trabalhos. Eles se apresentam como, de acordo com Salles (2001), “fios condutores” que amarram a sua filmografia por meio de expedientes comuns nas obras de Machado. A inclinação de Bianchi por assuntos polêmicos, o emprego descomedido de estratégias narrativas e estéticas

(como: a conversa com o espectador, a metalinguagem e a digressão, repletas de situações que evidenciam o pessimismo manifestado ironicamente pelos personagens que criou) são características presentes nas obras do escritor e que agora ajudam a constituir o estilo cinematográfico de Sérgio Bianchi.

3.1 A Influência de Machado de Assis no estilo cinematográfico de Bianchi

Machado de Assis foi um autor considerado realista por abordar questões contemporâneas capazes de revelar as contradições de um país liberal que trazia a reboque a escravidão. Ele escreveu contos considerados, na época, eróticos – *Uns braços* – bem como outros que abordavam implicitamente relações homoafetivas, como *Pílades e Orestes*. Esses temas não são excepcionalmente machadianos, inclusive, não seria exagero afirmar a sua universalidade dentro e fora do campo da literatura. O que chama a atenção são os recursos literários dos quais o autor lançou mão para materializar as suas histórias. De todas elas, destacam-se: a conversa com o leitor – espectador, no caso de Bianchi –, a ironia, a intertextualidade, a digressão, os personagens contraditórios e o pessimismo.

3.2 Representações e conversas com o espectador

A conversa com o leitor, no caso de Machado de Assis, diz respeito ao foco narrativo, “a representação da informação narrativa com base em determinado campo de consciência ou perspectiva” (BULHÕES, 2009, p. 80). O escritor emprega dois tipos de focalizações: em primeira e terceira pessoa. No primeiro caso, o ponto de vista é de um personagem da história. No segundo, ele pertence a um narrador onisciente que, muitas vezes, informa ao leitor que tal passagem é uma obra de ficção. Esse dispositivo foi empregado diversas vezes por Sérgio Bianchi, por exemplo, no filme, *Cronicamente inviável*, na cena em que o cozinheiro (Ceará) impede dois homens em situação de rua de procurarem comida no lixo do restaurante. Na sequência, um narrador onisciente, que mais tarde descobre-se que é o personagem Alfredo Buhr, diz que aquela cena deveria ser representada de uma forma mais

realista. Em seguida, ela é retomada mostrando o garçom dando comida para um cachorro vira-latas enquanto, simultaneamente, proíbe dois moradores em situação de rua de se alimentarem da comida servida ao cão. Essa sucessão mostra que o diretor interrompeu a diegese para indicar que, independentemente das representações, os excluídos passariam fome da mesma maneira. A encenação, por melhor que fosse, não alteraria a realidade nem revelaria as causas de suas mazelas.

Bianchi optou por mostrar os sintomas da miséria sem se comprometer em explicá-los. Na história, isso é reiterado pelo personagem Alfredo Buhr, que atravessa o filme criticando aquilo que vê. Numa sequência em Salvador (BA), na Praia de Perequê, ele presencia um indígena sendo espancado por policiais. Nesse momento, percebem-se os “fios condutores” atando *Cronicamente inviável a Mato eles?*. O professor, em pensamento, conclui que:

PROFESSOR ALFREDO: O que é mais importante, então: 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. É por isso que a lógica indutiva me assusta. Ela acaba com a indignação. Se a gente for tentar explicar o espancamento de um índio através da realidade, vai chegar a que conclusão? É claro que, na verdade, aquele índio deve ser um traficante ou, senão, deve ter comido a mulher do policial. Mas, desde quando, isso explica alguma coisa? E se essa realidade não me convencer? Os índios que eram a população original aqui da terra já exerciam a violência entre eles. Violência sempre existiu. 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 é 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 para apanhar no final. Isso convence qualquer um. (CRONICAMENTE..., 2000, 16 min 15 seg)

O que ata as sequências que mostram os personagens famintos ao indígena, violentamente surrado por policiais (Fotograma 12), é o fato de ambos serem sintomas de uma sociedade doente e excludente. A justificativa para a violência cometida contra o indígena, segundo Alfredo Buhr, convence em razão de ele poder ser traficante ou amante da esposa de um policial. Nesse caso, não importam as explicações, pois cada uma delas valida sua surra.

Fotograma 12 – Professor Alfredo observa dois policiais espancando um indígena



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

A compreensão desse fenômeno pode ser encontrada nas pistas deixadas por Hall (2016) que, ao discutir questões relacionadas ao discurso, trouxe à tona concepções formuladas por Foucault. A principal delas diz respeito ao discurso capaz de produzir conhecimento. Os garçons que negaram comida ao homem não o reconheceram como um semelhante, mas como alguém hierarquicamente abaixo do cão, digno das sobras do restaurante. Essa atitude foi motivada por discursos que moldaram suas formas de pensar e de agir. O desprezo manifestado contra os homens famintos não foi determinado por questões biológicas, mas por fenômenos sociais expressos em forma de sintomas reiteradamente representados por Bianchi. O discurso produziu um lugar para os sujeitos não importando o fato de serem garçons, *mendigos*, policiais ou indígenas. O que importa é que todos eles agiram segundo os preceitos institucionais que regularam seus comportamentos.

Em outros filmes de Bianchi, personagens conversam com o espectador, ora para justificarem a ineficiência de uma instituição pública, como fazem as personagens burocratas (não identificadas), nos filmes *Divina providência* e *Quanto vale ou é por quilo?*; ora para explicar a lógica da escravidão e da herança deixada por esse sistema no Brasil atual, como faz o personagem Dido – neste mesmo filme –; ora para fazer o espectador tomar partido a respeito de uma polêmica, como ocorre

em *Maldita coincidência*, quando o personagem militante político fala para a plateia sobre o absurdo que é uma pessoa ser presa após urinar na rua.

FUNCIONÁRIA PÚBLICA: [...] Nós temos a estória de cada um. Suas origens, seus dramas, seus porquês. Mas não podemos fazer mais nada. A nossa verba só dá para pagar os funcionários. Mas estamos fazendo o possível: promovemos reuniões, debates, congressos. (QUANTO..., 2005, 52:04 min)

DIDO: Na escravidão a gente era tudo máquina, tudo máquina! Eles pagam combustível e manutenção para que a gente tivesse saúde para poder trabalhar de graça para eles. Agora, não! Agora é diferente. Agora a gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa setecentos paus para o Estado, por mês. Isso é mais do que três salários-mínimos. Isso diz alguma coisa sobre esse país. O que vale é ter liberdade para consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia. (Quanto... 2005, 52:04 min)

MILITANTE: [...] ninguém pode te deter por estar precisando comer. É a mesma coisa de você estar precisando mijar. Você está no meio da rua, você não pode engolir o mijo. Você, simplesmente, mijar no meio da rua. Ninguém vai te prender por causa disso, você não pode segurar! (MALDITA..., 1979, 6 min)

A própria voz do diretor, em vários momentos, diz ao espectador, chamado de “cara”, quais são as possibilidades de ganhar dinheiro explorando a miséria alheia, como ocorre no final de *Mato eles?*:

BIANCHI: Aproveita, cara, aproveita que os índios estão acabando. Se você tem parente no poder, compra terra, tira madeira. Dá uma grana ótima. Aproveita, não tem dono. Reserva não tem dono. Se você é da oposição, faz um livro de fotografia. Vai lá e fotografa! Faz um filme, cara. Você faz um filme e viaja pela Europa inteira. A Europa quer ver essas coisas. O genocídio está acontecendo agora. Não está acontecendo agora? Vai lá e fatura. Negocia! (MATO..., 1982, 32 min 28 seg)

A locução do diretor, as falas da funcionária pública, de Dido e do militante são direcionadas ao espectador. Em *Mato eles?* ele é chamado de *cara*, como se houvesse uma intimidade entre o cineasta e a sua plateia. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, a ironia revela o descaso da servidora pública em relação às crianças em situação de rua e, com um texto semelhante, ela explica, em *Divina providência*, as razões de o sistema público de saúde não conseguir atender à demanda de pacientes. A crítica ácida de Dido, a respeito da herança deixada pela escravidão, expõe seu nível de esclarecimento acerca da realidade. E, por fim, em *Maldita coincidência*, a relação é de empatia, pois o personagem militante descreve uma situação que pode ser vivenciada por qualquer pessoa. Ao se colocar no lugar de alguém, para entender por que razões ela age de um jeito ou de outro, a plateia tende a tomar partido.

3.3 Ironia

Outro recurso empregado por Machado, presente nas obras de Bianchi, é a ironia. Ela

[...] apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc. Na verdade, são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra; uma voz invalida o que a outra profere. Assim, a ironia é um tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por inversão, alargando a extensão sêmica dos pontos de vista coexistentes e aumentando sua intensidade. (FIORIN, 2019, p. 70)

Alvarce (2009, p. 26) ilustra esse fenômeno com um exemplo corriqueiro, como o da professora que entra na sala e percebe que a turma está em polvorosa. Alguns instantes depois, a classe se acalma e, nesse novo ambiente, ela diz que sempre gostou de lecionar para pessoas educadas. O elogio feito pela docente, justificado pela agitação de seus estudantes, revela que seu objetivo é o oposto do sugerido em sua frase, mas isso só é possível compreender quando se conhece o contexto em que ela foi dita bem como o tom solene de sua fala.

Essa estratégia foi aplicada em *Quanto vale ou é por quilo?* na sequência em que o ator Milton Gonçalves descreve, em *off*, as funcionalidades dos instrumentos de tortura utilizados para castigar os escravizados. No final, ele diz que os utensílios restituíram a sobriedade e a honestidade dos sujeitos impedindo-os de beber e de roubar. Esse texto irônico foi extraído do conto machadiano *Pai contra mãe* e isso mostra que a intertextualidade e a ironia são recursos empregados pelos dois autores.

MILTON GONÇALVES: A máscara de folha de flandres é um instrumento de ferro, fechada atrás da cabeça por um cadeado. Na frente tem vários buracos para ver e respirar. Por tapar a boca, a máscara faz com que os escravos percam o vício pelo álcool. Sem o vício de beber, os escravos não têm a tentação para furtar. Dessa forma, ficam extintos dois pecados. A sobriedade e a honestidade estão assim garantidas. (QUANTO..., 2005, 5 min 15 seg)

Essa ironia só é percebida em razão de a locução invalidar o que as imagens proferem (ALAVARCE, 2009, p. 70). Quando o ator diz que o escravo “perde o vício pelo álcool” vê-se, sincronicamente, personagens impedidos de se mexerem por estarem presos aos instrumentos de tortura (Fotograma 13) e isso não significa que perderam o vício, mas sim, os movimentos.

Fotograma 13 – Personagem escravizada, presa ao tronco, impedida de se mexer



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?* (2005)

3.4 Pessimismo, contradição e digressão

Machado de Assis se destacou não somente pelos livros, contos e poemas que escreveu, mas pelos personagens complexos e contraditórios que criou. De acordo com Bagno (1999, p. 111), desperta a atenção em suas obras o conflito entre a essência e a aparência. Entre aquilo que o personagem é e aquilo que ele aparenta ser socialmente. Quando a tentativa de corresponder, pelo menos na aparência, aos anseios da sociedade se transforma em algo insuportável, o resultado é a loucura. Isso fica evidente em vários de seus textos, sobretudo, no longo conto *O alienista* em que o personagem principal, Dr. Simão Bacamarte, decide criar um asilo de loucos, em Itaguaí, com o objetivo de investigar as causas da loucura. A cidade inteira é internada em razão das premissas feitas pelo médico, que considerava insano todo sujeito que praticasse algum desvio em sua conduta. No final da história, o médico se interna no hospício, mas não antes de soltar todos os pacientes que ele havia internado. Algo parecido ocorre com alguns personagens de Bianchi. Em *Cronicamente inviável*, a personagem Maria Alice (Betty Gofman) decide distribuir presentes para alguns menores em situação de rua. Ela presenteia dois deles. Após isso, as crianças que não ganharam presentes partem para cima das que foram presenteadas com o objetivo de lhe arrancarem os brinquedos. Maria Alice, em

pensamento, expõe seu pessimismo ao intuir que o Estado tem de ter o seu papel numa economia neoliberal. Ele deveria distribuir *crack* para as crianças que vivem na rua, pois, se irão morrer, que seja com felicidade.

Em *A causa secreta*, o personagem Luiz, interpretado pelo ator Luiz Ramalho, passa boa parte do filme fazendo crítica social e conflitando com os personagens abastados que integram a companhia teatral. Há uma sequência em que ele conversa, num bar, com uma amiga. De repente, duas crianças em situação de rua entram no estabelecimento, aproximam-se da mesa em que o ator estava e lhe pedem algo para comer. Ele, enquanto tecia críticas contra a desigualdade social, de modo caricato, pede para as crianças não perturbarem, pois estava conversando. Em outra sequência, dessa vez no hospital, ele e demais integrantes da companhia visitam um ambulatório para entenderem, como solicitou o diretor da peça, um pouco mais sobre a realidade a qual teriam de interpretar. Os artistas se deparam com um doente, deitado numa maca, gritando de dor. Aparentemente revoltado, Luiz inicia suas considerações com o objetivo de dizer aos colegas as razões de todo aquele descaso em relação aos acamados pobres. Em seguida, aborrecido com os gritos do paciente, ele decide ir tomar café a ter de ouvir o enfermo gritando.

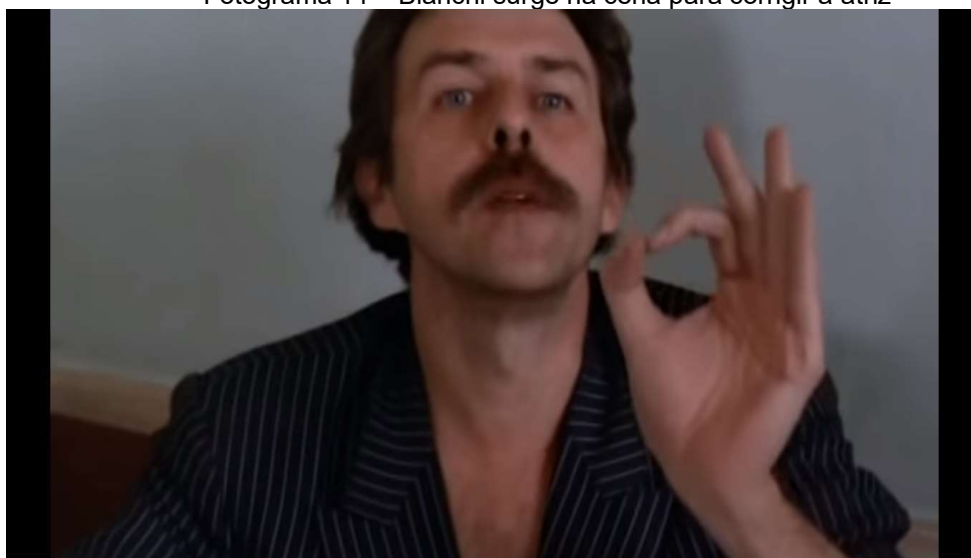
Outro dispositivo utilizado por Bianchi e que integra o estilo literário de Machado de Assis é a digressão. Nos filmes do diretor, esse recurso é aplicado por meio da inserção de documentários na narrativa, como ocorre no filme *Romance*, logo depois de a personagem Maria Regina entrar num taxi e exigir que o motorista a leve de Curitiba até a capital paulista. *Quanto vale ou é por quilo?* é encerrado por um documentário gravado no centro de São Paulo. Em *Mato eles?*, o mesmo recurso foi feito com o objetivo de apresentar ao espectador a tribo dos Xetás, que possuía, na época, somente um indígena.

3.5 Verossimilhança: construção e desconstrução das representações

As análises feitas até aqui mostraram, dentre outras coisas, como Bianchi construiu e desconstruiu a representação de algumas sequências. A análise aponta para a verossimilhança como sendo um dos recursos narrativos empregados pelo

diretor. Bulhões afirma “que mesmo uma situação impossível e irracional pode tornar-se aceitável se seu arranjo interno for marcado pela coerência” (BULHÕES, 2009, p. 31). Nos filmes *Romance*, *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*, há cenas que, num primeiro momento, agem como uma mimese da realidade fatural interna/externa ao filme, mas que, em seguida, são desconstruídas pelo diretor. Na verossimilhança interna não é necessário que a narrativa obedeça às regras comumente aceitas pela sociedade, desde que a história possua uma narrativa/estrutural lógica. No caso da verossimilhança externa, essa mesma coerência deve estar em conformidade com aquilo que é culturalmente aceito como sendo real. Em *Romance*, há uma sequência na qual a personagem Márcia (Cristina Mutareli) humilha o garçom pelo fato de ele ter demorado para servir o que ela havia pedido. Bianchi aparece na cena e rispidamente exemplifica para a personagem/atriz como a bronca deveria ter sido dada (Fotograma 14).

Fotograma 14 – Bianchi surge na cena para corrigir a atriz



Fonte: *Romance* (1988)

A presença de Bianchi na sequência do restaurante tende a instigar o espectador a ter mais consciência sobre as estratégias que ele adotou para fazer seu filme se aproximar da realidade, num primeiro momento, e distanciar-se dela, em seguida. E, por fim, *Quanto vale ou é por quilo?* termina após o matador de aluguel, Candinho (Silvio Guindane), assassinar a denunciante dos sócios corruptos de uma ONG, Arminda (Ana Carbatti). Na sequência, outra cena irrompe dos créditos e mostra

a vítima dissuadindo o seu assassino e propondo a ele uma sociedade numa organização de sequestro de pessoas.

Nota-se que Sérgio Bianchi atua em seus trabalhos, ora fazendo uma locução, ora fazendo uma participação. Em *Maldita Coincidência*, seu filme de estreia, ele aparece conversando, improvisadamente, com outra personagem. Ambos estão sentados, lado a lado, porém não há nada em comum entre as suas falas. Enquanto a personagem conversa a respeito de uma atriz que não conseguia concretizar suas ideias, Bianchi conta um fato que ocorreu com ele e com o seu primo, quando eram crianças, em pleno Carnaval. Esse diálogo, por mais estranho que pareça, está de acordo com a proposta do filme que exigiu do elenco, como o diretor afirmou nos extras do DVD, encenações improvisadas em forma de esquetes, pois o filme não possuía roteiro estruturado. Por mais que seus personagens não evoluíssem por conta das improvisações, *Maldita Coincidência* revelou ser o mito fundador a partir do qual Bianchi extraiu referências que foram empregadas na construção de vários personagens, por exemplo, o professor Alfredo Buhr, Adam e Luís dos filmes *Cronicamente inviável* e *A causa secreta*, respectivamente.

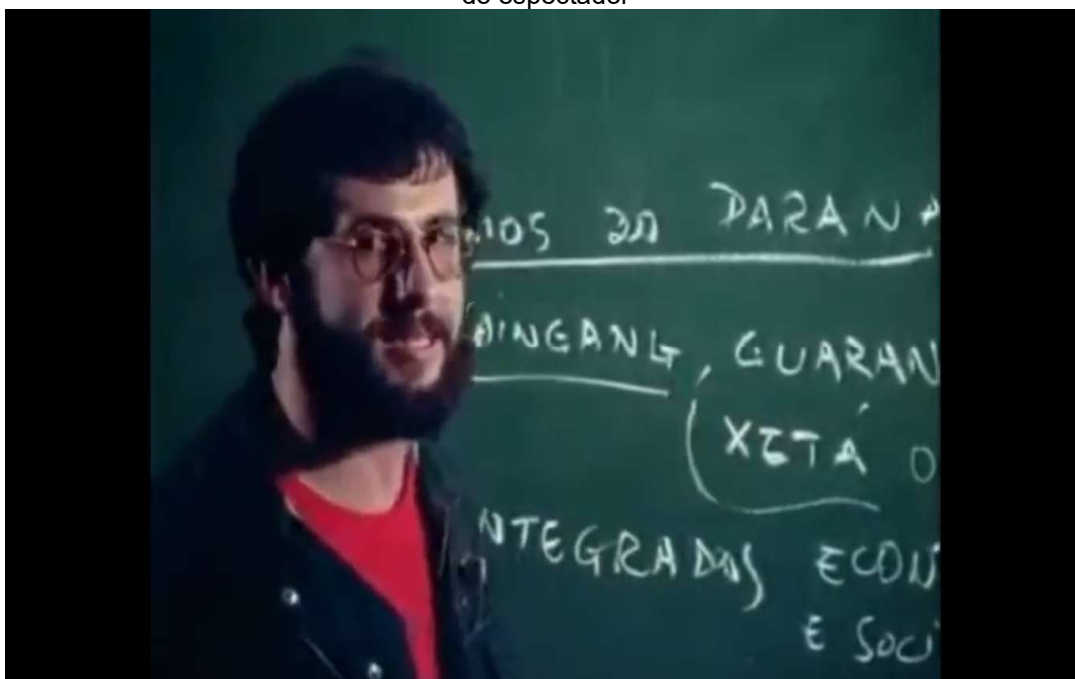
3.6 Fios condutores que atam sua obra

Mato eles? é um documentário lançado em 1982. Nele, Sérgio Bianchi traz à tona o extermínio dos indígenas da reserva Manguueirinha, situada no sudoeste do Paraná. O filme apresenta alguns depoimentos como os de um arcebispo, o de um representante da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), os de funcionários de uma madeireira, os de indígenas e o de um casal de atores que, em cenas distintas, interpretam, respectivamente, uma empresária e um professor, supostamente comprometido com a questão indígena. A estratégia de inserir atores para ficcionalizar situações reais é comum ao docudrama (FUENZALIDA, 2008, p. 162). O principal atributo desse formato é o seu caráter híbrido que reúne em sua narrativa ficção e realidade. Atores interpretam situações que ocorreram factualmente. Em *Mato eles?*, a atriz (não identificada) que representa a herdeira de uma madeireira concede seu depoimento diante de uma câmera objetiva, assim como fazem alguns atores sociais entrevistados no transcorrer do filme. O espectador acompanha a sequência como se

estivesse no cenário da entrevista. O olhar da atriz está focado na direção em que seu interlocutor, oculto, supostamente estaria posicionado. Há um momento em que a personagem olha para a câmera problematizando a sua objetividade. Porém, caso esse olhar não fosse uma aposta do diretor, certamente a cena seria refilmada. Como isso não ocorreu, intui-se que Bianchi fez questão de evidenciar ao espectador que a sua presença estava sendo notada pela personagem.

O ator que interpreta um professor é filmado numa sala de aula. A partir de algumas anotações feitas na lousa, ele explica as características de tribos existentes na região. No início da cena, o ator olha de relance para a câmera (Fotograma 15). Isso ocorre uma vez, mas é o suficiente para perceber que Bianchi ratificou esse recurso para mostrar que o espectador era um dos estudantes presentes naquela aula.

Fotograma 15 – O personagem olha de relance para a câmera para confirmar a presença do espectador



Fonte: *Mato eles?* (1982)

Ao tratar, em *Mato eles?*, o espectador como um estudante, o diretor reitera o recurso, adotado em *Maldita coincidência*, que consiste em mostrar questões que deverão ser respondidas por ele. Não importam as respostas, mas a possibilidade de inseri-lo na narrativa. O próprio nome da produção – *Mato eles?* – é um título

interrogativo cuja resposta só poderá ser formulada por quem assisti-lo. O mesmo ocorre com a pergunta/título *Quanto vale ou é por quilo?*

Algumas cenas de *Mato Eles?* apresentam os indígenas como vítimas, inicialmente, dos católicos que tinham a missão de evangelizá-los e, posteriormente, alvos de pessoas interessadas em seu território, bem diferentes de registros literários que trazem no seu bojo uma imagem heroica deles. No decorrer do filme, esse caráter heroico é sugerido e, posteriormente, desconstruído, como se as duas representações não alterassem a sua realidade, tanto que esse procedimento será reiterado em outras obras do diretor. O exemplo que ilustra essa passagem é quando o documentário é atravessado por um filme chamado *Os Guaranis*, do diretor Sérgio Bianchi, que mostra imagens de arquivo sobre o cotidiano dos indígenas (Fotogramas 16 e 17). “[...] Essa disposição [...] de se referir ao próprio repertório, reconhecendo-se e citando-se explicitamente, evoca o conceito de metalinguagem: linguagem que trata de si mesma, que se volta para si” (BULHÕES, 2009, p. 127-128).

Fotograma 16 – Bianchi atravessa *Mato eles?* com um documentário que supostamente dirigiu



Fonte: *Mato eles?* (1982)

Fotograma 17 – Abertura do filme *Os Guaranis*, supostamente dirigido por Bianchi



Fonte: *Mato eles?* (1982)

A metalinguagem criada por Bianchi é apresentada ao som da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. O trabalho do diretor “torna claro o processo de assimilação dos procedimentos constitutivos de outras narrativas. Assim, narrativas midiáticas calcadas na paródia, na paráfrase, na citação, na montagem ou no plágio podem ser classificadas de intertextuais” (BULHÕES, 2009, p. 128). Aumont e Marie (2013, p. 236) sublinham que o intertexto e a intertextualidade são conceitos pertencentes ao vocabulário crítico de Julia Kristeva e de Roland Barthes e representam toda gama de textos absorvidos e transformados por outros.

José de Alencar publicou, em 1857, o livro *O Guarani*, que serviu de referência para que Carlos Gomes compusesse, em 1870, uma ópera homônima. Na história contada por Alencar, os indígenas Guaranis são apresentados como fortes e valentes e passam a história lutando contra os seus rivais da tribo Aimorés. Na metalinguagem/intertextualidade criada por Bianchi, os indígenas são mostrados não como heróis, mas como pessoas destituídas de direitos e que, para sobreviverem, comercializam artesanatos à margem da estrada.

Em outro momento, Bianchi insere um trecho de *O último Xetá* em seu documentário. Dessa vez, o foco é lançado sobre a tribo dos Xetás que possui somente um integrante. Novamente, a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, anuncia um épico que contará a sua história. Mas, na sequência, o que se vê são imagens de um filme, dividido em duas partes, em que a primeira se chama *1957: Uma expedição científica*, cujos realizadores são o Comitê do Filme Etnográfico e o Centro Nacional de Pesquisas Científicas. Os registros são contextualizados por um locutor que explica que os expedicionários foram guiados por um indígena. Na ocasião, cerca de 20 integrantes dos Xetás foram estudados. A segunda parte desse documentário, gravada 25 anos depois, mostra o único remanescente da tribo. No plano seguinte, o professor – já mencionado – supostamente preocupado com questões indígenas, aparece para contestar a existência de um único indígena Xetá. Segundo ele, há cerca de cinco ou seis indivíduos: um em Mangueirinha (PR), outro em Palmas (TO), mais três integrantes no posto indígena de Guarapuava (PR) e, por fim, uma integrante presa na penitenciária de Piraguá (PR).

Em *Romance*, o diretor retoma os mesmos recursos narrativos adotados em seus trabalhos anteriores. A história desenvolve-se a partir da morte do intelectual Antônio César (Rodrigo Santiago), que estava prestes a lançar um livro sobre um esquema de corrupção protagonizado pelo deputado Tavares (Sérgio Mamberti). Os manuscritos de seu livro somem e passam a ser procurados por Maria Regina (Imara Reis), uma jornalista engajada e que faz o possível para reaver o material produzido pelo intelectual e descobrir quem ordenou a sua morte.

Há semelhanças entre seu filme anterior, *Mato Eles?*, e a obra *Romance*. Na segunda, a temática ambiental é retomada numa narrativa que mostra o deputado Tavares organizando um modo de explorar uma reserva litorânea tombada. Bianchi

emprega a digressão ao inserir, nas últimas sequências de *Romance*, um documentário.

A digressão implica a substituição de um domínio de relevâncias (tópico discursivo, ou seja, o assunto da atividade textual) por outro domínio diferente, que suspende momentaneamente aquele domínio anterior, colocando-o à margem do campo de percepção, enquanto o novo tópico discursivo assume posição focal. (ANDRADE, 1993, p. 425)

A digressão, adaptada ao audiovisual, tem como tópico discursivo inicial a fuga de Maria Regina, cuja sequência é interrompida por um documentário. Ele representa outro tópico por romper, por alguns instantes, a diegese ficcional por outra de caráter documental.

Esse processo é iniciado após Maria Regina fugir de Curitiba depois de sofrer uma tentativa de homicídio. Ela entra num taxi e ordena que o motorista a leve rapidamente para São Paulo, como se a capital paulista fosse um bairro curitibano.

Assim que o veículo arranca, uma locução é iniciada. Seu ponto de partida é a rodovia que liga Curitiba a São Paulo. Num tom didático, ao estilo do documentário expositivo, que tem a finalidade de educar as massas sobre temas de grande relevância (NICHOLS, 2016, p. 174), o locutor explica que as terras mostradas pela câmera eram responsáveis por $\frac{1}{4}$ de toda a produção agrícola do país. Essa sequência é iniciada com a câmera assumindo o ponto de vista do motorista, que avança pela vazia Rodovia Marechal Osvaldo. Em seguida, o ponto de vista do motorista é substituído por uma imagem filmada de um ângulo objetivo. Nesse momento, o locutor explica as mudanças ocorridas no cenário e que aquela região era responsável por $\frac{1}{4}$ de toda produção agrícola do país. Na sequência, após um corte seco, a câmera registra uma plantação de cana-de-açúcar, cuja importância é fornecer combustível para os automóveis.

Nesta sequência, a voz do locutor e a trilha sonora despertam a atenção. No primeiro caso, o tom empostado da voz que tudo explica descreve ufanisticamente as maravilhas do progresso, por exemplo, o campo utilizado no cultivo de cana-de-açúcar. Nessa tomada, não são mostrados os trabalhadores responsáveis pela plantação. É como se ela fosse resultado de um processo natural que ocorreu sem a intervenção humana. O diretor, ao não mostrar os trabalhadores rurais em plena labuta, elimina, previamente, os conflitos entre aqueles que trabalham e aqueles que

empregam, com o intuito de apresentar uma narrativa idílica e ufanista, cujo idílio será desconstruído no decorrer da história, assim como fez em *Mato eles?* ao apresentar um filme épico sobre a tribo dos Xetás e, em seguida, desconstruir a epopeia revelando uma tribo que possui somente um indígena.

No segundo caso, a trilha que acompanha a sequência da inserção de um documentário no final de *Romance* varia de acordo com as imagens. No início, é tocada uma música sinfônica que revela o Brasil agrário e industrial. Um é representado pela zona rural, enquanto o outro é simbolizado pelos automóveis. À medida que a narrativa avança, a trilha sonora vai sendo modificada até o instante em que sons de galos passam a compor a paisagem sonora de uma fazenda. É nesse contexto que as primeiras pessoas filmadas surgem integradas à natureza, simbolizada pela trilha sonora e pelos pássaros cantantes.

Em seguida, o locutor denuncia as consequências causadas pela urbanização do Brasil, tendo como referência uma fazenda chamada Buriti. Ela era habitada por várias famílias de agricultores que montaram uma cooperativa. Todas elas foram expulsas do local após a polícia cumprir um mandado de reintegração de posse. Nesse momento, percebe-se que o progresso representa solução, por um lado, e problemas sociais, por outro.

O tom didático dessa digressão sugere que Bianchi optou por uma suposta objetividade ao mostrar como atitudes gananciosas conseguem arruinar a vida das pessoas mais pobres. Seu falso distanciamento possibilita aos espectadores, novamente tratados como se fossem estudantes, tomarem partido, principalmente quando ficam sabendo que a polícia, ao cumprir a ordem de reintegração de posse da fazenda Buriti, causou a morte de João Paulo da Silva. Ao narrar esse fato, o locutor ironicamente afirma que foi sorte somente uma pessoa ter morrido durante a reintegração. Em seguida, o documentário exhibe o processo de degradação da qualidade de vida dos ex-agricultores, que foram morar em favelas e passaram a pedir esmolas na beira da rodovia. Ele exhibe o fim trágico de outras pessoas que tiveram suas vidas arruinadas após terem sido expostas ao lixo químico, lançado no Rio Corumbatá por uma fábrica de celulose, e de outras que morreram por conta de problemas pulmonares causados pelos poluentes produzidos pelas fábricas. Esse ponto do filme é o mais dramático por revelar que a explosão de um gasoduto resultou

em 100 pessoas mortas e outras 200 feridas. Tanto os agricultores de *Romance* quanto os indígenas de *Mato Eles?* tiveram suas vidas abaladas por causa da ganância. Bianchi optou por registrar a penúria vivida pelos ex-moradores da fazenda Buriti empregando os mesmos recursos narrativos adotados em *Mato eles?*, afinal, o descaso ambiental, a disputa pela terra e a política de morte estão presentes nas duas produções. Do ponto de vista da estrutura narrativa, é possível notar que os elementos associados à ficção e à não ficção são negociáveis no sentido de intercambiarem-se mutuamente. Por exemplo, no documentário, de um modo geral, o processo de montagem evidencia mais o ponto de vista do diretor do que a autenticidade do registro. Da mesma forma que na ficção, elementos constitutivos do documentário (como: a câmera objetiva e a narração *over*) podem atribuir a ela o *status* de realidade.

Bianchi, ao misturar ficção e não ficção, estabelece um acordo com seu o espectador no sentido de indicar a maneira como ele deve se portar diante das imagens. Num primeiro momento, a postura do público deve ser a de um estudante diante de um professor e/ou diretor supostamente engajado no tema explanado, como ocorre em *Mato eles?*. Mas, isso não significa que esse acordo obrigue a plateia a acreditar na história contada. Em outros, ele assume a postura de um diretor pessimista que deseja que seu público compreenda que os problemas apresentados na narrativa ficcional não têm solução, como ocorre em *Romance e Cronicamente inviável*. Isso, também, não significa que o público deva aceitar esse pessimismo, pois

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. (OLIVEIRA, 2006, p. 3)

Sendo assim, tanto a ficção quanto o documentário devem ser interpretados não como afirmações de uma (não) verdade, mas sim como uma possibilidade – ou não – de uma verdade. E isso depende mais do acordo entre diretor e espectador do que do intercâmbio entre os elementos que constituem essas narrativas, pois, como afirma Costa (2014, p. 166),

Essas duas formas de narrar, ainda que não divergentes e tampouco bem delimitadas, permanecem bem discerníveis no senso comum. Quando se entra em uma sala de exibição, em geral, sabe-se se o que está indo assistir é um filme de ficção [...] ou um documentário.

Em *Cronicamente inviável*, Bianchi mostra as formas de opressão comuns no Brasil. A narrativa atravessa várias regiões do país e, em todas elas, são apontados exemplos de abuso que vão do descaso à violência física. Parte da trama é filmada no restaurante Pellegrino's, cujo dono, Luís (Cecil Thiré), recebe seus amigos para conversarem sobre assuntos relacionados ao Brasil.

Numa das últimas sequências estão jantando no restaurante Luís, Maria Alice (Betty Gofman) e Carlos (Daniel Dantas). Este último propõe um brinde a Nova Iorque por considerá-la mais civilizada do que São Paulo. No momento em que as taças se tocam, o que se ouve não é o seu tilintar, mas um ruído de frenagem brusca. Após um corte, o plano é retomado fora do restaurante e o cenário é o de uma criança atropelada pela personagem, sem nome, interpretada pela atriz Cláudia Melo (Fotograma 18). Ao invés de a motorista socorrer a vítima, ela sai do carro e diz aos curiosos que a culpa não é sua, pois não estava dirigindo na contramão. Em seguida, afirma que seu carro, por ser novo, não está com problemas no freio. A personagem finaliza seu discurso legalista culpando ora a vítima, ora seus pais, pela tragédia. Em seguida, ela entra no carro e vai embora, pois tinha um compromisso e não poderia chegar atrasada.

Fotograma 18 – A personagem legalista arranca com o carro sem prestar socorro a criança que ela atropelou



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

A transição deste plano para o seguinte é feita por meio de *fade out*, após o qual surge, numa sequência que remete a um pequeno documentário, uma personagem, em situação de rua, preparando seu filho para dormir. Outras pessoas, na mesma condição, aparecem conversando sentadas num velho sofá, sob o Minhocão, viaduto situado na região central de São Paulo. O fato de os personagens viverem à margem da sociedade não tira deles o hábito de fazerem, de maneira adaptada, aquilo que as pessoas incluídas realizam em suas casas. Até o ruído do trânsito, que poderia tirar o seu sossego, parece não incomodar os excluídos criados por Bianchi.

A linguagem que ele emprega remete ao documentário em função de seus participantes interpretarem pessoas comuns. A mãe é filmada em *close* recitando o *Salmo 23* para o seu filho. Chama a atenção quando ela diz que o Senhor é o seu Pastor e nada lhe faltará.

O fato de o *Salmo* significar algo que não é corroborado pelas imagens atribui à sequência um caráter irônico. Por meio de *fade out*, Bianchi provoca o espectador ao mostrar a mãe dizer ao seu filho que o Espírito Santo está ao seu lado. O corte do plano A para o B é mediado por uma tela escura. Essa técnica é empregada todas as vezes que o diretor pretende ressaltar tudo aquilo que a mãe deseja ao seu filho.

Essa sequência é o único exemplo de afetividade presente no filme e ela vem à tona por meio de personagens destituídos de bens materiais e de qualquer tipo de assistência social. Bianchi quis expressar o seu pessimismo mostrando como a esperança manifestada pela mulher prolongará o seu abandono, como se a sua visibilidade social fosse cronicamente inviável.

A família sob o Minhocão é a sequela produzida por pessoas indiferentes ao caos social, por exemplo, a atropelante legalista que seguiu seu destino, enquanto o menino agonizava no meio fio. Da mesma maneira, os carros e ônibus seguiam seus trajetos como se não houvesse pessoas morando sob o viaduto.

Outra personagem, de *Cronicamente inviável*, que corrobora o que foi dito é Maria Alice, que é mãe. Em certo ponto do filme, ela distribui presentes para crianças vulneráveis socialmente. Esse gesto motivou a briga entre elas pelos melhores brinquedos. Em outra cena, Maria Alice é espancada por seu filho, após defender o

ladrão que o havia roubado. A ausência de um par de tênis roubado na praia e a presença de brinquedos entre crianças desassistidas motivaram conflitos distintos. Percebe-se que a solução não virá das coisas, mas dos indivíduos que as possuem. O acidente envolvendo a criança e a legalista não foi causado pelo carro, já que ele estava com a manutenção em dia. Isso indica que os problemas não são causados pelas coisas. O que sobra, nestas situações, são as pessoas cujo afeto entre elas poderia, no contexto da obra, representar uma esperança. Porém, os Salmos recitados pela mãe prolongam o seu sofrimento ao invés de encerrá-lo. Isso ajuda a compreender o título do filme e a angústia que ele pode provocar em seus espectadores.

3.7 O que há em comum nas três narrativas

Os documentários que atravessam os filmes *Mato eles?*, *Romance* e *Cronicamente inviável* contam, de maneiras distintas, histórias de pessoas que tiveram suas vidas afetadas pela ganância. Esse é o assunto abordado nessas narrativas. No caso de *O Guarani* e *O Último Xetá*, filmes que cruzaram *Mato eles?*, as histórias são contadas de modo expositivo (NICHOLS, 2016, p. 52) em função de suas imagens serem ancoradas por uma voz explicativa. Do contrário, restaria ao espectador o desafio de buscar um sentido para elas. Não que o modo expositivo elimine do público a possibilidade de criar significados a partir de outros formulados pelo diretor, mas de gerá-los em decorrência de uma temática pré-selecionada.

O documentário que atravessa *Romance* possui as mesmas características narrativas empregadas em *O Guarani* e *O último Xetá*, que cruzam *Mato eles?* Todas as sequências mostradas são explicadas pelo locutor com o objetivo de indicarem a veracidade da história que atravessa o filme de ficção. Por outro lado, apesar de essas imagens revelarem um cenário existente, segundo Nichols (2016, p. 157), elas não atribuem ao filme o caráter de documento em função das escolhas feitas pelo diretor. Como exemplos delas temos, além dos movimentos de câmera e da locução ufanista, o fato de Bianchi não aparecer no documentário nem de pessoas concedendo depoimentos sobre as ocorrências filmadas. O silêncio dos atores sociais é

compensado pela voz do locutor que, com sua verve, sublinha os momentos mais dramáticos da história.

O documentário que cruza e, em seguida, encerra *Cronicamente inviável* possui as seguintes características: personagens fictícios, cenários reais, cenas trivializadas e degradação social. Nele, uma personagem em situação de rua prepara seu filho para dormir. A criança retribui esse gesto sorrindo para sua mãe, enquanto ela recita o *Salmo 23*. É possível notar muito afeto entre a senhora e a criança como se a crueza da rua não fosse capaz de desfazer seus laços de afetividade. A rua, definida como o espaço daqueles que vivem à margem da sociedade, é ressignificada a ponto de os sons diegéticos produzidos por carros, ônibus e pela própria mulher parecerem harmonizados. A voz do documentário, ao contrário dos outros filmes, não pertence a um locutor, mas a atriz que, filmada em *close*, a personifica e a reproduz em meio a tantos outros ruídos. O ângulo da câmera que filma em *close* é *plongée* (acima do nível dos olhos do personagem) e esse recurso faz com que o espectador participe da cena como se estivesse inclinado e com as mãos apoiadas nos joelhos. Deste ângulo, ele é ao mesmo tempo aproximado e distanciado da ação. No primeiro caso, ele é aproximado de modo a tornar significantes tanto as expressões faciais quanto a fala da atriz social. No segundo caso, ele é um *voyeur* em razão de fitar a conversa entre ela e seu filho sem ter sido convidado. Em nenhum momento, os atores sociais olham para a câmera e isso evidencia que a sua privacidade está sendo invadida pelo espectador que, mesmo olhando tudo de perto, nada faz como se a vulnerabilidade social, à qual os atores, em situação de rua, estão sujeitos, não lhe dissesse respeito. O ângulo *plongée*, juntamente com o *close*, aproximam narrativamente o espectador da família vulnerável e ideologicamente da personagem legalista, sem nome, interpretada, em *Cronicamente inviável*, pela atriz Cláudia Melo.

Em suma, até aqui, foram identificados e analisados os recursos narrativos e estéticos presentes nas obras de Bianchi, sobretudo, nos filmes que representam o *corpus* de análise. As opções narrativas feitas pelo diretor, e que constituem a sua marca autoral, dialogam com o estilo de Machado de Assis e, desse modo, cumpre-se o que estava previsto no objetivo geral do projeto. Os recursos estéticos empregados por Bianchi são notados em expedientes como a intertextualidade/metalinguagem. Por meio deles, o diretor criou situações narrativas que construíram uma ideia numa sequência para, em seguida, desconstruí-la na outra,

como fez em *Mato eles?*, *Romance* e *Cronicamente inviável*. Essa estratégia, que confirma a segunda hipótese desta tese, revela o seu pessimismo ao indicar que um problema continuará existindo independentemente da maneira como for representado, justificando a possível frustração sentida por seus espectadores em relação a alguns personagens.

4 A ATUALIDADE DA FILMOGRAFIA DE SÉRGIO BIANCHI

Após explorar os trabalhos de Bianchi, analisando como eles são atravessados por questões raciais e de classes, ficou evidente que o diretor aponta para as estruturas sociais como sendo as responsáveis pela permanência de problemas retratados em seus filmes. Em seguida, foram mostrados os elementos que constituem a sua marca autoral e como eles são empregados para frustrar seus espectadores.

Neste capítulo, o primeiro e o mais recente longa de Sérgio Bianchi serão analisados para confirmar a premissa de que a sua filmografia corre no mesmo trilho da história do Brasil cujo percurso começa com o seu primeiro longa, *Maldita coincidência* (1979).

A primeira sequência do filme é iniciada com a frase: “1973 - Era uma vez”. Ela é comum no início de histórias conhecidas como contos de fadas.

Uma definição puramente literária do conto de fadas seria ainda mais complexa, dado o fato de que a literatura também tem poderosas implicações socioculturais. Contudo, alguns parâmetros formais podem ser estabelecidos na análise de textos, pois a linguagem costuma seguir um estilo determinado, existem fórmulas clássicas de abertura (Era uma vez) e fechamento dos contos e, o que é de extrema importância, a estrutura narrativa costuma seguir uma linha básica, pelo menos nos registros mais tradicionais. (MEREGE, 2019, p. 8)

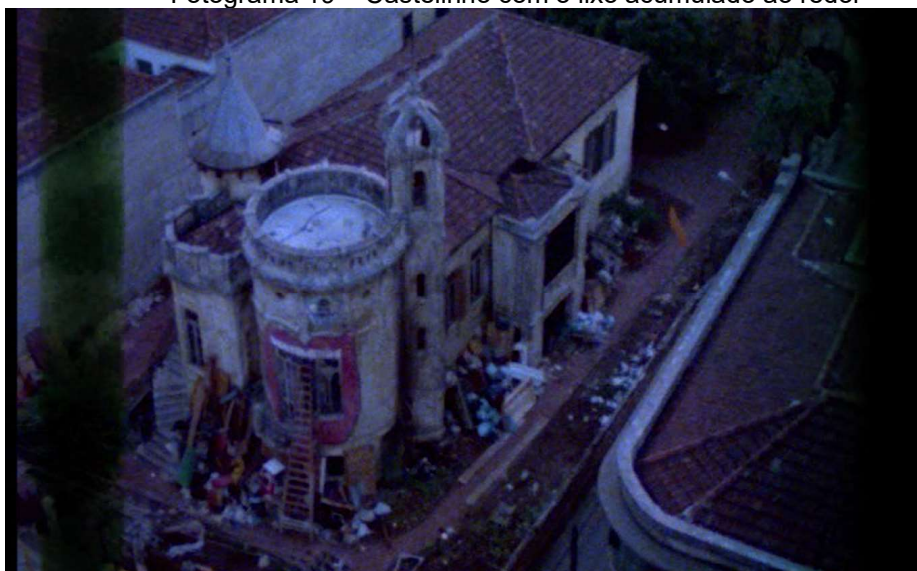
Não é objetivo deste capítulo investigar as características dos contos de fadas, mas sim indicar que a presença do “Era uma vez” no filme ajuda a materializar as provocações propostas por seu diretor. Os elementos que estruturam o conto de fadas não aparecem organizadamente em *Maldita coincidência*. Enquanto nessa literatura a história segue um fluxo – representado pela introdução, que apresenta o contexto da história bem como seus personagens (protagonista *versus* antagonista); pelo conflito entre ambos, motivado por algo ou alguém que justifica a rivalidade entre eles; por uma situação que determinará os rumos da história e; por fim, pelo desfecho que mostra a resolução do conflito entre o protagonista e seu antagonista – no filme de Bianchi a estrutura narrativa é fragmentada e, sobre isso, em depoimento concedido a João Luiz Vieira, o diretor disse:

Você precisa ver o roteiro da Maldita coincidência. Eu guardei. Um papel grande todo imundo. Era um gráfico: na parte de cima tinham as cartas do

tarô, os Arcanos maiores e na parte lateral os nomes dos atores que iam chegando. Aí, eu chegava assim e dizia “hoje, nós vamos fazer o quê? Ah, não sei, vamos fazer o diabo encontrar com a morte”. Porque eram os atores que estavam disponíveis, e então o que pode acontecer com o diabo e com a morte? De repente, pode acontecer o que achava que devia acontecer (risos). (VIEIRA, 2004, p. 19)

Todas as pessoas que participaram da produção o fizeram gratuitamente e de forma colaborativa. Por essa razão, o elenco levou para o filme a parceria estabelecida fora dele. Dentre os personagens de *Maldita coincidência*, destacam-se o homossexual (não identificado) e o militante político (Luíz Roberto Galizia). Eles são mostrados em esquetes compartilhando a vida comunitária e demonstrando um desinteresse pelas formalidades de uma sociedade capitalista (Fotograma 19).

Fotograma 19 – Castelinho com o lixo acumulado ao redor



Fonte: *Maldita coincidência* (1979)

Os esquetes que compõem o filme revelam exemplos de afetividade que fizeram parte da cultura *hippie* cujos integrantes cultuaram, dentre outras coisas: o amor livre, o uso de drogas, o respeito à natureza e uma vida que servisse de alternativa ao modelo familiar e de sociedade capitalistas. Isso fica evidente na passagem em que um personagem, antes de fazer sexo oral em seu parceiro, deitado no chão, inicia uma sequência de massagens começando pelos seus cabelos, puxados suavemente, passando pela orelha, cujo lóbulo é acariciado, e terminando com movimentos de drenagem nos dedos de sua mão. Em seguida, ele diz ao seu parceiro, totalmente relaxado, que irá excitar o seu sexo e, em seguida, inicia a feição. Essa sequência transcorreu ao som de uma cítara e esse recurso fez com

que a relação sexual ocorresse como se fosse uma sessão de massagem, diferentemente do que foi mostrado no filme *Romance* em que o personagem André (Hugo Della Santa), adepto das convenções capitalistas, perambula pelas noites indagando os *garotos de programa* se eles o deixariam “gozar” em sua boca ou o personagem Adam, de *Cronicamente inviável*, quando pergunta ao seu chefe, Luís, se ele quer *comê-lo*. Na primeira situação, o sexo é uma prática libertária, no segundo caso, ele é reificado e, no terceiro, ele é o meio para se alcançar um fim.

Nesses exemplos, fica evidente que Bianchi optou por mostrar relações sexuais entre personagens homoafetivos e de criar situações que revelassem a sua genitália. Essas escolhas podem incomodar os espectadores acostumados com os clichês sexuais encontrados no cinema e isso indica que a intenção de desconfortar seu público é algo que foi esboçado em *Maldita coincidência* e aprimorado nos demais longas (Fotograma 20).

Fotograma 20 – Relação sexual mostrada como se fosse uma sessão de massagem

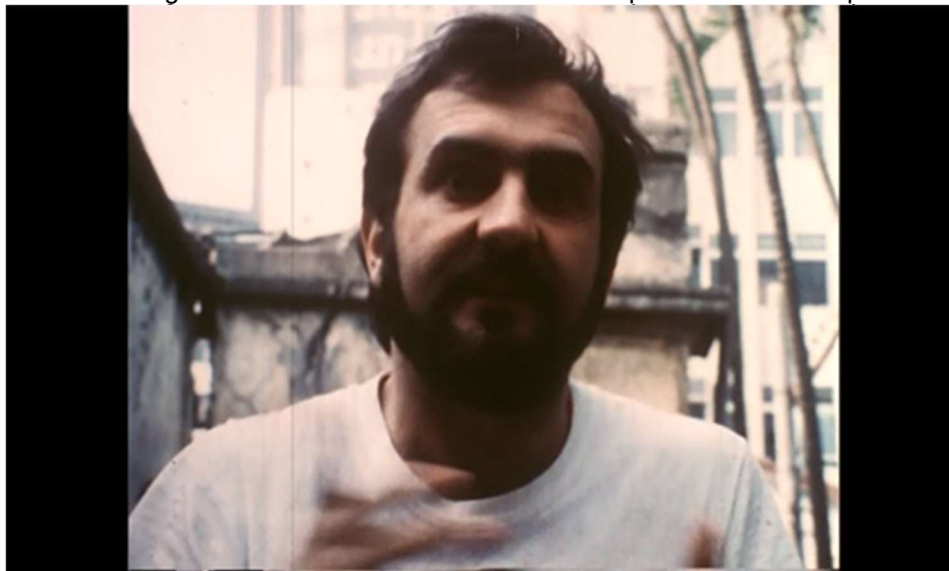


Fonte: *Maldita coincidência* (1979)

Outro personagem que se destaca é o militante político. Sua interpretação caricata remete ao personagem ator Luíz, de *A causa secreta*, cuja atuação consiste em vociferar contra as injustiças sociais, como o fez num hospital público, e ao professor Alfredo Buhr, de *Cronicamente inviável*, por tecer críticas sobre as mazelas do capitalismo. O militante de *Maldita coincidência* é um esboço desses dois personagens que nos filmes seguintes surgiram mais bem elaborados e em sequências roteirizadas. Isso evidencia que o primeiro longa de Bianchi serviu para

ele criar, de forma experimental, personagens e circunstâncias cujas reiterações em seus trabalhos posteriores ajudaram a materializar seu estilo autoral.

Fotograma 21 – O militante tece críticas enquanto encara o espectador



Fonte: *Maldita consciência* (1979)

Isso é mostrado na sequência em que o militante encara o espectador (Figura 21), assim como fizeram outros personagens analisados no capítulo anterior, e revela a sua indignação ao dizer que:

MILITANTE: não tem essa de direita e esquerda, entende? O que importa é o avesso, porque no fundo é tudo a mesma coisa, quer dizer, o que atrapalha tudo é a falta de comida, quer dizer, a natureza acaba, sabe, não é uma coisa inesgotável, uma coisa que não termina nunca, quer dizer, não tem essa de como a vizinha dizia que na natureza nada se perde, tudo se transforma, mas se transforma em lixo. (MALDITA..., 1979, 23 min)

Esse personagem emite um discurso fragmentado em que as ideias não são aprofundadas. As diferenças entre a direita e a esquerda não são explicadas, assim como o significado do avesso que, segundo ele, é o que importa. A afirmação de que “a natureza acaba” se conecta com o breve diálogo que ele manteve com o personagem *hippie* (não identificado), que pretendia juntar madeira para fazer uma fogueira, e com um texto de *Mato eles?* cuja locução é feita por Bianchi.

HIPPIE: Posso pegar essas madeiras daí?

MILITANTE: Para quê?

HIPPIE: Para fazer fogo, comida.

MILITANTE: Acho melhor não, sabe?

HIPPIE: Não?

MILITANTE: Não pode não. Isso é lixo que já está separado, isso aí é madeira, moldura, e já foi usado, entende? Melhor não mexer, não.

HIPPIE: Então, vou cortar essas árvores, aí.

MILITANTE: Pode cortar, as árvores pode cortar tudo. O que não pode mexer é nesse lixo, aí. Lixo é a única coisa acabada nessa casa. Deixa aí.

HIPPIE: Falou, obrigado, hein.

MILITANTE: Desculpe. (MALDITA..., 1979, 15 min)

O que chama a atenção é que na sequência em que o militante fala olhando para o espectador, ele afirma, dentre outras coisas, que a natureza acaba. Por outro lado, quando conversa com o *hippie*, ele diz que o lixo é a única coisa acabada na casa e que as árvores poderão ser todas cortadas. Porém, antes de a câmera mostrar esses dois personagens, há, no plano anterior, a imagem de uma chaleira sendo aquecida sobre uma grelha de um fogão artesanal. À revelia de Bianchi, esse trecho reúne todos os elementos essenciais para a vida. Ou seja, a terra, sobre a qual o fogão adaptado foi construído; o fogo, possível pela presença do ar, e; a água, aquecida pela chaleira. Esses são os quatro elementos da natureza e que juntos foram empregados para a manutenção da subsistência do grupo (Fotograma 22).

Fotograma 22 – Os quatro elementos da natureza



Fonte: *Maldita coincidência* (1979)

Quando o militante diz que o lixo não pode ser mexido é pelo fato de ele ter cumprido seu ciclo e que as árvores a serem cortadas iniciarão outro. O corte das árvores é justificado pela subsistência das pessoas que habitam o castelinho, bem diferente do que Bianchi faz, ao término de *Mato eles?*, ao dizer:

BIANCHI: Vende, cara! Aproveita, fatura, cara! Aproveita que está acabando, cara. Se você tiver parente no poder, vai lá e compra terra, compra madeira. Dá uma grana! Aproveita, compra. Terra não tem dono, reserva não tem dono. Aproveita! Se você é da oposição, faz um livro de fotografia. Vai lá e fotografa. Faz um filme, cara! Se faz um filme e viaja pela Europa inteira. A

Europa quer ver essas coisas. O genocídio está acontecendo agora. Não está acontecendo, agora, o genocídio? Vai lá e fatura. Negocia! Pega alguns objetos que eles fazem e monta uma loja no centro do Rio, de São Paulo [...]. Turista europeu compra caro. Olha, faz pesquisa linguística. Tem tribo com dois índios. Puta transação para estudar. Pega bolsa e estuda pós-graduação. Outra forma, você monta uma organização de defesa. Montando uma organização de defesa, você pega dinheiro da Holanda, da Bélgica, da Alemanha para proteger. Você viu quantos documentários têm, cara, sobre índio? O problema é que tem de ir rápido, cara. Tá acabando! Porra, negocia, meu! (MATO..., 1982, 32 min 28 seg)

Bianchi ironicamente incentiva a produção de documentários que registrem a exploração predatória da natureza, mas não como forma de denúncia, mas sim como uma possibilidade de “faturar” com essa devastação. Discurso semelhante é visto no filme *Romance* na sequência em que um comercial é assistido por Maria Regina. Trata-se de um empreendimento imobiliário apresentado de forma caricata por uma personagem (sem nome) interpretada por Maria Alice Vergueiro. Em frente a uma mansão, ela diz:

PERSONAGEM: esta é a luxuosa mansão de dona Cecília. Ela nasceu aqui, cresceu aqui cercada de conforto e tradição. Estes belíssimos gramados permearam de verde a sua vida. Dona Cecília jamais precisou trabalhar. Há 400 anos, a família de dona Cecília jamais precisou trabalhar. Ora, dona Cecília não sabe trabalhar. Seria perigoso e, até mesmo, uma leviandade forçar agora um trabalho para dona Cecília. Ela precisa continuar a viver de rendas. Portanto, Vivendas verticais (nome do empreendimento) vão se alastrar por estes jardins. Elas recriam com fidelidade o velho, mas sempre novo, estilo de dona Cecília. Dignidade e nobreza. Venha você também tirar uma vantagem [...]. (ROMANCE, 1988, 40 min)

Tanto na locução de Bianchi quanto na apresentação do empreendimento Vivendas verticais há o convite à ação. Os enunciadores empregam verbos imperativos com a intenção de levar o espectador a seguir suas ordens. Essa estratégia não difere de um trecho de *Cronicamente inviável* em que o professor Alfredo está no Cristo Redentor. Ele encara a estátua filmada em contra-*plongée* (de baixo para cima) e, em *off*, diz:

ALFREDO: Não é estranho que ele fique sempre de braços abertos? Pode dar a impressão que ele diz: venham de todos os cantos do mundo, homens de todas as raças, culturas e credos. Explore sem piedade, toquem fogo em tudo. Não tenham respeito a terra, nem aos que viviam nela. Nem aos velhos, nem às crianças. Venham e fodam tudo! [...]. (CRONICAMENTE..., 2005, 28 min 03 seg)

A exploração da natureza evolui na passagem de um filme a outro, e a maneira de mostrá-la, também. Em *Maldita coincidência*, o corte das árvores serviu para a subsistência do grupo. Nos demais exemplos, a devastação da natureza foi o meio para se chegar ao fim, que é o lucro.

4.1 A carta

Certo dia, os personagens do castelinho são informados, via correspondência, que no prazo de 10 dias deverão remover todo o lixo acumulado no local. Ela é lida pelo militante político que, exaltado, informa aos demais moradores sobre o ultimato. Isso mostra que aquele ambiente, por mais coletivo que seja, não está imune aos conflitos inerentes a todo e qualquer tipo de relação. A tensão mostrada não é sobre ter ou não ter, mas sim sobre o que fazer ou, melhor, como fazer para atender à ordem pública. Os personagens, imersos em seus esquetes, têm de encontrar uma maneira de se organizarem, pois, até então, a desorganização era a característica vigente no castelinho. O único momento em que eles aparecem no mesmo plano é na reunião marcada para solucionarem o problema do lixo. O que se vê na sequência é um desentendimento entre eles, mas não pelo fato de as propostas apresentadas serem conflitantes, mas sim pela sua inexistência.

Maldita coincidência é uma meditação emocionada em torno de uma experiência de vida de determinada juventude nos anos 70, no Brasil e fora dele. Viveu-se um sonho utópico: vida comunitária, novas formas de relacionamento individual, vida à margem do sistema capitalista de produção, ecologia, drogas. Maldita coincidência é uma meditação desencantada em torno de uma utopia que se foi, não deu certo. (VIEIRA, 2004, p. 113)

Lúcia Nagib, autora de *A utopia no cinema brasileiro* (2006), demonstrou que o cinema reflete a experiência histórica do Brasil, principalmente no que diz respeito às suas utopias, cada vez menos perenes. Nagib postula que a queda do Muro de Berlin, em 1989, representou dois marcos: o final da utopia socialista e a vitória do capitalismo antiutópico. No primeiro caso, os ideais – liberdade, igualdade e fraternidade – que marcaram a Revolução Francesa (século XVIII) inspiraram essa sociedade a buscar soluções para os problemas sociais, políticos e econômicos que resultaram dos privilégios gozados pela monarquia absolutista e das mazelas produzidas pela Revolução industrial. A criação de uma sociedade livre das amarras do absolutismo, fraterna e igualitária se transformou numa utopia.

O substantivo utopia é derivado do grego *topos*, que significa lugar e a palavra utopia assume, por vezes, um sentido duplicado de lugar: o lugar da felicidade, o lugar que não existe, o não lugar, o lugar nenhum, aquele que está no âmbito do sonho; que é resultado da imaginação; quimérico ou fantasioso. Utopia, portanto, transcende a realidade, aparece como ruptura da ordem existente. (COSTA, 2016, p. 2)

O filme começa com o “Era uma vez 1973” e termina com uma explosão – ocorrida na reunião na qual os moradores do castelinho decidiriam como resolver o problema do lixo – indicando metaforicamente a reinicialização da “ordem existente” após ela ter sido infectada por um grupo de pessoas (*hippies*) que ousou viver à sua margem. A lição que fica é de cunho moral, como ocorre nos contos de fadas e, no contexto do filme, a sua é que em 1973 o país era regido pela ditadura. Nos pátios das escolas, as crianças hasteavam a bandeira do Brasil e cantavam o hino nacional. Nas salas de aula, elas estudavam Organização Social e Política Brasileira (OSPB). O castelinho representava um lugar fora desse contexto. Ele era um respiro num ambiente de opressão. Nele, tudo era permitido: sexo sem pudor, fumar maconha, falar mal do sistema, criar novos usos para os signos do capitalismo, enfim, tudo aquilo que se opunha, por exemplo, aos códigos da Tradição, Família e Propriedade (TFP), que era uma organização civil que pautava a tradição católica e o combate às ideias socialistas e comunistas cujos preceitos eram seguidos pelos moradores do castelinho.

A utopia delineada por Bianchi mostra que o capitalismo venceu ao deixar sob os escombros um estilo de vida que ameaçou a sua lógica baseada na produção e no consumo. Os personagens do castelinho, mesmo mostrando que o afeto e a vida comunitária poderiam ser uma alternativa a esse modelo, no sentido de buscarem sempre a inclusão, ficaram pelo caminho assinalando que na filmografia de Bianchi o fim da utopia começa em *Maldita coincidência* e termina em *Jogo das decapitações*, seu filme mais recente e que será analisado a seguir.

4.2 Personagens e seus *habitus*

Jogo das decapitações (2013) é o trabalho mais recente de Sérgio Bianchi e conta a história de Leandro (Fernando Alves Pinto), um rapaz de 30 anos de idade que mora com sua mãe, Marília (Clarice Abujamra), e analisa a ditadura militar no Brasil em sua dissertação de mestrado. Durante suas pesquisas, Leandro descobre um filme sobre seu pai, o ativista Jairo Mendes, que é interpretado por João Velho, na juventude, e por Paulo César Peréio, na velhice. Mendes cumpre pena por, supostamente, ter assassinado sua esposa. Leandro, após analisar vários

documentos da época da ditadura, desconfia que essa acusação seja falsa, assim como a causa da morte de alguns presos políticos que, de acordo com os documentos oficiais que pesquisou, morreram de maneira suspeita, como se os responsáveis pelo laudo quisessem ocultar esses homicídios. Marília dirige uma Organização não Governamental (Ong) que ajuda pessoas torturadas na ditadura a conseguirem indenizações. O nascimento de seu filho resultou de um breve relacionamento que teve com Jairo Mendes.

Nesse trabalho, Bianchi aproveita alguns diálogos para desmascarar seus personagens assim como fez, por exemplo, em *Cronicamente inviável*, na cena em que Maria Alice relata aos seus amigos que se esquecera de deixar o pagamento da empregada. Na primeira sequência, ela lamenta seu esquecimento. Na segunda, ela dá de ombros e diz que pagará assim que puder. Não importa o sentimento da patroa porque nas duas situações a empregada ficará sem o dinheiro. Em *Jogo das decapitações* algo semelhante ocorre quando Marília consola sua empregada, Rita (não identificada), após saber que, além de ter sido assaltada, os bandidos a agrediram com um soco na barriga. A patroa, comovida com a história, lhe oferece dinheiro para que ela volte de táxi para sua residência. Na frente de Leandro, que presenciou a história do assalto, a empregada diz que não precisa do dinheiro porque fora trabalhar de carro e, em seguida, vai embora. Leandro pergunta a sua mãe se a assaltada havia feito o café. Marília, ainda desconfortável com a resposta de Rita, diz: “Nem isso ela fez!”. Em outra cena, Leandro está na casa de seu orientador, Plínio (Antônio Petrin), quando ele lhe informa que sua empregada havia sido assaltada e que os bandidos a agrediram com um soco na barriga. Leandro estranha o relato porque a funcionária de seu professor é a mesma que trabalha para sua mãe. Plínio aconselha Rita a andar de metrô ao invés de carro, alegando que dirigir é perigoso. Ela retruca dizendo que ele, seu patrão, tem carro, mas não anda de metrô. Após terminar seu almoço, Plínio retira os pratos da mesa, enquanto Leandro e a empregada o observam.

Essas sequências caricaturais fazem parte da marca autoral de Bianchi e revelam a verdadeira índole de seus personagens. No primeiro caso, Marília foi mostrada como sendo a patroa que estranha o fato de a empregada ter seu próprio carro. No segundo, Plínio, professor marxista, realiza o trabalho da diarista, mas, simultaneamente, sugere que seu lugar é no metrô (público) e não em seu carro

(particular). Essas passagens mostram que ambos os personagens (Marília e Plínio) veem o mundo através das mesmas lentes, por isso o fato de a empregada ter carro lhes causou estranhamento.

O que Bianchi mostra nessas sequências é que o *habitus* (BOURDIEU, 2011) de seus personagens se ajusta no decorrer de sua filmografia. Plínio e Marília pertencem à mesma classe social e reproduzem comportamentos adquiridos durante o seu processo de socialização, por exemplo, como o de naturalizar a subalternidade de seus empregados e não atentar para a conexão entre ela e a escravidão. A empregada, supostamente assaltada e agredida por bandidos, reproduz um comportamento característico de sua classe social. Porém, ela cria situações para tirar vantagens de seus patrões e, ao mesmo tempo, mostrar que não corresponde ao estereótipo que eles definiram para ela. A empregada, ao seu modo, adequa-se ao momento histórico atual, pois as estruturas sociais que ela incorporou não se ajustaram ao presente e isso justifica a trapaça que ela cometeu no jogo cujas regras foram criadas para favorecerem seus patrões.

Dialogar novamente com Bourdieu é uma maneira de compreender essas tensões em razão de ele ter proposto um modelo de análise social chamado praxiologia cujos preceitos ajudam a iluminar as relações entre os personagens mencionados até aqui. Segundo o sociólogo, o mundo pode ser interpretado fenomenológica, estrutural e praxiologicamente. No primeiro caso, o sujeito explica a realidade a partir de como a percebe. Há uma relação causal que faz com que o observável seja concebido como verdade. Por exemplo, em *Cronicamente inviável*, Joana, mulher alforriada, apreendeu que as pessoas respeitadas eram compradoras de homens e mulheres escravizados. Para ser aceita, agiu de acordo com esse princípio. A personagem, motivada por sua visão de mundo, tentou gozar das prerrogativas inerentes aos senhores de engenho, sem notar a presença do poder mediando as interações estabelecidas com eles. Por isso, acabou presa após denunciar Manuel Fernandes, o fazendeiro que roubou Antônio, o homem escravizado que ela havia comprado.

O segundo modelo postula que as pessoas são inconscientemente influenciadas pelas estruturas sociais que são, simultaneamente, estruturais e estruturantes. No primeiro caso, trata-se de uma cultura posta – estrutural –, que

precede o indivíduo. Após seu nascimento, ela passa a determinar suas condutas tornando-se estruturante. Tomando novamente a personagem Joana como exemplo, percebe-se que ela, mesmo sendo livre e detentora de pessoas escravizadas, não notou que o fato de ser mulher, negra e alforriada a deixava hierarquicamente abaixo de Manuel Fernandes, homem, branco e casado, contra o qual ela conflitou. Ela agiu pensando corresponder às expectativas da sociedade da época se esquecendo, por alguns momentos, de que ela era ainda uma monarquia escravagista.

Segundo Monteiro (2018, p. 24), “a proposta sociológica elaborada por Bourdieu (2002) é uma alternativa e, ao mesmo tempo, tentativa de superação dessas duas abordagens, desses dois modos de conhecimento do mundo social”. No modo praxiológico, não é possível analisar o agente sem considerar as relações das quais ele faz parte e, muito menos, desconsiderar as formas de ele buscar a sua subsistência. Isso significa que Marília e Plínio, por exemplo, são personagens de classe média, intelectuais e que empregam Rita. Por mais bem-intencionados que sejam, há momentos em que as vantagens de ocupar uma classe social superior à da empregada expõe a assimetria da relação entre eles. Após Rita relatar ter sofrido o assalto, Marília, sua patroa, determinou a sua dispensa.

Por outro lado, Rita, nesses casos, ludibriou seus dois patrões contando a eles a mesma história. Seu comportamento se aproxima do adotado por Joselene (*Cronicamente inviável*) que, durante a viagem de sua chefe, aproveitou para fantasiar seu estilo de vida. Rita foi bem-sucedida, mas Joselene, não. Rita disse ao seu patrão que seu lugar não era no metrô. Joselene ouviu calada os insultos de Carlos. Maria Alice e Carlos são patrões de Joselene, assim como Marília e Plínio o são de Rita. Eles ocupam a mesma classe social, porém agem de formas distintas no trato com seus funcionários. Maria Alice deixa Joselene sem pagamento, enquanto Carlos a humilha por causa de um botão descosturado em sua camisa. É interessante perceber como esses personagens se comportam de maneiras distintas, ora com seus patrões, ora com seus funcionários. Isso significa que o pertencimento a mesma classe social não explica completamente as diferentes atitudes que adotam frente a uns e outros. Resta saber por quê?

Dois conceitos-chave da teoria da prática de Bourdieu permitem responder a essa pergunta: o de *habitus* e o de estratégia. O *habitus* é o princípio gerador dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação. Resultado de um processo de interiorização das estruturas sociais sob a forma de disposições

no decorrer da socialização primária e secundária, ele está na origem da capacidade dos agentes de desenvolver estratégias, mais ou menos ajustadas às situações vividas, enquanto a noção de estratégia remete à margem de improvisação dos agentes em função de suas disposições. (SAPIRO, 2017, p. 297)

Isso significa que as estruturas sociais não se reproduzem por conta própria, elas são historicamente reproduzidas por agentes como no caso dos personagens analisados. O responsável por essa multiplicação é o *habitus* que se ajusta ao ambiente no qual seu agente está inserido. Esse ambiente é chamado de campo que, segundo Bourdieu, além de troféus, possui regras próprias que são seguidas por seus integrantes. Cabe a eles se adequarem a elas. Em *Jogo das decapitações* há uma sequência que ilustra essa ideia. É quando Plínio orienta Leandro numa sala da universidade. No ambiente ao lado, um funcionário realiza uma obra ruidosa. Plínio pede ao pedreiro que interrompa o serviço, pois o barulho o está incomodando. Ao não ser atendido, após várias solicitações, o professor ameaça usar a sua influência – títulos acadêmicos convertidos em troféus – para causar a demissão do pedreiro que interrompe, a contragosto, seu trabalho, mas não sem antes despejar um carrinho cheio de entulho na entrada da sala do professor. Esse exemplo mostra que a maneira de tratar Rita, sua empregada, difere do tratamento dispensado a um funcionário contratado pela universidade, revelando que a sua disposição em ser mais ou menos marxista varia de acordo com o ambiente em que está inserido e os objetivos que almeja. Isso indica que a sua socialização secundária, vivenciada fora do ambiente familiar, o que inclui a universidade, fez com que Plínio assimilasse alguns princípios em detrimento de outros e essa disparidade é o que Bourdieu chamou de disposição.

4.3 Personagem crítico

Em *Jogo das decapitações*, há o personagem que tudo critica, assim como o militante, de *Maldita coincidência*, o ator Luís, de *A causa secreta*, e de Alfredo Buhr, de *Cronicamente inviável*. Trata-se de Rafael (Silvio Guindane) que cursa mestrado junto com Leandro e o influencia com seus comentários críticos, sobretudo, em relação às boas intenções manifestadas por alguns personagens. Leandro o convida para uma exposição que retrata os horrores da tortura praticada no período da ditadura. O evento homenageará a personagem Solange Siqueira Camargo (atriz não

identificada) que, mesmo não sendo militante, apanhou muito dos militares por causa do engajamento político de seu namorado. Solange, após ser assistida pela entidade dirigida por Marília, receberá uma indenização de 500 mil reais.

Fotograma 23 – Rafael provocando Marília



Fonte: *Jogo das decapitações* (2013)

Rafael, já na exposição, assiste à *performance* que mostra um homem pendurado de cabeça para baixo sendo espancado por outros que representam militares do período da ditadura. Após a exibição espetacularizada da violência, Leandro se aproxima de Marília, acompanhada por Renata (Maria Alice Vergueiro), e inicia com ela uma conversa provocativa (Fotograma 23).

RAFAEL: Olha, eu não vivi essa época, esse parque temático é um pouco demais, você não acha?

MARÍLIA: Desculpa, o que você falou?

RAFAEL: A senhora não acha estranho? A senhora foi presa, não? Então, não lhe incomoda ver essa exaltação ao sofrimento, à tortura?

MARÍLIA: Bem, eu não só fiquei presa durante um ano, como fui torturada em alguns desses objetos desse parque temático que, aliás, o senhor não deve ter a menor ideia para o que ele serve?

RAFAEL: Realmente, não tenho a menor ideia, não vivi essa época. Mas, se a gente pensar direito, a tortura é uma ferramenta do poder desde o Brasil colônia, né? Durante alguns poucos anos, uns dez, vinte anos, teve gente da classe média que foi torturada, né? Agora, louvar isso como Estado de exceção é classismo, né? Um preso comum, que é torturado sistematicamente por qualquer contravenção, desde sempre, desde quando eles eram escravos legítimos, né? Será que ele não deveria estar aqui, com a gente, tirando foto, tomando whisky, comendo canapés?

MARÍLIA: Não é possível! Você não sabe o que está falando.

RAFAEL: Por quê? Só porque eu não concordo com esse santuário de oportunismo e de autopiedade?

MARÍLIA: Não! Pela sua falta de respeito e de educação. A Renata (apontando para a personagem não identificada) está nessa cadeira de rodas porque foi torturada. E você é de uma petulância, petulância, não! De uma ignorância ímpar.

RENATA: Marília, não entra na dele. Ele é do tipo que acha bonito debochar do lado de fora. Mas se experimentar uma camisa de seda, hein? Vira a casaca na hora. Voltou a moda ser reacionário. (JOGO..., 2013, 53 min)

A conversa é interrompida após um grupo de pichadores invadir a exposição e começar a pichar as obras expostas. Nesse momento, os visitantes se desesperam e saem correndo para todos os lados. Simultaneamente, os seguranças do evento tentam conter os manifestantes empregando técnicas de imobilização usadas contra os subversivos na época da ditadura (Fotograma 24). Marília se retira do local demonstrando irritação, inicialmente, com as críticas de Rafael e, em seguida, com os invasores de seu evento. Ela não esboçou reação ao ver a conduta violenta dos seguranças do local.

Fotograma 24 – Pichador sendo imobilizado pelo segurança da exposição



Fonte: *Jogo das decapitações* (2013)

Importante notar que as sequências que precedem essa conversa mostram cenas que remetem a outros filmes de Bianchi. Por exemplo, a exposição apelidada, por Rafael, de parque temático contém uma série de instrumentos de tortura utilizados durante os *anos de chumbo*. Esse trecho se conecta com o início de *Quanto vale ou é por quilo?* quando, durante a locução feita por Milton Gonçalves, vários instrumentos

de tortura, utilizados contra as pessoas escravizadas, tinham as suas funções detalhadamente explicadas por ele. Isso indica que a prática da tortura, muitas vezes associada ao período ditatorial, fazia parte do Brasil Colônia. O seu vínculo com o período da repressão foi construído por uma narrativa que conta a história dessa prática a partir dos anos 1960, quando o Brasil já não era mais uma monarquia, liberal e escravista, fato que o personagem Rafael chama de classismo. É possível fazer uma aproximação entre a tortura praticada no período colonial com a cometida no Brasil do século XX para evidenciar a contradição tanto do país quanto dos personagens dos filmes. Rafael, de forma crítica, informa que há vítimas da tortura que precedem às do período da ditadura. Ele diz que elas deveriam estar presentes naquele evento performático, organizado para homenagear uma pessoa indenizada por ter sofrido tortura.

Em *Jogo das decapitações*, a vítima foi indenizada após ter sido torturada, mas o mesmo não ocorreu com o personagem Adão, de *Quanto vale ou é por quilo?*, cuja história faz parte do livro *Crônicas históricas do Rio Colonial* e que foi adaptada por Bianchi. Ela foi narrada por Milton Gonçalves.

Milton Gonçalves: No início do ano de 1786, Sebastião Soares anuncia a necessidade de mão de obra para trabalhar na contabilidade de sua fábrica de erva mate. O senhor Bernardino de Sena procura Sebastião e lhe oferta Adão assegurando-lhe que este era o seu negro mais inteligente e de maior confiança. Após breve negociação, aluga o escravo por oito mil réis por um período experimental de três meses. Por mais de dois meses, Adão trabalha corretamente organizando as finanças do cliente de seu dono. Ao final do terceiro mês, no entanto, Sebastião procurou Bernardino e lhe informou que Adão havia fugido e roubado vinte e sete mil réis de sua fábrica. Ele exigia que Bernardino pagasse o prejuízo em nome do suposto fugitivo. Bernardino paga os vinte e sete mil réis a Sebastião e parte a procura de seu escravo. E o encontra um mês depois, detido como indigente numa cadeia pública [...]. De acordo com o Tribunal de Relações do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1797, Bernardino Francisco de Sena arcou com a fiança de Adão: vinte mil réis. Este valor, somado aos vinte e sete mil réis pago anteriormente pelo suposto roubo do escravo, totalizou para Bernardino um grande prejuízo de quarenta e sete mil réis. Pelo prejuízo, Bernardino decidiu processar Sebastião Soares. Achou que ele havia deteriorado seu patrimônio e que poderia recuperar o dinheiro perdido [...]. Ele provou que não foi seu escravo que roubou Sebastião Soares e pediu indenização de sessenta mil réis. Ganhou a causa. Dessa forma, não apenas, recuperou os quarenta e sete mil réis que tinha pago, como ainda teve um lucro de treze mil réis [...]. (QUANTO..., 2005, 61min)

Essa locução revela que no Brasil colonial as indenizações não eram dadas às vítimas de tortura, mas sim aos seus proprietários. Isso mostra que ser vítima de tortura pode deixar de ser um fato, apenas, e se transformar numa narrativa enunciada

pelas pessoas que passaram pelos porões da ditadura e que, segundo o filme, transformaram esse episódio numa oportunidade para ganhar dinheiro. Isso é mostrado numa sequência em que Marília, assim que chega do trabalho, encontra Leandro no sofá assistindo televisão. Ela aproveita para convidá-lo para a exposição sem imaginar que ela seria encerrada após um grande tumulto. A conversa entre ambos é a seguinte:

LEANDRO: Oi, mãe. Chegou cedo, senta. Tudo bem?

MARÍLIA: Depois de amanhã é a festa pela indenização da Solange. Você tem de ir, meu filho. Fazer uns contatos.

LEANDRO: Quem é a Solange, eu conheço?

MARÍLIA: Já te falei, Leandro, Siqueira Camargo, lembra? Ela foi presa por causa do namorado. Apanhou muito, mas nunca foi militante. Uma família de advogados.

LEANDRO: E quanto é que ela está levando?

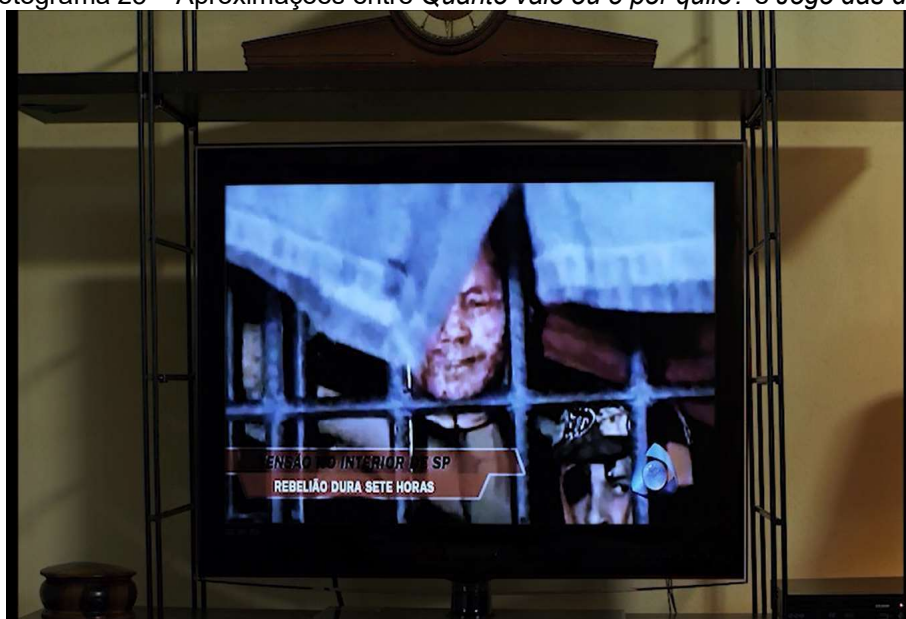
MARÍLIA: Hum?

LEANDRO: Quanto que ela leva?

MARÍLIA: Quintos mil. (JOGO..., 2013, 14 min)

Esse diálogo ocorre enquanto ambos assistem às cenas de uma rebelião mostradas no noticiário (Fotograma 25).

Fotograma 25 – Aproximações entre *Quanto vale ou é por quilo?* e *Jogo das decapitações*



Fonte: *Jogo das decapitações* (2013)

Nas imagens, é possível ver um detento segurando uma cabeça. De acordo com a repórter, os presos ameaçam decapitar mais cinco pessoas caso suas solicitações não sejam atendidas. É possível relacionar as imagens do telejornal com o depoimento de Dido, de *Quanto vale ou é por quilo?* quando, de dentro da cela, ele

olha para a câmera e estabelece um vínculo entre a prisão, superlotada, com o navio negreiro. As cenas do detento decapitado chocam Marília, por isso, ela não responde imediatamente à pergunta que Leandro lhe fez sobre o valor da indenização a ser paga a Solange. Por essa razão, ele insiste em saber quanto a beneficiária “leva” de indenização, como se o verbo empregado, de forma interrogativa, revelasse seu desconforto em perceber que é possível transformar a tortura num negócio lucrativo. Isso fica evidente quando sua mãe organiza uma recepção para comemorar a indenização recebida por Solange. O evento ocorre em sua casa e, logo de início, ela pede para seus convidados, todos eles indenizados por terem sido vítimas de tortura no período ditatorial, posarem para uma fotografia (Fotograma 26). No instante em que a foto é tirada, o filme, por alguns instantes, é congelado nesse *frame* como se Bianchi quisesse mostrar que ele é um misto de movimento e permanência.

Fotograma 26 – Foto das vítimas de crimes cometidos durante a ditadura



Fonte: *Jogo das decapitações* (2013)

Uma outra forma de ilustrar esse recurso é imaginar a filmografia do diretor como sendo um grande filme e cada obra – *corpus* de análise e de referência –, nesse contexto, representa um *frame*. Pode parecer que o diretor não evolui quando conta suas histórias em razão de apontar sempre para os mesmos problemas que, de modo geral, por serem estruturais, não foram solucionados e é isso que o congelamento dos *frames* revela. Por exemplo, em *Cronicamente inviável*, o filme congela na imagem em que a mãe de Maria Alice é fotografada junto com os pais de Valdir e Joselene

como se todos fossem amigos, mas a locução de Alfredo Buhr denuncia que a suposta amizade é uma estratégia que visa fazer o pai de Valdir e Joselene trabalhar quase de graça na fábrica do pai de Maria Alice, a mãe de Valdir e Joselene trabalhar quase de graça para a mãe de Maria Alice e, por fim, Valdir trabalhar quase de graça no restaurante de Luís, amigo do casal Maria Alice e Carlos, e Joselene trabalhar quase de graça para Maria Alice e Carlos (Fotograma 27).

Fotograma 27 – Foto que eterniza a amizade entre a família que emprega e a família empregada



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Isso indica que a amizade é mostrada na filmografia de Bianchi como sendo um grande negócio, não há boas intenções nas relações entre os personagens, mas sim o objetivo de lucrar, de alguma maneira, com elas. Tanto é que a suposta amizade entre as famílias de Valdir e Joselene e a de Maria Alice se parece com a relação, mostrada no filme seguinte, *Quanto vale ou é por quilo?*, entre Lucrécia, mulher escravizada que tenta comprar a própria alforria, e Maria Antônia, que se ofereceu para ajudá-la. A ajuda consistiria em fazer Lucrécia trabalhar para sua nova dona/amiga e para terceiros e juntar o montante necessário para comprar a alforria prometida por Maria Antônia. E, por fim, no mesmo filme, outro *frame* congela no instante em que a personagem Marta Figueiredo (Ariclê Perez) posa com crianças em situação de vulnerabilidade social. Logo em seguida, é mostrada sua ligação com a Ong Stiner que se apresenta como uma entidade que visa assistir crianças carentes, mas, na verdade, lucra com sua vulnerabilidade (Fotograma 28).

Fotograma 28 – Foto de Marta Figueiredo: rica e solidária



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?* (2005)

Leandro, assim que chega ao evento de sua mãe, presencia seus convidados sendo fotografados. Em seguida, ele é abordado por ela que lhe apresenta a um dos presentes, Siqueira (Sérgio Mamberti).

SIQUEIRA: Então, meu rapaz, como vai indo seu mestrado? Sua mãe está de parabéns, hoje, mas a luta continua. É, a luta, meu filho, continua. Marília, eu só espero que tudo isso dê um novo alento para o seu, para a sua, para sua, não, para a nossa batalha para responsabilizar os verdadeiros culpados pelos crimes da ditadura.

LEANDRO: Por que vocês continuam o discurso de vítima, mesmo quando conseguem o que querem?

SIQUEIRA: O que é isso, rapaz!? Sua mãe não merece esse tipo de ataque. Não hoje. Não no dia em que a justiça está sendo feita.

LEANDRO: Ah, justiça! Só no dia em que o torturador tiver o nome publicado e for para a cadeia pelo que fez. Ou, então, quando as famílias dos companheiros justicados, que vocês assassinaram nos tribunais revolucionários, receberem alguma recompensa em dinheiro ou, quem sabe, um cargo público. O que minha mãe recebeu hoje foi um cala boca. (JOGO..., 2013, 78 min)

Após ouvir a crítica, Marília, exaltada, diz a Leandro que o sustenta há anos com esse trabalho. Em seguida, ela o expulsa de sua casa. No final do filme, após colidir na traseira da *pick-up* do personagem, sem nome, interpretado por Carlos Mecen, Leandro, humilhado com seus insultos, o derruba e, em seguida, o mata batendo sua cabeça contra o chão diversas vezes.

Leandro – assim como o ator Luís, a jornalista Maria Regina, o professor Alfredo Buhr, o garçom Adam – termina a história de forma deprimente. Isso indica que nos filmes de Bianchi não há espaço para heróis e que todos os personagens que, mesmo por alguns instantes, tentaram exercer esse papel foram malsucedidos. Leandro, por

mais que tenha por princípio se afastado de sua mãe, seu final, caso o filme continuasse, seria igual ao de seu pai, ou seja, cumprindo pena por homicídio.

Jogo das decapitações não termina com Leandro cometendo assassinato, mas sim com uma explosão. Tanto o filme *Maldita coincidência*, que inicia este capítulo e a sequência de longas-metragens de Bianchi, quanto *Jogo das decapitações*, que o finaliza, têm não apenas o mesmo início, mas o mesmo final. Na primeira sequência do primeiro longa de Bianchi é mostrada a *performance* do personagem *drag queen* (Patrício Bisso). Ela é reaproveitada na primeira sequência de o *Jogo das decapitações*. A última sequência de *Maldita coincidência* é uma explosão que supostamente matou não apenas os personagens do castelinho, mas suas utopias e é com essa mesma explosão que o mais recente trabalho do diretor termina. Entre o seu primeiro longa e o atual se passaram 34 anos. Nesse período, o trabalho de Bianchi evoluiu paralelamente com a história do Brasil. Desse modo, 1979 foi a época que marcou não somente o surgimento de *Maldita coincidência*, mas a última década da ditadura militar brasileira. A liberdade utópica vivenciada pelos personagens do castelinho não se concretizou, pois perdeu espaço para o capitalismo neoliberal que transformou a violência em espetáculo – parque temático – e os revolucionários em burocratas. Sérgio Mamberti (Siqueira) e Maria Alice Vergueiro (Renata) são artistas que participaram desses dois filmes sendo que no primeiro eles eram os libertários do castelinho e, no mais recente, eles são beneficiados por indenizações pagas às vítimas da tortura durante o regime militar. Isso significa que seus *habitus* revolucionário se ajustou aos novos tempos e Bianchi, por meio desses personagens, expôs tudo aquilo que eles aceitaram fazer para conquistarem os troféus em disputa em seus novos campos de atuação.

Qualquer semelhança com a realidade será maldita coincidência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que esta conclusão é redigida, o noticiário informa que está em andamento um conflito envolvendo indígenas Yanomamis, garimpeiros e agentes da Polícia Federal. A Fundação Nacional do Índios se manifestou dizendo que apurará os supostos ataques dos garimpeiros contra os indígenas. O posicionamento do órgão poderia causar estranhamento, caso não houvesse interesses comuns entre Marcelo Xavier, presidente da FUNAI, que deveria promover políticas públicas para os povos originários, e o presidente Jair Bolsonaro, que em 1998 disse ao jornal *Correio Braziliense*: “pena que a cavalaria brasileira não tenha sido tão eficiente quanto a americana, que exterminou os índios”. Quando Bianchi filmou o documentário sobre o extermínio dos indígenas e, no mesmo filme, mostrou a FUNAI administrando uma madeireira situada dentro de uma reserva, ele trouxe à tona um processo em curso desde a época em que Anchieta iniciou o projeto civilizatório desses povos. Aos convertidos, a bíblia; aos não convertidos, *Mato eles?* Esta é a pergunta título do filme de Bianchi e que a história contemporânea já se prontificou a responder.

Isso mostra que a filmografia de Bianchi corre no mesmo trilho da história do Brasil que, desde a redemocratização, em 1985, teve momentos de alegria e de apreensão. A democracia possível, via colégio eleitoral, consagrou Tancredo Neves, cuja vitória foi comemorada nas ruas pelo povo brasileiro. Pouco tempo depois, o mesmo povo retorna às ruas para chorar a morte de seu presidente.

Qual é a moral dessa história? A de que o Brasil é o país do futuro – utópico – e que seus voos remetem ao da galinha: desajeitado na decolagem, efêmero no voo e pesado durante o pouso? Ou que o futuro não é muito diferente da história atual, considerando suas rupturas: Tancredo, a esperança; Sarnei, a desesperança; Collor, a esperança (interrompida); Itamar, o recomeço; Fernando Henrique, a esperança; Lula, a utopia (mesmo que conservadora); Dilma Rousseff, a utopia (distópica); Michel Temer, um longo passado adiante; Jair Bolsonaro, a corrosão do sistema democrático.

Seja qual for a resposta, Bianchi manifesta em suas obras, lançando mão das estratégias analisadas nos capítulos 1, 2, 3 e 4 que o Brasil não foi capaz de lidar com seus problemas estruturais e que eles resistem independentemente do momento histórico. Nesse sentido, *Quanto vale ou é por quilo?* é o filme que mostra que a

escravidão, como sistema econômico, mudou, mas as estruturas que a alicerçaram, não. É possível fazer uma analogia entre a personagem Joana e seu antagonista Manuel Fernandes com o momento atual do país. Joana poderia muito bem, fora do filme, ser a empregada que foi feliz ao viajar de avião para a sua cidade natal, contrariando os passageiros descontentes com a perda de seus privilégios. Por essa razão, muitos se aliaram ao governo atual para que o passado pudesse, de alguma forma, retornar, assim como fez – agora, voltando ao filme – o personagem Manuel Fernandes que, mesmo estando errado, conseguiu agir para que Joana – que ousou ascender socialmente – fosse presa, encerrando o privilégio de sua liberdade.

Há nesses exemplos um problema estrutural em comum entre o passado e o presente e é isso que Bianchi explora em suas obras. Mas, como as soluções não ultrapassam a superfície da questão, ele continua causando estragos. Por isso, foi dito que a obra de Bianchi equivale a um grande filme cujos *frames* representam os problemas estruturais que o Brasil insiste em manter e o diretor faz questão de encenar adaptando para a sua filmografia os recursos narrativos e estéticos que definiram o estilo literário de Machado de Assis.

Também foi mostrado que a convivência entre opressores e oprimidos ocorreu por meio da negociação, da cumplicidade, do pertencimento e do sexo. A negociação aconteceu durante os festejos de carnaval mostrados em *Cronicamente inviável*, a cumplicidade garantiu a sobrevivência de Maria Regina, do filme *Romance*, que decidiu se unir ao deputado Tavares após escapar de um atentado ordenado por ele. No caso de Joana, de *Quanto vale ou é por quilo?*, a convivência se deu na forma de pertencimento ou, pelo menos, na tentativa de a personagem ocupar a mesma classe social de seus opressores e poder gozar dos privilégios usufruídos por eles. Adam, de *Cronicamente inviável*, assim como o contrarregras, de *A causa secreta*, escolheram o sexo como estratégia de ascensão social.

Em suma, nos filmes de Bianchi, não importa como a cumplicidade entre opressores e oprimidos foi mostrada porque em todas as suas manifestações o sistema reprodutor de desigualdades foi realimentado. Isso tornou seus filmes pessimistas, principalmente para o espectador acostumado com finais felizes. Desse modo, cumpre-se o objetivo central, os específicos e comprova-se também, as duas hipóteses formuladas nesta tese.

REFERÊNCIAS

ABÍLIO, Ludmila Costhek. **Quanto vale ou é por quilo? Do mercado da escravidão ao mercado da pobreza.** In: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da lei (volume 2)* 10.639/2003. Belo Horizonte: Maza Edições, 2011.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações:** um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural.** São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha V. de Oliveira. **A digressão como estratégia discursiva na produção de textos orais e escritos.** Publicado em: ABRALIN - Boletim da Associação Brasileira de Linguística, São Paulo, v. 14, p. 425-434, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** 3. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2013.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda negra medo branco:** o negro no imaginário das elites do século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAGNO, Marcos. **Machado de Assis para principiantes.** 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico.** 1ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis.** São Paulo: Editora Publifolha, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática:** precedido de três estudos de etnologia cabila. Portugal: Celta, 2002.

BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e cultura.** 7. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias:** um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2009.

BUSE, Bianca. **Quanto vale ou é por quilo?-Uma breve discussão sobre a raça, gênero e ações afirmativas.** A literatura brasileira no mapa espanhol, v. 2, n. 3, p. 127-136, 2011.

CALIL, Carlos Augusto. A culpa não é minha. A culpa não é minha. *In*: SOLER, Marcelo (Org.). **Quanto vale um cineasta brasileiro? Sérgio Bianchi em palavras, imagens e provocações**. São Paulo: Editora Garçon, 2005.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **Crônicas históricas do Rio Colonial**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 1997.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Ficção e documentário: hibridismo no cinema brasileiro contemporâneo**. O Percevejo, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 165-190, jul./ago. 2014.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro**. XIV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE GEOCRÍTICA: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro, Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Campus, 2007.

DE JESUS BARBOSA, Maria Rita. **A influência das teorias raciais na sociedade brasileira (1870-1930) e a materialização da Lei n.º 10.639/03**. Revista Eletrônica de Educação, v. 10, n. 2, p. 260-272, 2016.

DUVAL, Julien. **Distinção**. *In*: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carla Cardoso (Orgs.). Vocabulário Bourdieu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 147.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FUENZALIDA, Valério. **O docudrama televisivo**. Matrizes, [S.L.], v. 2, n. 1, p. 159-172, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i1p159-172>. Acesso em: 23 jan. 2021.

GLEDSO, John. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Patologia do “branco” brasileiro**. Introdução crítica à sociologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC – Rio, 2016.

HOBBSAWM, Eric. **A era do capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

MARX, Carl. **O capital**. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2012.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os Contos de Fadas**: Origens, História e permanência no mundo moderno. São Paulo: Nova Alexandria, 2019.

MONTEIRO, José Marciano. **10 Lições sobre Bourdieu**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura e Cinema: a História como elemento de atualização no processo de adaptação do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, para o cinema**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008. Anais do [...]. Tema: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo linguístico**: os subterrâneos da linguagem e do racismo. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2016.

OLIVEIRA, N. H.C. **O cinema autoral de Sérgio Bianchi**: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira. 2006. 213f. Dissertação (Mestrado em Ciências da

Comunicação). – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. 4. ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. 3. ed. Paulo: Editora Contexto, 2014.

PIZA, Edith. **Porta de vidro: entrada para a branquitude**. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Ap. Silva (Orgs.). Psicologia social do racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis (RJ): Vozes, 2014. p. 59-90.

QUITÉRIO, Cesar Takemoto. **O ventríloquo do olhar**: Sergio Bianchi e a voz obscena. 2018. 215f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2001.

SALLUM Jr., Brasília; BERTONCELO, Edison Ricardo. **Classe Social**. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carla Cardoso (Orgs.). Vocabulário Bourdieu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 119.

SANTOS, Gevanilda. **Relações raciais e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

SAPIRO, Gisele. **Prática**. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carla Cardoso (Orgs.). Vocabulário Bourdieu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 297.

SARAIVA, Juracy Assmann; DRUMM, Elisabeth Cristina. **A cultura da reificação humana: “Quanto vale ou é por quilo?”**. ANTARES: Letras e Humanidades, v. 4, n. 8, p. 81-97, jul./dez. 2012.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2014.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Famílias inter-raciais**: tensões entre cor e amor. Salvador: EDUFA, 2018.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Ana Cláudia Suriani, **Machado de Assis: do folhetim ao livro**. 1ª ed. São Paulo: Editora N Versos, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

SKIDMORE, Thomas Elliot. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOLER, Marcelo. **Quanto vale um cineasta brasileiro?** Sérgio Bianchi em palavras, imagens e provocações. São Paulo: Editora Garçon, 2005.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da lei (volume 2) 10.639/2003**. Belo Horizonte: Maza Edições, 2011.

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

SOUZA, Jessé (Org.). **A ralé Brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2017.

SOUZA, Jessé. **A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite**. São Paulo: Editora Leya, 2015.

VIANA, Nildo. **A teoria das classes sociais em Karl Marx**. São Paulo: Chiado Editora, 2018.

VIEIRA, João Luiz. **Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi**. Santa Maria da Feira (Portugal): Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

WACQUANT, Loic. **Habitus**. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carla Cardoso (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 214.

YAZBEK, André Constantino. **10 Lições sobre Foucault**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

FONTES SONORAS E VISUAIS

FUNIL, Turma do. **Se eu fosse o teu patrão**. In: BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. Philips, 1993. 1 CD. Faixa 13.

LYRA, Carlos; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Feio não é bonito**. In: Carlos Lyra. **Enciclopédia musical brasileira**. WEA, 2000. 1 CD. Faixa 12.

A CAUSA secreta. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 1994. 1 DVD (97 min).

CRONICAMENTE Inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 2000. 1 DVD (102 min).

DIVINA providência. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 1983. 1 DVD (9 min).

JOGO das decapitações. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 2013. 1 DVD (94 min).

MALDITA coincidência. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 1979. 1 DVD (82 min).

MATO eles?. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 1982. 1 DVD (34 min).

OS INQUILINOS. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 2009. 1 DVD (102 min).

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 2005. 1 DVD (108 min).

ROMANCE. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 1988. 1 DVD (98 min).