UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CÉSAR TAKEMOTO QUITÉRIO

O ventríloquo do olhar:
Sergio Bianchi e a voz obscena

Versão corrigida

São Paulo

2018

CÉSAR TAKEMOTO QUITÉRIO

O ventríloquo do olhar:
Sergio Bianchi e a voz obscena

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T6v

Takemoto, César
O ventríloquo do olhar: Sergio Bianchi e a voz obscena / César Takemoto ; orientador Edu Teruki Otsuka. - São Paulo, 2018.
215 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Sergio Bianchi. 2. Cinema. 3. Psicanálise. 4. Sadismo. 5. Repetição. I. Otsuka, Edu Teruki, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): César Takemoto Quitério

Data da defesa: 12/04/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Edu Teruki Otsuka

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 29 de julho de 2019.

Edu T. Otsuka

Edu Teruki Otsuka

QUITÉRIO, César Takemoto. *O ventríloquo do olhar*: Sergio Bianchi e a voz obscena. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: 12/04/2018

Banca examinadora

Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka (Orientador)
Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo
Assinatura:

Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes
Instituição: Externo
Assinatura:

Prof. Dr. Christian Ingo Lenz Dunker
Instituição: Instituto de Psicologia – Universidade de São Paulo
Assinatura:

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier
Instituição: Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo
Assinatura:

Prof. Dr. Paulo Eduardo Arantes
Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo
Assinatura:

À Carolina von Zuben,

minha pequena

Agradecimentos

Ao Edu, meu orientador, que me deu liberdade intelectual e sempre me leu com generosidade. Muito obrigado.

Àqueles que aceitaram participar da minha banca: Adilson Mendes, Christian Dunker, Ismail Xavier e Paulo Arantes.

À CAPES, pela bolsa de estudos que amparou financeiramente esta pesquisa.

Ao grupo dos Seminários das Quartas e seu fiel secretário Anderson Gonçalves e ao grupo Formas Culturais e Sociais Contemporâneas, pelas discussões animadas e infinitas.

À Ivone Daré Rabello, pelas ivonices, conversas, aprendizados, broncas, assistências e carinho.

Ao Fabio Cesar Alves, pelas oportunidades que me deu.

Ao Marcos Soares, pelos valorosos cursos ao longo da minha formação.

À Carolina von Zuben, a quem esta tese é dedicada, por ter acreditado em nós e nas possibilidades, por ter editado meu trabalho e minha vida, meu amor mais amor.

À galera do Butantã e sua diáspora tanto no Brasil quanto mundo afora: Inayara (será?), Marília "Jones", Pati "Anticristo" Kruger, Matias, Paula Bellaguarda, José "Vivi" Virgínio, Renatinha (én), Pati Rocha, Acauam (que resolveu virar lacaniano à sua maneira também), Nadine, Carolina Vecchia (carnavalesca e em tudo infinita), Gabi Rizzo (belíssima), Fê Win, Lula e Emília, Aline Fernandes e Gatinho, Bianca, Polaco (que nunca foi do Butas, como eu, e nunca vai ser), Fabito e sua Shana, Carolzinha, Anita e Yuri, Ana Flor, Abelarda, Jubileu, Tatá e Rafinha, Sil e Pedro, Simone e Breno

À Maíra "Lurinha" Marquez, pela vida juntos.

À Gabi Bittencourt e ao Daniel "Cronópio" Garroux, por Nova York, pelo samba, pelas conversas e risadas. Ao Ton "fio" Lopes, mano velho, entre o samba e o hip-hop. À Lili e ao Leandro, sempre elegantes. À Tânia Borges, porque você é muito demais. Ao Paulo Yasha e à adorável Sílvia.

À Renata Garcia, por saber tão mais de cinema e outras coisas do que eu. Obrigado pela mão e taça amigas nesses últimos momentos.

À Chrystal Caratta, minha honeyinha, rainha da noite e dos bailinhos.

À galera do Santa: Tânia, Bianca, Flora, Camila, Júlia, Paulinha, Zé Carlos, Hugo, Luciana, Leo e Rafael. Abraços grandes.

Aos Garous de Ferpa, também eles mais ou menos dispersos: Eslei, Murilo, Rodrigo e Dai, André e Bruna, Hermínio, Eduardo e Fernanda.

À minha família, que suporta com amor tanto a minha ausência quanto a minha presença: vó Alice, tia “Paixão” Cecília, vô Hiroshi, tio Celo, tia Mara(vilhosa) e Luís, (A)mandinha (gordona), Paulo (Urinho), Cátia, tia Meire e Demá, tia Lígia (recatada), tia Sílvia, Hélio e Breno.

Aos meus pais, Cristina e Mário, pela vida e pelo vinho; e à Cassinha, é claro.

RESUMO

QUITÉRIO, César Takemoto. *O ventríloquo do olhar*: Sergio Bianchi e a voz obscena. 2018. 215f. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Apresentamos aqui um estudo da obra cinematográfica de Sergio Bianchi, de seu sentido interno e suas contradições, sua trajetória e rupturas. A análise estética e os comentários de cenas específicas que buscamos desenvolver passam pela operacionalidade de certos conceitos da psicanálise lacaniana, em especial os de *voz*, *olhar* e *real*, que se mostraram pertinentes e insubstituíveis no estudo do objeto cinematográfico. A organização geral deste trabalho se deu em três planos diferentes. O primeiro compreende as mudanças pelas quais passaram a obra em relação às expectativas de gênero cinematográfico e de conformação à produção nacional, mas aborda principalmente a continuidade de temas e os diferentes tratamentos dados a eles na estruturação interna dos filmes. O segundo diz respeito à organização obsessiva e transversal da obra de Sergio Bianchi, sua estrutura sintomática de repetições de cenas e antagonismos de um filme a outro. O terceiro plano articula-se ao segundo ao desentranhar e localizar, por meio da análise dos procedimentos cinematográficos, um antagonismo mais fundamental na relação do autor com o espectador do cinema nacional, em particular com seu espectro progressista e democrático. A especificidade desse antagonismo está na perversão tanto autoral quanto constitutiva do cinema, assumindo em Sergio Bianchi os contornos de uma estética sádica que guarda afinidades com a de Alfred Hitchcock. A conclusão da tese é uma análise mais minuciosa de *Jogo das decapitações* (2013), seu último longa-metragem, postulado por nós como fim de um ciclo que nos permitiu avaliar retrospectivamente a obra como um todo.

Palavras-chaves: Sergio Bianchi. Cinema. Psicanálise. Sadismo. Repetição.

ABSTRACT

QUITÉRIO, César Takemoto. *The ventriloquist of the gaze*: Sergio Bianchi and the obscene voice. 2018. 215f. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This thesis presents a study of the cinematographic work of Sergio Bianchi, its internal meanings and contradictions, its trajectory and ruptures. The aesthetic analysis and the comments of specific scenes that we seek to develop involve the operability of certain concepts of Lacanian psychoanalysis, especially those of *voice*, *gaze* and the *real*, which are pertinent and irreplaceable in the study of the cinematographic object. This work has been organized on three different levels. The first one is related to the changes that Bianchi's work has undergone not only in relation to genre expectations and conformation to national production standards, but mainly to the continuity of themes and their different usages by the internal structuring of the films. The second level is connected to the obsessive and transversal organization of the author's work, that is, the symptomatic structure of repetitions of scenes and antagonisms from one film to another. The third level articulates with the second one as it locates and unravels, through the analysis of the cinematographic procedures, a more fundamental antagonism in the relation of the author with the spectator of the Brazilian national cinema, particularly its progressive and democratic spectrum. The specificity of the aforementioned antagonism lies in both the constitutive and authorial perversion of cinema, assuming contours of a sadistic aesthetic in Bianchi's work that has affinities with that of Alfred Hitchcock's. The conclusion of the thesis is a more detailed analysis of his latest feature film, *Jogo das decapitações* (2013), which we postulate as the end of a cycle, namely a full stop that has allowed us to retrospectively evaluate his work as a whole.

Keywords: Sergio Bianchi. Cinema. Psychoanalysis. Sadism. Repetition.

SUMÁRIO

Introdução **15**

1. Clausura e exterior **31**
1.1 *Maldita coincidência*: momentos decisivos 31
1.2 Enunciação crispada 41
1.3 Ecos superegoicos 49

2. *Screen Testing Brazil* **55**
2.1 Tentando manter a face 55
2.2 "Wierderholen *n'est pas* Reproduziren" 65

3. Alguns fantasmas da ilustração brasileira **77**
3.1 O receptor espectral 77
3.2 O olhar de um moribundo 82
3.3 Quem é minha plateia? 89

4. Uma tradição perversa **97**
4.1 O dândi e o sádico 97
4.2 Hitchcock, sadismo e *Cronicamente inviável* 105

5. Avanços e recuos **117**
5.1 Espanquemos o espectador! 117
5.2 Destituição subjetiva 126
5.3 Um passeio pelos bastidores 133
5.4 O cineasta competente (e viável) 139
5.5 Recuos de *Quanto vale ou é por quilo?* 142

6. *Jogo das decapitações* como ponto final **147**
6.1 Voltando à velha casa 147
6.2 Velhos revolucionários 150
6.3 Escola, casa, trabalho, televisão, arquivo 152
6.4 Entre Ravel e o Tchakabum 162
6.5 O banheiro masculino 165
6.6 Disfemia e ventriloquismo 171
6.7 Celebrando a vida nua 173
6.8 E os presos comuns, como é que fica? 174
6.9 Linchamento 182
6.10 O que sobrou do pai 183
6.11 O surto ou o ato 193

Considerações finais **197**

Referências **203**
1. Livros, artigos e outros textos 203
2. Filmes de Sergio Bianchi 210
3. Filmes 212

INTRODUÇÃO

Expor-se à obra de Sergio Bianchi, aos seus filmes de curta, média e longa metragem, com o intuito de compreender seu sentido, sua inserção histórica, sua evolução e clivagens, é algo que leva a maior parte dos críticos de uma maneira ou de outra à constatação de seu relativo mas pronunciado deslocamento, muitas vezes contraposição, em relação às "formas institucionalizadas de produção cinematográfica no país"[1]. Por vezes celebrado, por outras olhado com certo desdém, esse estranhamento constitutivo do fazer cinematográfico do diretor parece sugerir, ao longo do tempo, um programa sistemático de oposição e contraste a essas formas: um deslocamento ou uma deriva de caminho a cada filme renovado, ainda que com resultados diferentes. Tal dinâmica de contraposição deve-se em primeiro lugar à consciência daquilo que Paulo Emílio Salles Gomes diagnosticou como o estado de subdesenvolvimento do cinema brasileiro[2]. Mas como fazer um cinema de oposição sistemática tendo em vista a própria precariedade do sistema cinematográfico local? Como e por que se opor a um pária artístico, fazendo com que essa oposição se dê nos próprios antípodas de qualquer triunfalismo? Recorro ao nosso crítico fundador para um resumo do que ocorreu depois da primeira morte de nosso cinema, morte que, como todos sabemos, tendeu a se repetir em outras circunstâncias:

> O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência, tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos vinte, provocando repulsa ou espanto. Esse tipo de documento, quando verdadeiro, nunca é belo e tudo ocorria como se a inabilidade do cinegrafista concorresse para revelar a dura verdade que traumatizou não só os cronistas liberais da imprensa carioca mas também um conservador como Oliveira Viana. Essas imagens da degradação humana afloram também nos filmes de enredo que iam sendo produzidos ocasionalmente e que vez ou outra obtinham exibição normal graças à complacência, sempre passageira, do comércio norte-americano. Era pela força das coisas que essas fitas se mostravam contundentes, pois os denodados lutadores do filme brasileiro que surgiram na era do mudo se esforçavam em impedir a imagem da penúria, substituída pela fotogenia amável de inspiração norte-americana.[3]

---

[1] VIEIRA, João Luiz. A urgência da câmera-faca. In: *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 9.
[2] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
[3] Ibidem, p. 89-90.

Não se trata aqui, é claro, de mostrar como o cinema de Bianchi se contrapõe ao cinema primitivo brasileiro. Muito pelo contrário, trata-se de apontar para a própria afinidade que a sua produção tem com a figura desse cinema pária, intermitente ou descontínuo, de viés traumatizante e vivendo nos interstícios do cinema do "ocupante" – para evocar mais uma vez o esquema conceitual de Paulo Emílio. Uma produção que reitera o tema da decadência moral, ainda que absolutamente despida de nostalgia ou qualquer referência a um mundo ou a um tempo mais elevado, que incorpora certa precariedade da forma na produção de uma verdade artística, mais do que preocupações abstratas com o Belo[4]. Assim, pouco a pouco se percebe que a contraposição que a atuação do cineasta vai exercer não significa tentativa de fuga das condições do subdesenvolvimento – condições sempre cambiantes, ainda que quase sempre sob a forma da falsa superação ou do autoengano –, mas sim uma prática eminentemente artística de radical identificação com a Coisa traumática (*das Ding*)[5] da realidade cinematográfico-social brasileira.

Em uma entrevista sobre o filme *Cronicamente inviável*[6](2000), Ismail Xavier nos dá um comentário de como isso pode se manifestar no longa em questão:

> [...] Em *Cronicamente inviável* há um esforço em criar um ponto de vista singular, no sentido de provocar o espectador, ao observar aquilo que já é até um clichê, ou aquilo que já foi naturalizado como um dado social, nem sempre sujeito a indagações, e colocar tudo isso numa outra perspectiva, colocar um estranhamento. E aqui, estranhamento não tem nada a ver com Brecht, mas sim com o sentido dos formalistas russos, como a gente diz em teoria, que é a criação de uma percepção singular do fato e nesta singularidade provocar uma postura de interromper os fluxos naturais de comunicação, de percepção das coisas. Você desautomatiza as pessoas face a determinados rituais da sociedade. No caso de *Cronicamente inviável*, inclusive, é muito implacável,

---

[4] Há contudo uma preocupação e mesmo uma indulgência para com o belo imagético em suas primeiras produções, em especial no longa-metragem *Maldita coincidência* (1979) e no curta-metragem *A segunda besta* (1977). Seria preciso evidentemente qualificar esse localizado esforço de produção mais carregadamente estético, mas podemos dizer para início de conversa que ele é proporcional ao nível de provocação, estranhamento ou inquietude visados, em especial através das tonalidades eróticas que essas representações possuem.

[5] A teorização fundamental está em: LACAN, Jacques. *L'éthique de la psychanalyse (1959-60)*. Paris: Seuil, 1986. Ainda a respeito do Belo, Slavoj Žižek lembrou como a velha fórmula de Rilke pode ser lida em chave lacaniana: "A Beleza é o último véu que cobre o Horrível", concepção que cai como uma luva para a tentativa de entender e periodizar essa tendência à estetização nos primeiros trabalhos de Bianchi, que vão gradualmente dando lugar a um cinema de orquestração de horrores. Cf. ŽIŽEK, Slavoj. The Thing from the Inner Space. Disponível em: <http://www.lacan.com/zizekthing.htm>. Acesso em: 18 dez. 2017.

[6] CRONICAMENTE inviável. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2000. 1 filme (101 min.), Dolby Stereo Digital, color, 35 mm. As referências completas dos filmes dirigidos por Sergio Bianchi serão indicadas apenas na sua primeira ocorrência no corpo do texto desta tese.

> a ponto de atingir determinadas festas populares e manifestações que, em princípio, são tomadas como se fossem dotadas de um elo muito positivo. Há nisso uma provocação que gera reações às vezes indignadas com relação a esta estratégia dele.[7]

Filme de maior repercussão de Bianchi, tanto crítica quanto em termos de público, *Cronicamente inviável* apareceu para muitos como a obra mais bem acabada do diretor até aquele momento[8]. A despeito da violência de suas representações, o filme vai permitir à crítica condensar certas perspectivas sobre o cineasta. O trecho de Ismail Xavier que acabamos de citar ajuda a esclarecer e a especificar o tipo de agressão em jogo aqui. Trata-se de uma violência que se dá nos antípodas de sua versão catártica, dessa mesma que funciona para dar solidez e autenticidade a figuras institucionais consolidadas. Em Bianchi, mas em especial no filme em questão, a violência é estudada e levada a cabo de maneira orquestral, pois aqui se trata de articular e intensificar o pior social. Contudo, toda a organização dessa violência conduz a algo de puramente destrutivo, ou seja, a violência aqui é mais "pura" e não está a serviço de uma ordem maior. Trata-se de procedimentos que, de certa maneira, trabalham no sentido de requalificar e dar outros encaminhamentos para qualidades em geral execradas (mesmo que em silêncio) do cinema brasileiro, por vezes resvalando em consciência sarcástica. A aposta, assim, como bem apontou Xavier, não se dá na comunicação com o espectador, uma vez excluído todo ponto pacífico, mas na produção de uma interrupção – aí o cerne mesmo dessa violência. Procedimento que naturalmente evoca as estratégias das vanguardas clássicas[9], mas que contraditoriamente se dá através de uma gramática cinematográfica até certo ponto convencional, trabalhando nos marcos mesmos da tradição audiovisual brasileira, esta que por usa vez ainda é bastante tributária do teatro, ou das formas dramáticas. Em seus filmes, trata-se de intensificar o horror no seio mesmo dessa tradição, utilizando-se de seus materiais e dos seus próprios métodos:

> Este é um aspecto importante do cinema de Sergio Bianchi: nesta coragem de não poupar nenhum setor, ele realmente compra um conflito com todos. Não procura ser tático na sua maneira de encaminhar o filme, no sentido de buscar aliados. Há uma postura muito forte de submeter a este olhar corrosivo todos os grupos sociais e a técnica que usa para isso, em geral, tende ao que chamo de um certo laboratório, que tem um fundamento no drama. Sergio é uma pessoa muito teatral no cinema. Mas ele não compõe mais, não é um artista

---

[7] XAVIER, Ismail. Depoimento. In: SOLER, Marcelo. *Quanto vale um cineasta brasileiro?* São Paulo: Garçoni, 2005, p. 35-36.
[8] Isso quando não foi qualificado de "filme da década". Cf. *Sinopse Revista de Cinema*, ago. 2001.
[9] Cf. BÜRGER, Peter. A obra de arte de vanguarda. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 117-162.

> plástico. Muita gente, inclusive, o critica por isso, de que seus filmes são desleixados na forma. Realmente, ele é desta família de cineastas para quem o aspecto estético de maior relevância é o diálogo entre o cinema e o teatro. Nisso há uma busca de provocação, que muitas vezes é este laboratório que, como me referi, tem um aspecto quase que de um psicodrama. Nestas parábolas, estabelece exemplos de comportamentos abomináveis, e através deles busca a manifestação extrema de uma tendência para não permitir que a presença de nuances seja usada como um álibi para poupar aquele tipo de postura. [...][10]

A pergunta que o crítico tenta armar em seguida é a seguinte: "Mas, enfim, em nome de quais valores se questionam estes valores? Como se dá esta transvaloração, ou seja, qual é a perspectiva a partir da qual é possível esta visão do singular, tão cheia de arestas e tão desmascaradora?"[11]. Está aí formulada uma das questões que guiaram nosso trabalho. Há algum valor que fundamente as realizações artísticas de Bianchi? E, paralelamente a esta, haveria uma perspectiva construída ou constituída a partir dessa ancoragem? Num primeiro momento, parece justo dizer que o valor fundamental de sua cinematografia é simplesmente estético, ainda que esse estético, como vimos anteriormente ao reconhecer a sua ligação com certo modelo teatral, seja de um tipo particular. Mas será que essa estética permanece a mesma numa obra composta ao longo de tantos anos? Estará o modelo teatral presente desde as suas primeiras realizações, incluindo o seu premiado documentário de média-metragem *Mato eles?* (1982)[12].

É interessante notar como o esgotamento do dinamismo do cinema moderno brasileiro corresponde ao período em que Bianchi começa a sua produção regular:

> [...] A realização de filmes de impacto atesta a hegemonia da tradição moderna até o início dos anos 1980, e tomo aqui como ponto limite simbólico desta vitalidade o ano de 1984. Este é o ano de *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira), que fecha o diálogo no Cinema Novo com Graciliano Ramos, cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo no momento em que se consolida a abertura. Dado mais decisivo é o ano do filme-síntese *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, obra que recapitula todo um processo de debate do cinema brasileiro com a vida política nacional e o faz com densidade, pois encaminha seu debate com a história e com os anos de ditadura a partir de múltiplas estratégias que recapitulam, por sua vez, a tradição do documentário no Brasil – incluída a experiência então recente das reportagens de televisão. Estão aí condensados vinte anos de regime militar no limiar da Nova República que, curiosamente, veio, a partir de 1985, definir o marco mais decisivo de atomização e perda de *élan* – embora não o desaparecimento completo – da constelação moderna.

---

[10] Ainda no depoimento de Ismail Xavier. In: SOLER, Marcelo (Org.). *Quanto vale um cineasta brasileiro?* São Paulo: Garçoni, 2005, p. 36-7.
[11] Ibidem, p. 39.
[12] MATO eles? Direção: Sergio Bianchi. Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1982. 1 filme (33 min.), color, 16 mm.

> Esta, na segunda metade dos anos 1980, esgotou seu dinamismo e se dissolveu num contexto em que as forças vivas já são outras. [...][13]

Na periodização de Ismail Xavier, o *Cabra* de Coutinho[14] é o filme que fecha o ciclo de maior voltagem do cinema moderno brasileiro. Ora, é justamente com um documentário que Bianchi consegue sua primeira, embora evidentemente modesta, arrancada crítica[15], e isso para nunca mais voltar ao formato, o que sem dúvida causa estranhamento. E ainda que *Maldita coincidência*[16] anteceda esse arrefecimento do ânimo moderno comentado anteriormente, talvez seja nessa constelação pós-eufórica que ele com mais propriedade se inscreve, de modo que se pode mesmo arriscar a dizer que esse primeiro longa de Bianchi de certa maneira a intui e antecipa. Entre uma tradição em que valia a pena investir, a do documentário crítico, e que de fato provou ter futuro[17], e uma outra que parecia em decadência, a do longa de ficção, por que escolher a segunda?

Mato eles? nos apresenta não apenas um diretor já maduro na prática de um cinema reflexivo, mas aponta para procedimentos e questões que serão recorrentes por toda a sua obra. Já existe aqui, por exemplo, um cinema documentário que está para além do tradicional documentário sociológico, que,

> ao invés da surrada descrição realista do ambiente local, recheada de depoimentos e entrevistas acompanhados de uma voz 'off' normalmente masculina e que expressa a consciência esclarecida do diretor, questiona, de maneira satírica, não apenas o discurso oficial a respeito do índio, mas também a boa consciência tradicional do 'documentário-denúncia'. *Mato eles?* constrói um ataque diferente à sensibilidade do espectador de classe média,

---

[13] XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 34.

[14] *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). As referências completas dos filmes citados nesta tese, excetuando-se os de Sergio Bianchi, estão indicadas nas Referências ao final do trabalho.

[15] Cf. os três artigos sobre *Mato eles?* reunidos no livro organizado e prefaciado por João Luiz Vieira: AVELLAR, José Carlos. *Mato eles?* e *Chapeleiros* – A arte de fazer perguntas; PEREIRA, Edmar. O documentário sobre os índios interditado pela censura; VIEIRA, João Luiz. A reflexividade na tela. In: VIEIRA, João Luiz (Org.). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

[16] MALDITA coincidência. Direção: Sergio Bianchi. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Guaíra Cinematográfica; Fundepar; Comissão Estadual de Cinema – SP / Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1979. 1 filme (75 min.), color, 35 mm.

[17] Para análises de maior interesse dos documentários de curta-metragem dos anos 1960,1970 e primeira metade dos 1980, cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; e para um panorama de uma produção mais recente de documentários de longa-metragem, cf. XAVIER, Ismail. Ways of Listening in a Visual Medium. *New Left Review*, n. 73, Londres, p. 97-116, jan./fev. 2012.

> acostumado a documentários que alimentam a nossa ilusão narcisista de compaixão humanista.[18]

Ou seja, desde muito cedo é possível indicar como um dos principais alvos visados por Bianchi o próprio *olhar* do espectador. Para além, portanto, de uma simples crítica da realidade, trata-se de indagar a perspectiva mesma, o olhar que a constitui enquanto realidade, que lhe dá consistência. Ora, é justamente a consistência de um cinema bem-intencionado o "inimigo" visado pelos procedimentos do cineasta, que obviamente não encontram por sua vez nem compreensão, muito menos simpatia automática[19]. No movimento levado a cabo pelo documentário, nem mesmo o próprio diretor e a sua voz – que em certo formato tradicional de documentário aproxima-se do narrador realista clássico ou da própria "voz de Deus" – são poupados desse desmoronar da consistência, a própria tensão com a realidade "documentada" incidindo de modo a tornar evidente a falha na figura do cineasta:

> Em certo momento, um austero guarani surpreende Bianchi ao perguntar quanto dinheiro ele está recebendo para fazer aquele documentário. À pergunta 'inconveniente' do índio, que poderia facilmente ter sido 'esquecida' no lixo da sala de montagem, segue-se a voz 'off' do próprio diretor que discorre a respeito de outras vias possíveis de exploração do índio, como, por exemplo, conquistando uma bolsa de estudos, escrevendo dissertações acadêmicas, publicando livros, fotografias, abrindo loja de artesanato em centros urbanos, mostrando filmes na Europa, etc.

Vê-se como nesse movimento o raio de implicação do filme se expande ameaçadoramente:

1. Num primeiro momento temos um órgão federal como a Funai, e dessa maneira o próprio Estado imbricado na exploração dos povos em nome dos quais se ergueu uma instituição de proteção e garantias contra esse mesmo tipo de exploração.
2. Ocorre, então, uma farpa no desenrolar de uma cena, um pequeno desvio no curso "natural" das coisas, no caso de formas pré-definidas como críticas, como o filme-denúncia. O ponto de vista em que se fia a credibilidade da denúncia aparece, num átimo, em sua própria problematicidade, em sua desconfortável imbricação com o problema mesmo que se quer denunciar. O nervo sensível dói então como mais força, uma vez que é esse mesmo ponto de vista que estava servindo de ancoragem para o

---

[18] VIEIRA, João Luiz. A reflexividade na tela. In: *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 101-102.

[19] Não é portanto à toa que foi o próprio João Luiz Vieira o organizador (mas também colaborador, como atesta o próprio texto citado) de um dos únicos livros publicados sobre o cinema de Sergio Bianchi especificamente.

olhar do espectador, que dirigia o seu olhar via identificação, uma identificação tanto construída quanto tornada natural pela força do mecanismo documental.

3. Não satisfeito com o estrago feito, Bianchi procede no sentido de ampliação do raio de destruição do impossível, do real como rasgo no tecido da representação fílmica. Uma vez que a própria ancoragem do ponto de vista e da identificação operada por ele tenha aparecido em seu ponto de inconsistência, esse rasgo atinge o próprio espectador na sua implicação com o objeto filme, em especial pela própria voz do narrador que vai – com particular cinismo – enumerar as inúmeras maneiras com que a classe dominante econômica e cultural[20] poderia tirar proveito da catastrófica situação indígena em questão, assim como o próprio diretor – em certa medida – está fazendo, ainda que muito provavelmente não tenha obtido dividendos substanciais.

Há, contudo, uma ambiguidade nessa exacerbação do narrador, nessa tendência a piorar ou esticar uma situação de desconforto que num primeiro instante era algo pontual, ainda que certeiro. Pois se o status do real é a impossibilidade, o trauma de seu próprio vazio, ele tem algo de pura e simplesmente irrepresentável ou, por outra, de não passível de simbolização. Esta é levada a efeito de modo a dar conta do trauma, a preencher o vazio, o abismo para o qual não se pode olhar diretamente. Assim, em vez de se conceber esse discurso cínico do narrador como prolongamento do trauma, por que não o ver como algo que anda na direção oposta de um processo singular de simbolização, uma tentativa – cujo cinismo pede especificação – de dar conta da *voz traumática*, da voz do Outro em sua radical alteridade? A voz cínica do narrador, nesse sentido, pode ser ouvida como um trabalho de simbolização, que leva em conta e inscreve a voz do Outro ao mesmo tempo que oblitera, suturando – uma espécie de costura cínica – a sua dimensão traumática.

Assim, *Mato eles?* marca uma virada na trajetória de Bianchi, curta trajetória contudo, precedido apenas por *Maldita coincidência* e dois curtas-metragens, *Omnibus*[21] (1972) e A *segunda besta*[22] (1977). Em 1983, Jean-Claude Bernardet escreve um texto sobre o *Maldita coincidência* para a revista *Filme Cultura*, permanecendo um dos poucos documentos críticos a respeito do filme. Chama-o uma "meditação desencantada em torno de uma utopia que se

---

[20] Usamos de maneira um pouco livre, sem pretensão sistemática, esses conceitos derivados da sociologia de Pierre Bourdieu. Cf. BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique social du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

[21] OMNIBUS. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: ECA/USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1972. 1 filme (16 min.), p&b, 16 mm.

[22] A SEGUNDA besta. Direção: Sergio Bianchi. Curitiba: Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1977. 1 filme (15 min.), p&b, 35 mm.

foi”[23], projeto e, de certa forma, vivência de uma utopia que fora a própria juventude do cineasta (que também participa como ator), os fragmentos dos quais são remontados em cenas de uma beleza que tende a fechar-se em si mesma, como a própria casa que lhe serve de *setting*, o que faz dele, agora podemos dizer, algo diferente de suas produções futuras. Porém, diz Bernardet, “a proximidade espacial dos personagens num mesmo lugar não cria ordem, nem coesão”, e ainda que o filme seja estruturado, a sua “estrutura é a fragmentação”[24]. O filme vai assim se construindo como uma “acumulação de sequências não relacionadas entre si”, ainda que seja possível intuir daí uma “busca: um ir sempre além para entender essa fragmentação e encontrar uma ordem, um princípio que organize e dê significação”[25]. Uma ordem, uma unidade, uma coerência, é isso o que o filme e seus fragmentos buscam desesperadamente. E a obtém, ainda que sob forte efeito de uma heteronomia: sua última cena nos brinda com o monólogo de uma senhora (Lélia Abramo), esta apenas aparentemente exterior ao mundo representado anteriormente. Bernardet vê nela, e aqui seguimos concordando com ele, a imagem da mãe, cujo discurso funciona como resposta a certa temática da criança e da mãe semeada – agora percebemos – ao longo do filme. Discurso materno que parece encaminhar aquela juventude, desorientada, para o trabalho prazeroso, o trabalho fora ou além do que ela chama de “escravidão *lato sensu*”, o trabalho na sua dimensão de mera sobrevivência. Mas a aparência, as roupas, o gestual, a prosódia e o próprio lugar por onde essa mulher anda – espécie de escritório/biblioteca de apartamento – localizam o escopo de classe para o qual ela aparece como figura materna, desdobrando-se casualmente na figura de uma professora, quiçá universitária. O contraponto e a justaposição brutal das cenas na casa e dessa cena final – num espaço mais exíguo, porém mais controlado, seja pela figura de Lélia Abramo, à vontade em sua pequena palestra para a câmera, seja pelo discurso que a sua fala organiza e representa – não podem impedir que se veja o pertencimento, ou ao menos o diálogo, de umas e outra. Essa figura materna responde com todas as letras, “propõe um caminho válido”[26] em face do desespero gerado pela sobreposição de cenas que (sem prejuízo de sua singular beleza) o espectador vê até então, possibilitando assim um frágil fechamento do conjunto.

---

[23] BERNARDET, Jean-Claude. Maldita Coincidência / Eles não Usam Black-tie. In: VIEIRA, João Luiz (Org.). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 113.
[24] Ibidem, p. 114.
[25] Ibidem, p. 114. Algo similar com o que se dá na própria linguagem, na qual o significado só aparece como efeito retroativo do significante, e isso em vários níveis, em especial no fonológico e sintático. Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 256.
[26] BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 114.

Ora, fazendo aqui um corte abrupto, é justamente esse fechamento que se desfaz com *Mato eles?* Ao abraçar a ideia de fazer um documentário sobre a situação indígena na região de Mangueirinha no Paraná, Bianchi não está simplesmente fazendo um movimento de volta, de retorno ao seu estado natal e a seus supostos moradores originais[27]. Não é em busca de si que ele vai, mas em busca do Outro, ou ao menos do que restou dele. Mas esse encontro com o Outro só se dá efetivamente quando o cineasta é surpreendido pela voz do índio. Esse encontro, por natureza traumático, com o Outro é crucial para a virada que se vai operar no cinema de Bianchi e, já podemos adiantar, uma das brechas pelas quais iremos encaminhar a tese. Pois, uma vez flagrado pelo próprio real do mecanismo artístico de que se servia, em outras palavras pela extraordinária abertura que o cinema tem para a contingência, percebemos nos filmes de Bianchi, mesmo que ele se tenha voltado exclusivamente para a ficção, uma reorientação em direção ao que Ismail Xavier chamou de "um certo ascetismo", "uma opção pelo despojamento":

> Ascetismo como uma postura de contenção, de desconfiança da forma. Quase como se a nudez fosse o grande valor. Não para celebrar o corpo ou qualquer outra coisa exposta, mas para trabalhar com a ideia de verdade, não a verdade tipo "eu tenho a verdade", mas a verdade como ideia duradoura. Neste sentido, há um certo ascetismo, uma fuga pronunciada de qualquer resíduo de esteticismo, como se o apelo formal trouxesse sempre esse risco de fazer valer um resíduo de postura ornamental, de embelezamento cosmético no mau sentido. Quando digo ascetismo, não estou falando que não haja exuberância em alguns momentos, mas ela própria tem de ser de tipo comportamental. *Não é contemplativa nunca*. O que vale, é o ato. Daí porque o drama, a questão do teatro e não as artes plásticas, não o ator, o formal da imagem.[28]

Há, contudo, que se lembrar que havia, em *Maldita coincidência*, ainda que não de todo desenvolvida, uma tendência esteticista, da composição ornamental e exuberante do quadro, dos inusitados e idiossincráticos movimentos dos atores e assim por diante. A nossa tese parte

---

[27] A história de como o documentário começou, seu caráter extremamente fortuito, são contados numa entrevista do diretor, concedida a João Luiz Vieira, Ivana Bentes e Ana Pessoa. Cf. VIEIRA, João Luiz. Primeira entrevista. In: *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 24. A entrevista esclarece, entre outras (muitas) coisas, certo bastidor do poder e do próprio modo de compor que subjaz o filme. Através dela somos informados, por exemplo, de que nem todas as entrevistas são genuínas, tendo sido utilizados depoimentos de atores no lugar de entrevistados "autênticos" – ainda que não haja abuso do recurso. Vemos que a preocupação de Bianchi já nessa época não passava pela delimitação estrita dos gêneros, concentrando-se mais no efeito final operado pela forma do filme, de modo que o inverso também poderia ser dito de seus longas de ficção, pontuados de recursos do cinema documental, daí extraindo algo de sua força ambígua.

[28] XAVIER, Ismail. Depoimento. In: SOLER, Marcelo. *Quanto vale um cineasta brasileiro?* São Paulo: Garçoni, 2005, p. 39-40.

da percepção de que há uma reorientação da ficção operada a partir da experiência do documentário, e de que essa reorientação está intimamente ligada à ideia do nudismo ascético – mas nem tanto[29] – de Xavier. A obsessão de desnudamento vai, a partir de *Mato eles?*, conviver lado a lado com certo modo de enquadrar as personagens:

> Essa idealização hipócrita da coragem militar dos índios coincidiu historicamente com o processo em marcha de sua aniquilação física e cultural. Os tais guerreiros heroicos celebrados em inúmeras canções, poemas e romances, sugere o filme, encontram-se agora aprisionados num círculo de doença e impotência[30].

Do documentário à ficção, contudo, parece que o status de suas personagens não muda tão radicalmente; elas continuam aprisionadas num círculo – ainda que nem sempre triste – de doença e impotência. *Romance* – o segundo longa de Bianchi, de 1998 – é o exemplo acabado disso. Visto por esse ângulo, o cineasta parece repetir, quase que ritualmente, a experiência traumática do próprio documentário. Ouve-se a voz do Outro, voz traumática, o inverso mesmo, ou a versão paterna da voz da "mãe" que ouvimos na conclusão de *Maldita coincidência*. Esse trauma causado pela intromissão da voz do Outro vai desencadear um trabalho de simbolização, que em *Mato eles?* aparecia ao final na voz do narrador Bianchi, em versão irônico-cínica, mas que nos longas de ficção tentará simular teatralmente, pelo despojamento e pela nudez, a proximidade insuportável desse trauma, cujo nome e registro na linguagem de Lacan é o *real*, aquilo que sempre volta para o mesmo lugar, ou que persiste[31]. A partir dessa noção crucial, talvez se possa compreender melhor o sentido das tão aludidas "provocações" de Sergio Bianchi, e o porquê de um crítico da estatura de Jean-Claude Bernardet ter, até certo ponto, se incomodado com a prática cinematográfica – prática eminentemente coletiva, como sabemos – de Bianchi:

> Sergio [...] não procura o diálogo, na medida em que não se abre. Não se dispõe a se modificar pela resposta do outro. Sergio é uma pessoa que mantém as suas posições diante de qualquer coisa que o interlocutor possa dizer. O diálogo supõe não apenas uma troca de palavras, mas uma possibilidade de

---

[29] O nudismo e suas conotações sexuais são ostensivos demais nos filmes de Bianchi para que fiquem relegados a um segundo plano analítico, quanto mais ao silêncio quase total da crítica a esse respeito.
[30] VIEIRA, João Luiz. A reflexividade na tela. In: *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 103.
[31] "Se falo da letra e do ser, se distingo o outro do Outro, é porque Freud os indica a mim como os termos em que se referenciam os efeitos de resistência e transferência com que tenho tido que me haver, de maneira desigual, nos vinte anos em que venho exercendo esta prática – impossível, todos se comprazem em repetir com ele – da psicanálise." LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 532.

> alteração nessa troca de palavras. Se não é um monólogo! Digamos, então, que talvez o Sergio monologue, mas ele monologa para os outros.[32]

E que monólogo não é para os outros? O que o crítico parece não levar em conta, e é aí que ele perde a dimensão realmente subversiva do cinema de Bianchi, é que essa insistência "autista" do diretor é a manifestação de uma persistência que ele tenta a todo custo captar – com sucesso ou não, processo essencialmente instável –, a persistência do *real*.

* * *

O que tentaremos empreender a seguir é um estudo da obra cinematográfica de Sergio Bianchi, seu sentido interno e suas contradições, sua trajetória e rupturas, a partir da análise e comentário de cenas específicas. A tese que tentamos desenvolver passa pela operacionalidade de certas categorias da psicanálise lacaniana, em especial as da *voz*, do *olhar* e do *real*[33], na análise estética do objeto cinematográfico, ainda que possa incluir outras, tanto da psicanálise quanto de outras áreas do saber.

Desde seu primeiro curta-metragem, *Omnibus* (1972), um trabalho para o curso de graduação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Bianchi já dotava sua arte de um trabalho de orquestração de olhares e sons[34]. Na outra extremidade de seu cinema, o excelente *Os inquilinos*[35] (2009), temos um filme também estruturado sobre o olhar

---

[32] SOLER, Marcelo. *Quanto vale um cineasta brasileiro?* São Paulo: Garçoni, 2005, p. 45.

[33] Dos Seminários de Jacques Lacan, destacamos em especial: o livro 7 – LACAN, Jacques. *L'éthique de la psychanalyse (1959-60)*. Paris: Seuil, 1986; o livro 11 – LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Paris: Seuil, 1973; e o livro 20 – LACAN, Jacques. *Encore (1972-73)*. Paris: Seuil, 1975. Para um desenvolvimento dos conceitos lacanianos de *voz* e *olhar* como *objet a*, em particular de sua ampla operacionalidade na cultura, cf. SALECL, Renata; ŽIŽEK, Slavoj (Ed.). *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham/Londres: Duke University Press, 1996; ŽIŽEK, Slavoj. *The plague of fantasies*. Londres/Nova York: Verso, 2008. Para o uso pioneiro da psicanálise na análise de filmes e teoria do cinema, cf. METZ, Christian. *The imaginary signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

[34] Trata-se de uma adaptação de um conto homônimo de Cortázar, no qual uma mulher sai de sua casa e pega um ônibus para chegar a algum lugar, que no filme não está claro qual é. Toda a tensão construída pelo curta, assim como sua dramaturgia minimalista e correspondente desenlace na formação do casal, repousam nos olhares e no som. Olhares cinematograficamente trabalhados que os outros passageiros do ônibus dirigem a essa mulher e a um homem, os únicos que aparentemente não portam flores como adereço em seus corpos. Som que não é direto, mas pura trilha musical sem diálogos. Bianchi opera assim a transformação de um espaço público – o ônibus quase como uma alegoria, etimologicamente marcada, do espaço público por excelência –, até então neutro e anódino, num inferno insuportável, ainda que não ocorra propriamente "nada" em seu percurso.

[35] OS INQUILINOS. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2009. 1 filme (103 min.), Dolby SRD, color, 35 mm.

e a voz, em especial as vozes ameaçadoras que vêm da casa vizinha – o espaço do Outro por excelência – e o olhar da dona de casa (na bela atuação de Ana Carbatti), grudado nas janelas que dão para esse Outro, temido e desejado. Ao colocar no centro de seu filme uma família, e no centro dela a figura do pai (Marat Descartes), e ao inscrever a casa em que vivem com um casal de filhos como o centro claustrofóbico do filme[36], Bianchi opera algo inédito em sua carreira: pela primeira vez, em seus longas-metragens, realiza-se uma síntese narrativa dessa ordem. Ao repetir a concentração narrativa no espaço de uma casa, Bianchi retoma o seu primeiro longa e ao mesmo tempo o supera por dentro. Num texto publicado em 1983, e já citado anteriormente, Jean-Claude Bernardet aponta que "não há filme mais antagônico a *Maldita coincidência* que *Eles não usam black-tie*"[37]. Este "tem na casa de família o seu centro", "centro geográfico e dramático do filme. E dentro da casa, o pai. É em torno dele que o mundo se organiza". Ambos partilham a atriz Lélia Abramo no papel materno, mas com linguagens quase que diametralmente opostas. A centralidade da função paterna no filme de Leon Hirszman garante, assim, tudo aquilo que parece faltar e que é desesperadamente almejado pela dinâmica formal montada pelo primeiro longa de Bianchi, qual seja, a "linearidade da narrativa, o encadeamento das situações dramáticas, a concatenação das sequências e dos planos", um "mundo ordenado e seguro, em oposição aos esfacelamentos de *Maldita coincidência*"[38].

Ora, por mais que o cinema de Bianchi tenha se transformado ao longo dos anos e que cada um de seus longas tenha sido difícil e complicado como um parto – e, portanto, para abusar da metáfora, tenha cada um deles sido um filho-filme paradigmático de seu tempo –, em todos eles ainda sentimos esses "esfacelamentos", a multiplicidade de narrativas e o fundamental vazio: *a ausência do pai, do nome-do-pai ou da lei paterna*. Vazio que retorna sintomaticamente na ênfase moralista, na busca desenfreada pelo culpado e pela pulverização da culpa, espécie de obverso dessa ausência paterna. Em todos, menos em *Os inquilinos*, filme em que, ao embarcar no cinema de gênero, Bianchi opera um deslocamento ao colocar no centro a figura do pai. Referência material da família e também do filme, a figura paterna empresta a perspectiva que vemos sob a ameaça externa, do Outro. Ao desejo de ordenamento e segurança

---

[36] Algo similar à arquitetura cênico-cinematográfica de um *Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968). Cf. TAKEMOTO, César. *Rosemary's Baby* (Relatório de Iniciação Científica). Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

[37] BERNARDET, Jean-Claude. Maldita Coincidência / Eles não Usam Black-tie. In: VIEIRA, João Luiz (Org.). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 115.

[38] Ibidem, p. 115.

de Valter, opõe-se contudo não apenas a ameaça externa, o avanço do Outro para dentro do espaço privado e o fim de si mesmo (na figura do velho Dimas[39]), mas o próprio olhar de sua mulher, o olhar da mulher, interno ao núcleo familiar e fonte de inquietação ainda maior. Enfim, Bianchi repõe a função paterna na sua centralidade, apenas para vê-la colapsar nos vetores paranoicos e claustrofóbicos da progressão dramática. Mas, enfim, o que significa essa síntese – esse enredo linear e completamente centrado em uma personagem – de *Os inquilinos* no plano geral da obra? Estaria ela respondendo ao fenômeno do lulismo[40] ou a uma crise interna à obra do autor?

O que a nossa pesquisa apresenta não é tanto uma extensa e detalhada decupagem e análise de cada filme de Sergio Bianchi – ainda que este seja um de seus momentos – mas uma leitura analítica dos detalhes-chave, das repetições de cenas, das reposições dos antagonismos e do uso singular dos procedimentos cinematográficos. Propõe portanto ler a obra em seus ecos internos, suas obsessões, respeitando a lógica interna a cada filme e propondo um modo transversal de leitura da obra como repetição tanto sintomática quanto produzida.

Pormenorizando brevemente a estrutura da tese, temos um primeiro capítulo que trata de seu primeiro longa-metragem, *Maldita coincidência* (1979) e do média-metragem que muda definitivamente a trajetória que se desenhava anteriormente, *Mato eles*? (1982). Já falamos um pouco da maneira como uma investida no campo documental neste último filme redireciona o cinema de Bianchi para um tipo de ficção e o impede de assumir uma *persona* artística cara ao cinema autoral, qual seja, o do cineasta militante. Empurrado, pela própria forma perturbada do filme, para fora dessa moldura, Bianchi parece encontrar aqui o expediente da *voz obscena*, retrabalhada de inúmeras maneiras, e com variado resultado, depois. Tentamos também dar conta de cenas fundamentais do primeiro longa-metragem, em quase toda a linha diverso de seus filmes posteriores, mas ainda assim ligado a estes na maneira com que figura, em um momento singular, a própria *persona* artística do diretor como um dândi suicida, avesso à manutenção de qualquer relação solidária com a sua classe e geração. Do primeiro longa virá também uma primeira figuração da função materna que será uma constante na filmografia posterior, fazendo-o movimentar-se entre a clausura e o impulso de exterioridade, em uma espécie de mimese formal do par gestação/parto.

---

[39] O vizinho Dimas (Umberto Magnani) é o velho sem filhos e abandonado pela mulher, de quem padece todos os desagravos, o pior deles o de ter de viver com os inquilinos em questão. Seu Dimas funciona assim como uma aterrorizante projeção do próprio futuro de Walter, imagem degradada de si mesmo.

[40] Cf. SINGER, André. *Os sentidos do lulismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

No segundo capítulo tentamos desenvolver uma discussão que passa tanto pelas reflexões sobre a relação entre a máquina e o humano de Walter Benjamin, para tematizar o descompasso do cinema brasileiro frente ao cinema industrial, em especial o cinema hollywoodiano. Buscamos entender alguns procedimentos formais utilizados por Bianchi, na medida em que respondem a uma constelação histórica que inclui a arte *pop*, em especial os filmes de Andy Warhol. Para isso, pareceu-nos útil nos aproximarmos do instrumental teórico de Jacques Lacan, tanto para delimitar um determinado encaminhamento do conceito de *sintoma* quanto para nos aproximarmos do núcleo de nossa tese, que diz respeito ao caráter eminentemente repetitivo da obra de Bianchi. São nos procedimentos aparentemente fortuitos e gratuitos de uma cena que intuímos um eixo novo para vislumbrar a obra sob uma nova luz. Assim como nos trabalhos de Warhol, são essenciais para essa compreensão os conceitos de *tela* [*screen*], *trauma* e *real*, ainda que os resultados de ambos os artistas sejam tão diferentes entre si.

O capítulo 3 abordará o delicado tema da não formação brasileira em alguns de seus aspectos (nação, literatura, público leitor), para chegar ao espectador brasileiro de cinema e a sua redução a uma classe média narcísica, prenhe de amor próprio. Questões importantes não somente em si mesmas, mas na medida em que permitem compreender em que medida o trabalho de Bianchi implica o olhar de um espectador determinado.

No quarto capítulo, exploramos um pouco a figura do dândi e do sádico através de alguns filmes, a fim de nos aproximarmos do cinema de Hitchcock como um paradigma de cinema autoral e sádico. É nessa tradição que tentamos inscrever o cinema de Sergio Bianchi. Trata-se de vislumbrar algumas das especificidades que o cineasta brasileiro traz a esse modo singular de pensar e produzir cinema, seus riscos e radicalidade.

Cronicamente inviável e *Quanto vale ou é por quilo?*[41], provavelmente as maiores bilheterias de Bianchi, são comentados no capítulo 5. O vai e vem entre um filme e outro busca apreender os avanços, recuos e limites dos dois filmes. Endossamos certa perspectiva crítica que vê em *Cronicamente inviável* o modo mais acabado e complexo de uma estética cuja origem encontramos em germe em uma cena de *Maldita coincidência*[42]. Nesta, dandismo, ambiguidade sexual e provocação política aliam-se para provocar e sugerir o indizível brasileiro com dissimulada ousadia cinematográfica. *QVPQ*, se por um lado repõe cenas e reedita algumas

---

[41] QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2005. 1 filme (110 min.), Dolby Digital, color, 35 mm. Filme que a partir daqui chamaremos, a fim de não sobrecarregar o texto, de *QVPQ*.

[42] A cena em que Sergio Mamberti apresenta a sua receita de “suicídio revolucionário”.

constelações temáticas de sua obra precedente, por outro organiza-as em uma produção muito maior, mais estruturada e equipada, tanto do ponto de vista do cenário, dos atores, da montagem, quanto da visada histórica e do impulso de análise social. Há uma relativa mas perceptível sofisticação nos métodos do diretor em geral, evidências de uma maturidade pessoal e profissional que, contudo, entram em contradição com o seu método base, justamente aquele que, acreditamos, chegou ao auge no filme precedente.

No capítulo 6 comentamos em detalhe o *Jogo das decapitações*[43], de modo a ler as suas cenas tanto como momentos do filme quanto como ponto final da obra do autor[44], aqui revista tanto na forma de citações explícitas de *Maldita coincidência* quanto através da recuperação de figuras-chave de seus filmes anteriores. Assim, o intelectual polêmico, afeito ao desbunde, desaparecido ou morto, remete ao Antônio César de *Romance*[45]; a tortura como espetáculo ao teatro de *A causa secreta*[46]; a insolência de Rafael (Sílvio Guindane) vem do garçom Adam de *Cronicamente inviável*; a instrumentalização da dor vem de *QVPQ*; e a própria perspectiva armada em torno de um personagem central pelo filme repõe o que em *Os inquilinos* se deu com Valter. Trata-se tanto de uma espécie de acerto de contas com a sua geração, num retorno ao universo uspiano em que o diretor teve sua formação mais fundamental, quanto de uma provocação indireta ao cinema brasileiro contemporâneo, particularmente no que tange às temáticas da ditadura – principalmente as suas vivências privadas[47] – e à figura do jovem de classe média sem perspectiva de continuidade de classe[48]. A cena-chave do filme é o seu "ápice dramático", o momento em que Leandro sai de sua letargia e introjeção em um surto que, talvez pela primeira vez em Bianchi, trai uma posição e uma aposta política assumida.

---

[43] JOGO das decapitações. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2013. 1 filme (95 min.), color.

[44] Ainda que Bianchi produza e exiba mais filmes depois de *Jogo das decapitações*, isso a nosso ver não inviabiliza a sua leitura como ponto final de uma determinada trajetória, uma vez que esse movimento de retomar a sua própria obra está inscrita na temática e na forma do filme.

[45] ROMANCE. Direção: Sergio Bianchi. Curitiba: Sergio Bianchi Produções Cinematográficas; Beca Produtora de Filmes Ltda, 1988. 1 filme (90 min.), color, 35 mm.

[46] A CAUSA secreta. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 1994. 1 filme (100 min.), color, 35 mm.

[47] Exemplos: *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *Cabra cega* (Tony Venturi, 2005), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *Hoje* (Tata Amaral, 2011), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006) e *Em busca de Iara* (Flávio Frederico, 2013).

[48] Lembramos, ao acaso, de *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), *Cores* (Francisco Garcia, 2013) e *Supernada* (Rubens Rewald, 2013).

1. CLAUSURA E EXTERIOR

Il n'y a de grand parmi les hommes que
le poète, le prêtre et le soldat...
Les reste est fait pour le fouet
(Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*)

1.1 *Maldita coincidência*: momentos decisivos

Mato eles? (1982) é um filme cujo título parece figurar como a verdadeira pergunta que se põe por detrás da assim chamada Questão Indígena no Brasil. A pergunta mostra, por assim dizer, o lado sórdido dessa Questão, explicitando, pelo seu suposto sujeito da enunciação, o quanto ela é mais propriamente Branca do que Indígena. É a pergunta obscena que a "civilização" brasileira se põe, e talvez sempre tenha se posto, do que fazer com a população nativa do território americano incorporado no processo histórico de expansão dos mercados mundiais. Pergunta crucial, ainda que indecorosa, pois revela em si mesma, como possibilidade sempre renovada, a matriz genocida da formação do estado nacional. É dessa pergunta que parece partir o filme de Sergio Bianchi, mas ela continuará a ecoar na película até o fim.

Como já havia notado, quando de suas primeiras exibições públicas, José Carlos Avellar[49], o filme pelo próprio título parece se reservar um outro papel do que o de certa tradição hegemônica do documentário, a tradição do documentário informativo ou expositivo[50], esse cujo gesto fundamental consiste em responder às inquietações e perguntas nem mesmo formuladas pelo espectador, cujo lugar é ocupado pela voz *over* e sua bateria de perguntas (retóricas?) e respostas. A ideia e o argumento, que se expressam aqui a propósito de *Chung kuo, Cina*, de Antonioni, são de Pascal Bonitzer:

> Isso porque se a voz sabe, ela o sabe para alguém que não fala. Para alguém quer dizer, ao mesmo tempo, *esse para o qual ela se dirige e em seu lugar*. Esse alguém é o espectador, mas não apenas ele. Assim, na sequência citada

[49] AVELLAR, José Carlos. *Mato eles?* e *Chapeleiros* – A arte de fazer perguntas. *Jornal do Brasil*, 6 dez. 1983.

[50] Tradição cujos gestos criadores – clássicos da escola inglesa como *Housing Problems*, *Night Mail* e *Coal Face* – podem contudo não se resumir ao esquematismo da historiografia crítica. Considere-se, por exemplo, os usos pioneiros da entrevista e do som em *Housing Problems* e *Night Mail*, respectivamente, incorporando a voz do outro no processo de enunciação cinematográfica. Para uma abordagem um tanto pessoal sobre o seu impacto de época, ver: SUSSEX, Elizabeth. *The rise and fall of British documentary*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1975.

> de *Chung Kuo, Cina*, Antonioni (a voz) fala no lugar dos camponeses chineses e se dirige aos espectadores ocidentais: é no lugar do Outro que a voz fala, e isso também deve ser entendido de maneira dupla; porque a voz não está encarregada de manifestar o Outro em sua heterogeneidade radical mas, pelo contrário, de controlá-lo, de suprimi-lo conservando-o, de sabê-lo. O poder da voz é um poder roubado, uma usurpação.[51]

O componente didático da tradição do cinema documentário troca, em *Mato eles?*, de polo: da "aula expositiva" para o da "pergunta do aluno". Um aluno, como se verá no desenrolar da obra do diretor, bem espírito de porco. A começar pela enunciação direta, pelo título, dessa pergunta descarada, que se tem a desvantagem de apresentar um resultado crítico como um *a priori*, ao menos possui a vantagem de pôr todas as outras perguntas – serão várias, como veremos – em relação à sua radicalidade mesma.

Há, contudo, algo de uma hesitação nessa interrogação, como se o sujeito que a enunciasse não soubesse ao certo como proceder num dado momento – num dado momento crítico – e precisasse do aval de uma autoridade para completar o seu gesto homicida. Não é talvez à toa então que o plano de abertura nos introduza a tal figura, no caso, uma autoridade eclesiástica brasileira – autoridade diegética, evidentemente, pois sabemos tratar-se de um ator –, num plano americano filmado em *contre-plongée* numa escadaria de um espaço fechado, e apresentada pela voz do cineasta em *off*: "Dom Albano Cavallin". O espectador talvez espere uma pergunta, mas o que vem em seguida não é propriamente uma: "Não querendo ser chato, dizem que nos primeiros navios que chegaram aqui, vinham padres também. E 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". Atentemos em primeiro lugar a esse "não querendo ser chato", como que a antecipar a usual percepção de enfado na discussão de fatos históricos. O que se segue é um relato muito simples de algo que é posto ("dizem") como fato histórico, dito como que para a apreciação da autoridade eclesiástica – implicada historicamente na formação da colônia. Mais do que discutir a veracidade factual dessa prática, vale notar que a anedota vem inscrever o tema do filme através de uma imagem não projetada, mas enunciada do espaço outro da voz *off*: a diferença cultural

---

[51] "Car, si la voix sait, c'est forcement pour quelqu'un, qui ne parlera pas. Pour quelqu'un, c'est-à-dire à las fois à son adresse et à sa place. Ce quelqu'un est le spectateur, mais pas seulement lui: ainsi, dans la séquence citée de La Chine, Antonioni (la voix) parle à la place des paysans chinois et à l'adresse des spectateurs occidentaux: c'est à la place de l'Autre que parle la voix, et cela aussi doit s'entendre doublement; puisque l'Autre, elle n'est pas chargée de la manifester dans son hétérogénéité radicale, mais au contraire de le maîtriser, de le supprimer en le conservant, de le savoir. Le pouvoir de la voix est un pouvoir volé, une usurpation" [tradução nossa]. BONITZER, Pascal. Les silences de la voix. *Cahiers du cinéma*, n. 256, fev.-mar. 1975, p. 26.

fundamental entre dois povos, que justifica o extermínio de um pelo silêncio do outro. (Não é à toa que os dois planos sobrepostos a essa cena são, primeiro, um *close-up* de um rosto indígena no qual não vemos uma parte da face esquerda nem a boca e, segundo, um *close-up* da boca fechada do mesmo rosto). O que teria a autoridade eclesiástica a dizer a respeito disso? O discurso de Dom Cavallin se condensa numa imagem materna: "A Igreja é uma mãe". Como tal ela pode ter cometido alguns erros educacionais, mas, no geral, na história de seus grandes nomes (Anchieta, Nóbrega, Vieira) e mesmo na prática contemporânea ("os padres que estão morrendo no momento em determinadas reservas indígenas"), a Igreja se apresenta – e isso quer dizer, aqui, gosta de se ver – como estando do lado dos índios.

Podemos contrapor dois elementos a essa figura da Mãe. Em primeiro lugar, a figura do Pai. Porque se a Igreja gosta de se ver nessa figura materna, quem é a figura Paterna cuja lei incidirá sobre essa relação do gentio com a instituição? Ou, como a própria fala de Dom Cavallin leva a crer, contra quem ou o que o índio deve ser protegido? Se a Igreja é aquela que se coloca no lugar materno, se ela vem a ocupar, então, como ensina a psicanálise, o lugar do gozo irrestrito-incestuoso-impossível, o que pode ser o seu ensinamento se não o de uma promessa de uma redenção futura, postergada? Promessa que se vincula à obediência à Lei paterna, à aceitação de uma força externa que irá reger, ordenar o mundo. A Igreja aparece assim aqui como a instituição que irá mediar a dimensão de pura destruição do modo de produção capitalista recém-chegado ao território, modo de produção que vai incluí-la como parte constitutiva e fundamental. A Igreja é aquela que vai gerir a população nativa, amortecer o impacto brutal da predação dos recursos naturais e humanos, incluindo estes – os nativos – na categoria de natureza. Em *Mato eles?*, a Igreja é o prólogo do que será a Funai no decorrer de sua projeção.

Em segundo lugar, essa figura da Mãe, autoatribuída no discurso eclesiástico, pode ser contrastada a uma outra figura materna dentro da própria obra de Bianchi. Pensamos aqui na personagem interpretada por Lélia Abramo na cena final de *Maldita coincidência* (1979), o primeiro longa-metragem do cineasta. Quem a inscreveu nesse papel materno foi, há mais de trinta anos, Jean-Claude Bernardet:

> E a senhora que faz essa reflexão sobre o trabalho/prazer, apontando para uma direção oposta à que estes jovens perdidos vinham seguindo, é Lélia Abramo, alta, forte, cabelos esbranquiçados. É a imagem da mãe. Diante do descalabro da utopia fracassada, o filme faz como que um apelo à mãe, princípio de

> segurança e de unificação. A sequência de Lélia Abramo, aparentemente solta e gratuita, vem em realidade fechar coerentemente o filme.[52]

De acordo com o crítico, a temática materna – que inclui a figura da criança – atravessa o primeiro longa-metragem de Bianchi:

> Na sequência logo anterior à de Lélia Abramo, temos um depoimento do diretor contando que, quando criança, sua mãe (ou uma tia) vestiu a ele e a um primo de menininhas, e eles gostaram. O depoimento relata, mas não tece considerações a respeito. A mãe (ou sua substituta) teria traçado um destino para os dois meninos e os teria abandonado? Lélia Abramo figurando então, em oposição, uma mãe que propõe um caminho válido? E a criança? Um pai e uma mãe, que não conseguem se comunicar, deixam seu filho brincar sozinho até sua morte. A criança morta é enterrada no jardim da casa. O filme remonta, em duas sequências de grande beleza visual, sonora e dramática, à experiência do parto. Numa delas, Jacques, maquiado e drogado, se arrasta de costas num estreito corredor imundo, espaço e movimentos corporais que podem sugerir uma dolorosa e nauseante saída do útero. Na outra, Célia Maracajá, após considerações ecológicas que o filme vinha fazendo, esforça-se, de noite, em arrancar uma raiz da terra. A tarefa é árdua e finalmente a raiz cede e aparece branca na imagem escura. No exato momento em que a raiz cede e sai da terra, na faixa sonora o choro de uma criança nascendo. É simultaneamente o choro de vida de uma criança que nasce e o grito de dor da raiz – ou da criança – arrancada violentamente. A utopia procurada e a casa podem ser uma busca para o reencontro da segurança e da harmonia que eram as da raiz antes de ser arrancada. Mas o nascimento é irreversível e o personagem de Lélia Abramo é provavelmente um apelo à mãe, não mais, talvez, a mãe que guarda o filho no ventre, mas a que encaminha para a criação e o prazer.

Se recorremos a essa longa citação é porque acreditamos que ela sintetiza extraordinariamente, pois no calor da hora e ainda que não de modo completamente intencional, algumas das preocupações centrais da obra de Bianchi tal como ela virá a ser – e em especial de *Mato eles?*. Assim, se nossa hipótese estiver correta e pudermos dizer que o lugar estrutural da Igreja, tal como apresentado nos discursos que abrem esse filme (a voz *off* do diretor, a voz *in* da autoridade em destaque), passa a ser ocupado pela Funai, então a pergunta que devemos nos fazer aqui é: que tipo de mãe é essa? Trata-se de uma figura da mãe como braço estatal, cuja figura paterna correspondente é o próprio modo de produção capitalista sem freios – figurado, em *Mato eles?*, pela empresa madeireira (F. Slaviero & Filhos S/A, que havia comprado a terra do próprio governo em 1961)? A mãe como mediação necessária, como

---

[52] BERNARDET, Jean-Claude. Maldita Coincidência / Eles não Usam Black-tie. *Filme Cultura*, ano 16, n. 41/42, p. 73-75, maio 1983. Texto republicado em: VIEIRA, João Luiz (Org.). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 114.

mínima caução ou esboço de laço social, que não apenas impede a anomia e anarquia da exploração absoluta, como é sua condição de possibilidade mesma? Figura que aparece, então, de nossa perspectiva, como aquela que deve existir para garantir a reprodução social, mesmo que essa reprodução seja a da iniquidade e, no limite, do extermínio de populações.

Cabe-nos contudo apontar a diferença entre a figura materna de *Maldita coincidência* e aquela de *Mato eles?*[53]. Em *Maldita coincidência* temos que a emergência da figura materna surge para apaziguar o desespero que proliferara por todo o filme, para conter a pura fragmentação e seus caminhos desesperados. A face mais explícita dessa fragmentação é a incomunicabilidade da "comunidade" consigo mesma, visível no acúmulo indiscriminado de lixo, ou seja, a dissolução mesma de qualquer ideia de comunidade e sua correspondente totalidade orgânica pelo acúmulo de fragmentos inorgânicos. A falta de coesão do filme, certa estética do improviso de cenas (os atores eram basicamente amigos, a "turma" do diretor), a aleatoriedade e a precariedade material e intelectual de uma situação inicial (22 personagens para os 22 arcanos do tarô), a ausência de roteiro (apenas duas ideias: uma inicial e outra final), tudo parece ser justificado pela vontade de se fazer um longa-metragem dentro de certo espírito libertário próprio aos anos 1970 no Brasil[54]. Assim, a cena de Lélia Abramo é um reencaminhamento possível para um quadro de extrema dissolução: trata-se de uma cena externa e heterogênea em relação ao universo físico do filme, adicionada a ele como que de fora, e portanto para além, em estilo e tom, dos três ou quatro finais e epílogos "oficiais" do filme. Permitamo-nos lê-los como alegorias sucessivas sobre o destino daqueles que, nos anos 1970, recusaram (ainda que aparentemente) a lei paterna vigente (o regime militar).

---

[53] Cabe lembrar brevemente aquela que foi a primeira figura materna do universo cinematográfico de Bianchi, o protagonista de *A segunda besta*. O curto-circuito que o diretor achou em germe já no conto de Cortázar ("Carta a uma senhorita em Paris") é o da figura materna, ou mesmo feminina, que seja um homem. O diretor parece se divertir com essas pequenas inversões, e mesmo perversões, se assim quisermos chamá-las, por exemplo a de trocar o corpo feminino, aquele que é normalmente exposto para o deleite do olhar do espectador cinematográfico (pressupostamente masculino), pelo masculino. A angústia de *A segunda besta* – angústia que o protagonista conosco quer compartilhar pelo olhar direto – reside em grande parte nessa ambiguidade de ser um homem ocupando um lugar feminino. Por outro lado, o personagem de Carlos Alberto Gordon está preso entre duas soluções: a do personagem do conto, que consegue transcender a própria vida pela voz narrativa, depois matar seus coelhos e a si mesmo; e a personagem de Lélia Abramo que, sem ficar presa ao próprio processo vital, "encaminha para a liberdade e o prazer".

[54] Cf. BIANCHI, Sergio. Depoimento. In: MALDITA coincidência. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (82 min.), color. [Extras do DVD]

1. A cena que termina com o assim chamado “arcanjo apocalíptico”, que “extermina a todos com sua espada punitiva”[55], poderia figurar como uma metáfora do golpe de 1964 ou, melhor ainda, de seu acirramento com a promulgação do AI-5, pois, nas palavras do próprio Bianchi, “na iminência do debate sem solução... sempre alguém explode o debate”[56]. Já há aqui o germe do que será o satanismo do Bianchi maduro ao retratar a sua própria classe e geração como aberração social literalmente encastelada em sua impotência e fastio, aguardando desesperada e inconscientemente por uma intervenção exterior ou, simplesmente, pelo fim do mundo[57]. Os resquícios de beleza dessa situação – em muito realçados pela fotografia de Pedro Farkas – devem-se à propriedade (figurada pelo espaço da casa/castelinho da Brigadeiro Luís Antônio), que os protege das intempéries do mundo exterior, permitindo, assim, a sua auto *mise-en-scène* de vida comunitária degradada. E é justamente nesse ponto que os grandes sonhos dessa geração, os sonhos de viver à margem do sistema capitalista de produção, de buscar novas formas de organização coletiva, novas medicinas e curas alternativas, de ensaiar uma relação diferente com a natureza, são levados cenicamente ao seu limite ao se apresentarem sob a forma de um desejo de salvamento, de uma interrupção pela força, pela *espada*. É assim que o sonho da democracia direta, de uma pura imanência do poder, aparece como o seu oposto, como o desejo de uma intervenção transcendental, uma reencenação da castração pela proximidade do real democrático (seu vazio fundamental). O que se encena é, nesse sentido, a falência sucessiva ou a impossibilidade de simbolização desse coletivo enclausurado, de criar uma democracia subtrativa.

---

[55] BERNARDET, Jean-Claude. Maldita Coincidência / Eles não Usam Black-tie. *Filme Cultura*, ano 16, n. 41/42, p. 73-75, maio 1983.

[56] BIANCHI, Sergio. Depoimento. In: MALDITA coincidência. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (82 min.), color. [Extras do DVD]

[57] O conceito de *satanismo* que adotamos deriva das análises de Dolf Oehler sobre a obra de Baudelaire, desenvolvida em dois livros traduzidos para o português: OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Nesse sentido, caiba talvez aqui uma citação do inaugurador da poesia moderna, em especial para perceber certa afinidade entre o fastio dos jovens do filme e o *ennui* do público burguês com o qual o poeta tinha de se haver: “Parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices, // Il en est un plus laid, plus méchants, plus immonde! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers da la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde; // C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka [...]”. BAUDELAIRE, Charles. Au lecteur. In: *Oeuvres complètes – Fleurs du mal*. Paris: La Décimale, 2014. [eBook Kindle]

2. O enigmático dançarino interpretado por Patrício Bisso na cena de abertura do filme volta para concluir a sua dança, mas ele o faz como se tivesse sido vitimado pela cena anterior, atingido pelo golpe final da espada vingadora que destrói, num *deus ex machina*, o mundo da casa/castelinho. Seus gestos passam a se parecer com os de um inseto abatido em pleno voo, até se extinguirem por completo na imobilidade do corpo no chão. Mas o que exatamente é abatido aqui? Na abertura do filme, somos recebidos por essa figura num plano congelado, como uma fotografia projetada sobre a qual os nomes do elenco aparecem em duas colunas sucessivamente. Anterior a essa apresentação, contudo, há ainda um primeiro letreiro: "Era uma vez em 1973", a sugerir uma atmosfera de fábula, uma narrativa à luz de velas, talvez. Como num macabro teatro infantil, a fotografia ganha movimento, torna-se filme, e a figura, coberta com um véu que lhe sugere um rosto deformado, diz numa voz feminina de bruxa: "Você veio assistir? [risada de bruxa] Sente-se!" Seu gesto de comando indica um lugar cênico para o espectador (evidentemente já sentado na sala de projeção), para logo em seguida começar a retirada dos véus e a dança. A personagem, sem olhar para a câmera, revela-se sexualmente ambígua pois, em oposição a suas vestimentas (algo entre a bruxa e a bailarina) e a sua voz, possui um corpo masculino. Se "era uma vez" é a locução que sugere o narrar mítico ou fabular, "em 1973" reposiciona o tom fabular no presente da enunciação, a sugerir que o filme fabulará o próprio presente. Assim, o que pode significar a retomada dessa personagem e de sua dança no final do filme? Se a bruxa/bailarina de Bisso é a figura que nos apresenta ao universo ficcional em relação ao qual somos espectadores ("Você veio assistir?"), a sua morte como reflexo, como desdobramento da cena anterior, poderia significar a quebra do contrato fabular? A quebra (do gesto) da representação?
3. O que se segue à morte da bruxa/bailarina – que havia aberto o filme, seu mundo de representação – é a primeira alternativa a esse ciclo que acaba de se fechar. Se é possível dizer que o que estava em jogo até este momento do filme é a questão da representação, da democracia enquanto instância de decisão coletiva, a maneira como as "cenas" e as experiências mais particulares – que compõem o grosso da película – seriam transpostas para o clímax político desta (em que os principais debatedores terminam por não fazer nada além de jogar repetida e surdamente as suas opiniões e clichês um no outro), então a cena agora contracenada por Sérgio Mamberti – não à toa um homônimo do realizador – apresenta-nos uma performance para além do mundo simbólico que ruiu. Trata-se, é claro, da opção não democrática da luta armada, ou, como nos diz o personagem de

Mamberti, do "suicídio revolucionário". Para contribuir ainda mais para o achincalhe sintético da cena – que prefigura, retrospectivamente falando, o Bianchi da "maturidade" –, tudo é explicitamente encenado: Mamberti é visto como alguém que se prepara para a cena, ao mesmo tempo em que a própria câmera pisca, em *flashes*, também ela se preparando para filmar ou encenando a própria preparação. A cena de fato começa com uma risada ambígua do ator sentado, como que esperando a sua vez, risada que ecoa a da bruxa/bailarina na primeira cena do filme e configura então uma alternativa ao que se viu até agora: "A minha receita é muito melhor". Em que sentido o que vimos até agora configura uma receita? Seria simplesmente uma paródia de um programa de culinária? O certo é que, se o filme até aqui trata da implosão – quando não explicitamente de um sonho de explosão – das receitas de vida autêntica sonhadas pela juventude dos anos 1970, o que temos como "alternativa" é esse singular receituário revolucionário que sugere ao mesmo tempo a experiência da luta armada, sua certeza histórica e sua força (ou loucura) suicida. Tudo tornado provocativo pela encenação, em toda linha ambígua, dessa receita de coquetel molotov. A ambiguidade principal é, como de resto do filme todo (e se excluirmos desse "todo" a última cena com Lélia Abramo), sexual, mas de modo algum ela é a única. Sabe-se, por exemplo, que a partir de 1968 o *Jornal da Tarde* publicava receitas culinárias no lugar de notícias censuradas pelo regime[58]. Mamberti se apropria do mote transfigurando-o em receita subversiva, ainda que a subversão que se vê aqui seja rigorosamente reflexiva. Ou seja, Mamberti e Bianchi não se contentam com simplesmente encenar uma receita subversiva, mas assimilar o gesto da censura à luta armada em uma espécie de performance *queer* da insurreição. Em vez de simplesmente legitimar a ação revolucionária a qualquer preço, em oposição à inconsistência do ideário libertário-democrático implodido anteriormente, é o próprio gesto subversivo-revolucionário que é aqui subvertido. O gesto do comunista revolucionário é assimilado ao do dândi baudelairiano:

> [O dândi de Baudelaire] é uma figura trágico-anacrônica da modernidade, "le dernier éclat d'héroisme dans les décadences", um homem que pelo seu estilo de vida sofisticado, pelo seu culto à perfeição estética, física, erótica e intelectual protesta contra a depreciação de todos os ideais aristocráticos (honra, erudição, elegância, generosidade etc.). O dândi é um grande desdenhador da burguesia e de sua mediocridade, alguém que preferiria morrer a estabelecer com ela qualquer tipo de contrato. Ele sabe da inutilidade

[58] GUIMARÃES, Eduardo. Ruptura do Estadão com a ditadura é história pra boi dormir. Disponível em: <http://www.blogdacidadania.com.br/2013/05/ruptura-do-estadao-com-ditadura-militar-e-historia-para-boi-dormir/>. Acesso em: 18 nov. 2014.

> e do absurdo de sua existência e, porque rejeita prostituir-se com a multidão, não é em geral um artista em atividade, embora seja *artiste* até o último fio de cabelo. O dandismo é ao longo do tempo aquilo que o suicídio é num único momento: rejeição categórica do meio social – e não raro ele desemboca no suicídio.[59]

A cena protagonizada por Sérgio Mamberti/Bianchi é, rigorosamente falando, a última do filme. A sua solução cênica diz muito do que será a *persona* artística de Bianchi, seu dandismo singular, dadas as condições brasileiras de sua arte. Com ela, o diretor vai além de seu parecer pessoal sobre sua própria geração e suas aspirações (libertárias, coletivistas, democráticas etc.), desesperadamente implodidas pela "espada" misericordiosa de seu "anjo vingador"[60], em busca de uma radicalização para além daquele universo, ainda que permeado de seus materiais: identidades sexuais fluidas, a participação de Mamberti no mundo da casa, receitas de vida alternativa. Há, como no dândi de Baudelaire, uma "rejeição categórica" de seu meio social, reencenando a destruição final do filme como provocação suicida: um "*dernier éclat d'héroisme dans les décadences*", em que no lugar da burguesia francesa toma-se como alvo a sua própria geração e classe. O "artista" Sergio Bianchi que daí surgirá é o artista da inviabilidade crônica ou, simplesmente, "cronicamente inviável", o artista/cineasta da persistência do cinema em meio à própria impossibilidade.

Não à toa a cena é a cena a ser censurada por excelência. Censura a ser exercida não apenas pelo funcionário da ditadura, mas pelo próprio cineasta. De acordo com Bianchi, essa é uma cena que deve ser censurada, ou seja, uma cena que foi feita *para ser censurada*. Daí sua flagrante conexão com o inconsciente: "O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é capítulo censurado"[61].

4. Significativamente, o que se segue é a única "cena" em que Bianchi participa como "ator", num "diálogo" com Ângela de Castro. Por que todas essas aspas? A situação, que não se configura propriamente como cena pois não há condensação narrativa, apresenta-nos o agora personagem Sergio Bianchi de volta à anodinia do universo da casa – agora esvaziada –, da incomunicabilidade crônica, dos traumas infantis e amorosos, nos *culs-de-sac* profissionais e pessoais. Agindo como uma ressaca pós-

---

[59] OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 206.
[60] Assim como no clássico de Buñuel, mesmo com a progressiva degradação das condições internas da casa as personagens não a deixam, numa espécie de ritual masoquista não declarado.
[61] LACAN, Jacques. *Escritos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 260.

filme, o trecho tem algo de confessional e biográfico, quando não autorreferente (Ângela Castro diz, por exemplo, "a personagem morre no fim, se mata; eu não sei se esse final é um final, assim, legal, mas eu acho determina uma mudança") e às vezes se assemelha a um extra inserido no próprio filme. Sua função é certamente de difícil identificação, mas o profundo desamparo que emerge desse casal de personagens, suas conversas surdas, evocam algo de Beckett e, pela segunda vez no filme, parecem pedir uma intervenção externa. Esta não virá na forma de uma espada vingadora, por meio de uma figura paterno-castradora, mas na figura da mãe.

Mãe cujo papel no filme parece ser o de encaminhar esses órfãos para o trabalho prazeroso, em oposição a um trabalho imposto (o trabalho de retirar o lixo?). Ensinamento de um trabalho "com certo orgulho do que se faz" ou, antes, de um amor pelo trabalho. "O êxito de uma pessoa depende sempre, e está em relação sempre, à intensidade e ao grau de prazer com que ele [sic] trabalha"[62]. Começa a se esboçar aqui certo contorno de classe envolvido nessa concepção do trabalho. Já a *mise-en-scène* está a indexar o lugar de classe, o lugar de enunciação, da personagem de Lélia: essa mãe, ora, é uma intelectual de classe média. Alguém que deve trabalhar, mas que pode escolher, depois de sua própria libertação e amadurecimento, o trabalho que irá realizar. Que pode então vir à tona como alguém que pode indicar, ao jovem desorientado da mesma classe, um caminho, caminho que se deve dar em oposição ao que ela chama de "trabalho escravo", de uma "escolha que foi infeliz": "houve tempo na minha vida [em] que eu trabalhei, mas não amava o meu trabalho. Era muito pesado, era muito doloroso". Lélia Abramo sugere sim uma alternativa, mais uma, às soluções que o filme vinha testando até ali: o trabalho como escolha, como forma de vida, opção. "O trabalho só é válido quando ele cria, quando ele serve, serve alguma coisa a alguém. Alguém que a gente escolheu para beneficiar, naturalmente". E se sua fala encaminha uma concepção do trabalho que só seria possível e realizável para uma parcela limitada da população, ela se mostra consciente dessa limitação: "[o trabalho é assim] uma maldição até hoje, para aqueles que têm que trabalhar à força, para sobreviver somente".

Se *Mato eles?* apresenta o "método Bianchi" sintetizado pela primeira vez, *Maldita coincidência* nos apresenta a gênese tateante de sua obra. Temos neste filme a origem, a experiência de juventude da qual o diretor partiu, juntamente com seus impasses; temos, na cena de Mamberti analisada anteriormente, um sinal do que Bianchi faria daquele momento em

[62] Transcrição de trecho do monólogo final de Lélia Abramo. MALDITA coincidência [1979]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (82 min.), color.

diante; e temos, através da figura materna interpretada por Lélia Abramo, aquela que será o alvo da obra madura de Bianchi, a figura do intelectual engajado. Retrospectivamente, Lélia Abramo é um símbolo da artista de esquerda do século 20 brasileiro, de passado militante (flertando com o trotskismo), íntegra e corajosa, que resistiu à ditadura e participou da formação do Partido dos Trabalhadores. Em *Maldita coincidência*, é ela a luz no fim do túnel no sentimento de exasperação crescente de uma geração[63]. Desse ponto de vista, e tudo em linhas muito gerais, ela representa a parcela da classe média daquela geração que, tendo flertado ou passado por certa experiência do desbunde libertário e pela luta armada, acabou seguindo uma vocação profissional e constituindo, se não engrossando o caldo da base ideológica da oposição à ditadura. É talvez por meio dessa reorientação materna (ainda que com o demônio revolucionário de Mamberti lhe falando ao ouvido) que Bianchi irá sair do seu castelinho, voltar ao seu Paraná natal e realizar seu média-metragem *Mato eles?*.

1.2 Enunciação crispada

A pergunta que atravessa *Mato eles?* pode ser referida a dois momentos projetados pelo filme. O primeiro diz respeito à matança atual que, no filme, se cristaliza na (muito provável) emboscada ao cacique Kaingang Ângelo Cretã. O segundo momento é projetivo, e diz respeito à hora em que, considerando o avanço da dilapidação da floresta de araucárias onde os povos indígenas remanescentes estão, não existindo mais a mata original, pergunta-se o que farão esses povos, ou o que sobrou deles. O título do filme, nesse sentido, dá a entender que é uma pergunta retórica, pois parece ter como certa a sua extinção. Mas será possível então conceber *Mato eles?* como um filme que opera simplesmente documentando essa extinção? Como um (assim chamado) filme-denúncia? A resposta, não só aqui, como em praticamente toda a obra de Bianchi, deve ser *não*. Não se trata aqui de denunciar a maneira como os índios são forçados a abandonar qualquer perspectiva de se manter na terra, tornando-se (com sorte) trabalhadores miseráveis para o latifúndio predatório. Bianchi entende que tal perspectiva, a despeito da contundência que possa ter uma revelação da tragédia humana em curso, só se articularia no

[63] A dialética entre experiência libertária e necessidade interna de libertação dessa mesma experiência é sentida com clareza na mesa de montagem. Em um depoimento, Bianchi diz: “Essa coisa de cada um faz o que quer, essa coisa libertária... eu tive depois, pra montar, [...] 12 sequências de pessoas se maquilando, sabe? [risos], 8 sequências de pessoas puxando fumo...”. BIANCHI, Sergio. Depoimento. In: MALDITA coincidência. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (82 min.), color. [Extras do DVD]

plano do enunciado, enquanto a experiência fílmica que leva em conta de forma radical o campo documentário deve saber inscrever-se no próprio plano da enunciação[64]. Nesse sentido, um filme documentário que se ativesse à perspectiva denuncista de uma realidade atroz permaneceria, formalmente falando, tão autocomplacente como aquela juventude que ele havia implodido no castelinho de *Maldita coincidência*. A verdade do filme de 1979 se abre após a implosão do casarão, na cena do "suicídio revolucionário" de Mamberti. Esta cena não figura apenas uma alternativa histórica a certa experiência libertária de uma faixa da juventude dos anos 1960 e 1970, no caso a luta armada, mas envolve a montagem de um dispositivo formal que desestabiliza qualquer tentativa simples de formalização de um "retrato de época"[65]. Assim, no primeiro longa do diretor, o "retrato de época" é articulado não só no plano do conteúdo, mas aparece como diferentes possibilidades de enunciação: cenas improvisadas pelos próprios atores/amigos do diretor, incluindo ensaios de enunciação do próprio Bianchi como *persona* artístico-biográfica; um roteiro puramente operacional, abrigando radicalmente a contingência de uma situação de filmagem limitada, o que o aproxima do campo documentário. Estaria já aqui em operação, ao menos em germe, aquilo que o próprio diretor chamará de um "estilo da possibilidade", de produzir um material, de explorar as suas possibilidades como material, trabalhando-o e fazendo-o render contra a previsibilidade, para depois trabalhar a sua forma final na mesa de montagem[66].

Em *Mato eles?* a situação inicial da qual parte o diretor e a "equipe" (uma técnica de som, o fotógrafo Pedro Farkas e mais duas pessoas) é um cheque – possibilidade material mínima – e uma carta de apresentação conseguidos com o governo do Paraná, o que lhes garantia acesso à reserva de Mangueirinha, a simples possibilidade de estar ali e poder conversar com as pessoas, incluindo as autoridades governamentais da Funai. Tendo conduzido as entrevistas, o que se observa na forma final do documentário não é uma simples imersão na realidade catastrófica, realidade que o espectador deve conhecer e com a qual deve se indignar, ocultando complacentemente a própria enunciação cinematográfica com a força do enunciado. O que ocorre é que a força da tragédia se inscreve retrospectivamente na própria montagem do

---

[64] Opero aqui, evidentemente, com a distinção lacaniana entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. Cf. LACAN, Jacques. Subversion du sujet et dialectique du désir; Fonction et champ de la parole et du langage. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

[65] A própria análise, de resto pioneira, de Jean-Claude Bernardet tem a limitação de ler *Maldita coincidência* como um retrato de época. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Maldita Coincidência / Eles não Usam Black-tie. *Filme Cultura*, ano 16, n. 41/42, p. 73-75, maio 1983.

[66] Cf. BIANCHI, Sergio. Segunda entrevista. In: VIEIRA, João Luiz (Org.). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 59-89.

documentário, e ela só o faz quando a própria perspectiva documental é posta em xeque. Assim, quando a voz *over* de Arnaldo Jabor recapitula brevemente, à maneira impessoal, anônima, do narrador neutro[67], a história recente do conflito por terra que se armou na reserva em questão, acrescentando "possui 150.000 pés de pinheiro e mais 80.000 pés de madeira nobre", a montagem sobrepõe ao plano geral, imóvel, da floresta cortada ao meio pela estrada, um valor monetário em dólares (U$ 500.000.000). Simultaneamente, ouve-se o som de caixa registradora, a indicar o valor que supostamente se poderia conseguir com a exploração da floresta em questão. Ora, a sobreposição dessa soma legível no letreiro ao som – a sugerir um cálculo vulgar de caixa –, ao plano da "realidade" e à voz do narrador (ainda que esta seja reconhecível) produz um ruído escarninho, apontando o dinheiro como denominador comum de todo aquele conflito, como a razão de ser não apenas da madeireira, como da própria Funai e da justiça entre ambas. Mais adiante, contudo, a famosa sequência final de diferentes depoimentos de índios, através da qual uma recapitulação histórica e uma análise da resistência indígena atual são feitas, fecha esse círculo de zombarias ao incluir o próprio realizador: "O senhor precisou do dinheiro. Agora o senhor correu pra cá para ver se ganha um dinheiro para... para tomar café... nas costas do índio! E nós estamos aqui feito bobo, feito burro dos brancos! [...] E o senhor? Quanto o senhor ganha?".

Vemos aqui nessa cena algo que nos faz lembrar o *cinéma-vérité* de Jean Rouch. Neste, o objetivo da filmagem "não é fazer com que o entrevistado sinta-se confortável para que ele se revele honesta e diretamente para e através da câmera", mas sim fazer uso da própria disjunção causada pela câmera, de modo que "as pessoas vão agir, vão mentir, vão se sentir desconfortáveis, e é essa manifestação de si mesmas que é vista como uma revelação mais profunda do que uma 'câmera sincera' [*a candid camera*] ou um 'cinema vivo' [*living cinema*] poderiam revelar"[68]. Tudo leva a crer que é a presença perturbadora da câmera e do diretor que deflagram não só o deboche do entrevistado, mas o seu ódio. Ele não apenas vira o jogo e começa a entrevistar o entrevistador, inquirindo sobre o seu interesse material na feitura do

---

[67] "Quelle est, en effet, cette voix qui 'reprends à son compte et dans son langage', etc.? 'A son compte': au compte de qui? Mais ce sont justement ces questions qui sont barrées, aveuglées par l'espace off. Ce qui parle, c'est *l'anonymat* du 'service public', de la télévision, de l'information en général, et, en étendant les cercles des connotations, peut-être la Loi compatissante et désolée, la Démocratie énoçant ses maux, l'Homme... C'est um peu de tout cela qui, sourdement, parle dans l'anonymat de la voix *off*, y dessine vaguement le grand sujet voilé et abstrait au nom de qui ça parle." BONITZER, Pascal. Les silences de la voix. *Cahiers du cinéma*, n. 256, fev.-mar. 1975, p. 26-7.

[68] ROTHMAN, William. Chronicle of a Summer. In: *Documentary film classics*. Nova York: Cambridge University Press, 1997, p. 86 [tradução nossa].

filme, como revela que as terras indígenas não foram concedidas beneficamente pelo Estado, mas compradas pelos próprios índios:

> Eles conseguiram e compraram essa terra a troco de flecha. Foi comprado não foi presente! Foi comprado! Meu avô comprou a troco de flecha. Flecha de ponta de ouro. Ele foi vender para Dom Pedro II. [...] Aquelas flechas ele foi lá pra vender, por 60 contos. Daí minha avó disse pra ele: 'Não, não venda a troco de dinheiro não! Vende a troco de terra! O dinheiro você vai gastando, vai gastando e de repente você não tem mais. Daqui a uns tempos você não tem mais dinheiro. Peça terra!' Daí que D. Pedro II deu essa terra... a troco de flecha. Foi [...], foi comprado, não foi dado.

A veemência da cena é a sua verdade. Ela faz desmoronar, junto com outras entrevistas, qualquer veleidade a respeito do índio como um ser intocado pelas relações monetárias. Ela demonstra, por mais mítica ou autoficcional que a história das "flechas de pontas de ouro" possa soar, que os grupos indígenas participam e são conscientes das trocas monetárias desde sempre, o que legitima o seu questionamento, algo na linha de um "o que vocês brancos querem faturar nas nossas costas dessa vez"?

Tendo sido flagrado pela câmera ao enquadrar com o próprio corpo "o último xetá", ou quando entrevista um índio mais idoso nessa sequência final, Bianchi revela uma outra relação com o *cinéma-verité* de Jean Rouch:

> Em uma entrevista alguns anos depois de realizar *Crônica de um verão*, Rouch reafirmou sua convicção de que filmes têm o poder "de revelar, com dúvidas, uma parte ficcional de todos nós, o que para mim é a parte mais real de um indivíduo". A câmera é capaz de provocar as pessoas, fazendo-as revelarem aspectos de si mesmas que são ficcionais, de revelarem a si mesmas como criaturas de imaginação, fantasia e mito que elas são: essa é a pedra de toque da prática que Rouch chamou de "cinema-verdade".[69]

No entanto, o filme de Bianchi não se limita a provocar o ficcional ou a fantasia no entrevistado. Ele se permite aqui ser ele mesmo interpelado de volta pelo entrevistado, que se torna assim *sujeito* da entrevista. De modo que é em relação à própria interpelação do índio que Bianchi é levado a confrontar a sua própria autoficção como realizador, a ver o quanto de fantasia ou de

---

[69] "In an interview some years after the making of *Chronicle of a Summer*, Rouch reaffirmed his conviction that film has the power 'to reveal, with doubts, a fictional part of all of us, which for me is the most real part of an individual'. The camera is capable of provoking people to reveal aspects of themselves that are fictional, to reveal themselves as the creatures of imagination, fantasy, and myth they are: This is a touchstone of the practice Rouch calls '*cinéma-vérité*'" [tradução nossa]. ROTHMAN, William. Chronicle of a Summer. In: *Documentary film classics*. Nova York: Cambridge University Press, 1997, p. 70.

ficção – e por outro lado de patológico, evidentemente no sentido kantiano do termo[70] – havia em sua própria postura como artista. Porque mesmo que o questionamento do índio não tivesse procedência (que Bianchi, por exemplo, estaria fazendo esse filme para ganhar dinheiro), o questionamento fundamental do motivo pelo qual estava ali pode ser sentido em toda a extensão do filme como *enunciação*. Enumero quatro pontos fundamentais que dão a ver essa enunciação:

1. Estaria ele ajudando os índios em sua resistência? Mas há ali um depoimento que diz que se há alguém que está resistindo à Funai são os próprios índios:

> A Funai só queria cortar a madeira boa. Agora ela está começando a cortar a madeira desvitalizada porque os índios já estão revoltados. Eles estão deixando a madeira desvitalizada e cortando a madeira boa: pinheiro bom, árvores boas. E aquele que disser que eu estou mentindo, eu posso ir até mostrar os tocos dos pinheiros que foram cortados aí. Como foi cortado madeira boa. Inclusive até pinheiro carregado de pinha, de pinhão. Isso dá dó de se ver. Porque não foi assim que foi combinado. Isso custa a briga dos índios, da comunidade indígena, do cacique. Que vêm discutindo, impondo, protestando contra o regime da Funai. Que diz ser tutor[a] dos índios, mas é um tutor ingrato, que vem prejudicando. É como um pai que prejudica, usa do que os filhos têm.

   Vemos como é pela realidade suscitada pela câmera que temos, na montagem, uma resposta de um índio em contraponto ao discurso eclesiástico inicial. A Funai como figura institucional substitutiva da Igreja, em vez de no lugar da mãe, em que se compraz em se colocar, é aqui reposicionada no lugar de um *pai perverso*.

2. Estaria ele celebrando a resistência do índio? Não necessariamente, e ao menos não sem levar em consideração a maneira como, do romantismo brasileiro a Hollywood, há uma intermitente celebração da figura do "bravo guerreiro", da coragem militar do índio. O melhor comentário, nesse sentido, é de João Luiz Vieira:

> *Mato eles?* também desconstrói o discurso "indianista" oficial predominante no Brasil a partir do romantismo do século XIX. Para poetas e escritores como José de Alencar e Gonçalves Dias, o índio sempre foi um elemento estimado de identidade nacional, símbolo de uma especificidade genuinamente brasileira. Os românticos, em especial, cultivavam a figura do 'bravo guerreiro' conforme expresso numa célebre passagem de Gonçalves Dias ("Sou bravo, sou forte, sou filho do Norte"). Essa idealização hipócrita da

[70] KANT, Immanuel. *Critique of practical reason.* Nova York: Mackmillan, 1993. O conceito de patológico é um ponto nodal da filosofia moral de Kant (ou seja, possui muitos desdobramentos conceituais em diversos sentidos), mas que poderíamos definir com alguma simplificação como sendo tudo aquilo que, na motivação do sujeito, não pertence ao regime do ético, ou seja, qualquer ato que não é realizado estritamente por senso do dever.

> coragem militar dos índios coincidiu historicamente com o processo em marcha de sua aniquilação física e cultural. Os tais guerreiros heroicos celebrados em inúmeras canções, poemas e romances, sugere o filme, encontram-se agora aprisionados num triste círculo de doença e impotência. Sergio Bianchi questiona essa visão heroica do índio ao anunciar um filme-dentro-do-filme, aparentemente o que parece ser a abertura de um épico indianista intitulado, numa transparente citação de James Fenimore Cooper, *O último dos Xetás*, [...]. A música romântica da ópera de Carlos Gomes *O Guarani* soa celebratória na trilha sonora, criando expectativas de uma espetáculo épico-heroico. As imagens que se seguem, contudo, rompem radicalmente com as pretensões épicas tanto do título quanto da abertura musical. O que vemos é apenas o único sobrevivente da tribo, literalmente o "último dos Xetás", apresentado numa série de fotografias (frontal, perfil esquerdo, perfil direito) que carrega reminiscências das fichas policiais. O bravo guerreiro do romantismo é agora o desprezado e manipulável objeto do discurso oficial das fotos de polícia que friamente registram o homicídio.[71]

3. Será para denunciar o uso que a própria Funai faz do trabalho dos índios? Mas não é verdade que essa denúncia em grande medida esbarra no cinismo do próprio público, ele mesmo minúsculo numericamente, que tem acesso a esse tipo de filme? E não é exatamente esse cinismo que é encenado pelos comentários da grã-fina, sentada de pernas cruzadas em seu sofá?

> Eu acho que o que eles estão tentando é forçar um pouco a barra mesmo, não é? Ou seja, já que eles são minoria, eles têm é que se aculturar mesmo. Estão aí para isso, não é? Estavam bem antes, e agora vão ficar... ali... nem têm terra, nem têm lugar, não têm o que fazer. Não existe política de integração. Ou eles se aculturam ou morrem. E é o que está acontecendo: estão morrendo.

Cinismo que responde à sua maneira ao título do filme, e que no entanto aparece explicitado em sua posição fundamentalmente equivocada[72]. A ver. Que minoria é essa que correspondia a toda a ocupação humana no território americano? Que necessidade de aculturação é essa numa população mestiça já visivelmente aculturada? Posição cínica que, por detrás de certa gesticulação crítica ("não existe política de integração: ou eles se aculturam ou morrem"), não esconde a sua pressa em legitimar o sistema social que apropria terras, que subjuga uma população e a destitui de qualquer direito ou autonomia, que a difama como ociosa e ao mesmo tempo explora o seu trabalho. O

---

[71] VIEIRA, João Luiz. A reflexividade na tela. In: *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 103.

[72] Como a ilustrar, mais uma vez, a tese lacaniana *les non-dupes errent*. Cf. LACAN, Jacques. *Les non-dupes errent – Séminaire 1973-74*. Éditions de l'Association lacanienne internationale, 2010.

negativo desse cinismo está representado na cena anterior, em que uma velha senhora (índia?) luta contra o medo, a inibição e a debilidade para falar de um assassinato.

4. Estará Bianchi fazendo então o filme para propor perguntas, ao invés de fornecer respostas para as inquietações que, como vimos no item 3 acima, esbarram no cinismo constitutivo daquele que está numa posição superior (aqui, no caso, reposto na diferença hierárquica entre os que detém os meios de produção cinematográfico e os que não)? Mas é justamente nesse ponto que o filme radicaliza o seu sarcasmo e insere, aqui e ali, as suas famosas e absurdas questões de múltipla escolha:

> O documentário reflexivo de Bianchi é estruturado ao redor de uma série de questões de múltipla escolha aparentemente esquisitas, sob a forma de títulos brancos sobre a tela negra, endereçadas ao espectador a intervalos regulares. O brechtianismo dessas questões, no seu pedido implícito de colaboração do espectador e de consequente 'formulação de um veredito' é carregado de uma ironia mordaz, [uma] vez que nas questões e respostas propostas há sempre uma tendência à contradição e ao absurdo. [...] Questões e respostas criam um espaço bastante desconfortável para o espectador progressista e educado nos valores humanitários, ao confrontá-lo com a realidade do extermínio de uma maneira que, inicialmente, pode provocar um sorriso desconfiado e sem jeito mas que, em seguida, suscita a reflexão e o questionamento.[73]

De acordo, mas, que reflexões? Qual questionamento? Quando Bianchi pergunta a seus entrevistados, "mas o que o índio vai fazer depois de desmatada a floresta?", essa é uma pergunta que em grande medida ele faz a si mesmo. Assim como as questões de múltipla escolha espalhadas pelo filme, a pergunta não é de fato uma pergunta real, mas uma provocação em forma de pergunta. Porque em *Matos Eles?* é o próprio modelo das perguntas – suas formas *a priori* – que é posto em questão. Por consequência, é a própria forma da etnografia, seus vídeos e aulas, que é posta em questão. A proliferação de perguntas que inundam a tela e conduzem as entrevistas são a confissão do próprio filme de que ele não tem questões à altura daquele material, que ele não tem a força necessária para questionar aquela realidade. Pois é justamente o contrário que se dá. É a própria realidade de sua incursão antropológica que o faz questionar o seu lugar de cineasta.

Vamos insistir um pouco mais na comparação com a empreitada etnocinematográfica de Jean Rouch. De algum modo repetindo o procedimento de Flaherty de projetar os filmes

---

[73] VIEIRA, João Luiz. A reflexividade na tela. In: VIEIRA, João Luiz (Org.). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 102.

para os próprios povos que neles estão representados[74], o que ele vem a chamar de "antropologia compartilhada" apresenta contudo uma assimetria não confessada, uma assimetria que pode ser expressa por certa distância entre filosofia e antropologia:

> [...] do ponto de vista do observador, o "outro" permanece outro; a conversa sobre "antropologia compartilhada" é sobre o "outro", não sobre o observador. O observador persegue o conhecimento sobre o modo que o "outro" pensa e vive, enquanto o "outro" persegue o conhecimento sobre o seu próprio modo de pensar e viver. Aquilo que para Rouch é antropologia não é de forma alguma antropologia para os participantes Songhay e Dogon, mas uma busca por autoconhecimento próxima à filosofia. E o que é a filosofia para eles não é para ele filosofia nenhuma, mas a busca de conhecimento antropológico, conhecimento do modo como os "outros" pensam e vivem. [75]

O que por um lado aparece como um casamento entre antropologia e filosofia, aparece, por outro, como uma interdição, para os Songhay e os Dogon[76], da possibilidade de inverter o jogo e buscar, eles mesmos, um conhecimento da maneira como o próprio Rouch pensa e vive. O que é, de nossa perspectiva, absolutamente crucial de se apontar em *Mato eles?*, contudo, é que Bianchi parece conseguir realizar aqui essa inversão proibida da "antropologia compartilhada": ainda que restrito a um momento privilegiado, é o próprio "outro" etnográfico que parece sair da moldura, da tela etnocinematográfica – em claro contraste com a própria cena de Bianchi enquadrando com os próprios braços "o último Xetá" – e inquirir ele mesmo, *como um igual*, o que pensa e como vive o cineasta.

Assim, é o próprio material de seu filme que impele o realizador a uma tomada de consciência em relação a sua prática artística. *Mato eles?* marca esse ponto de inflexão através do qual Bianchi toma consciência da impotência (ou inutilidade?) do cinema para mudar a realidade[77]. À maneira do índio em seu filme, que leva os seus pares ao riso ao questionar o

---

[74] Ver o documentado estudo: GERVAISEAU, Henri Arraes. O estabelecimento do vínculo. In: *O abrigo do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012, p. 65-91.

[75] "[...] from the point of view of the observer, the 'other' remains other; the conversation of 'shared anthropology' is about the 'other', not the observer. The observer pursues knowledge about the way the 'other' thinks and lives, while the 'other' pursues knowledge about his or her own way of thinking and living. What for Rouch is anthropology is not anthropology at all for the Songhay and Dogon participants, but, rather, a pursuit of self-knowledge akin to philosophy. And what is philosophy for them is for him no philosophy at all, but, rather, a pursuit of anthropological knowledge, knowledge of the way 'others' think and live" [tradução nossa]. ROTHMAN, William. Chronicle of a Summer. In: *Documentary film classics*. Nova York: Cambridge University Press, 1997, p. 105.

[76] Os principais filmes de Jean Rouch envolvendo os Songhay e os Dogon são: *Iniciação à dança dos possuídos* (1948), *La circoncision* (1949), Yenendi: *Les hommes qui font la pluie* (1951), *Chasse à l'hippopotame* (1953) e *Os mágicos de Wanzerbé* (1949).

[77] Ver o capítulo 2, sobre *Matos Eles?*, da dissertação de mestrado de OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*.

propósito do diretor, Bianchi passa a buscar o riso de seus pares – cada vez mais rarefeitos – por um método de sarcasmo progressivo, método que vai da realidade cinematográfica aos fantasmas do espectador. Proposta cinematográfica que, num crescendo, parecerá dizer ao espectador: "e você, o que você está fazendo assistindo a esse filme"? Como um demônio baudelairiano, Bianchi, como olhar e como voz, impelir-nos-á a reconhecer o lado obsceno daquela mãe que, na última cena de *Maldita coincidência*, nos encaminhava para o trabalho:

> Aproveita cara. Aproveita que tá acabando. Escuta, se tiver parente do poder... vai lá e compra terra, meu, tira a madeira. Dá uma grana, uma grana ótima. Aproveita. Compra a terra. Não tem dono, cara. Reserva não tem dono, aproveita. Se você é da oposição, faz um livro de fotografia, vai lá e fo-to-gra-fa. Fotografa. Faz um filme, cara. Você faz um filme e viaja para a Europa inteira com o filme, cara. A Europa quer ver essas coisas. O genocídio tá acontecendo agora. Não tá acontecendo agora o genocídio? Vai lá e fatura. Negocia. Pega alguns objetos que eles fazem, aqueles mais estranhos, e monta uma loja no centro do Rio, em São Paulo. No Rio não tem ainda. São Paulo tem. Monta uma loja. Vende. Turista europeu compra caro, cara. Olha, faz pesquisa. Tem pesquisa que pode ser feita. Linguística. Tem tribo com dois índios, cara. É uma puta transação para estudar. Faz pesquisa, pega uma bolsa de estudo e faz pós-graduação, meu. Outra forma é: você monta uma organização de defesa. Montando uma organização de defesa, você pega dinheiro da Holanda, da Bélgica e da Alemanha para proteger. Você viu quantos documentários têm, cara, sobre índio? Mas o problema é que tem que ir rápido, cara, tá acabando! Porra, negocia, meu.

1.3 Ecos superegoicos

Não à toa, essa voz diabólica, voz de um superego perversamente brasileiro, ainda que vinculada a uma experiência socioideológica específica, a do (por falta de um nome melhor) progressismo, retornará nos filmes posteriores em situações e ênfases distintas. Ela vai reemergir, por exemplo, na fala de Fernanda, uma das protagonistas de *Romance* (1988)[78]. Na cena do funeral, no início deste filme, ela irá dizer para uma Elke Maravilha travestida em mais

---

2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 89-90.

[78] Segundo longa-metragem de Bianchi, *Romance* (1988) inicia com o funeral de um intelectual/cineasta e segue as trajetórias de três personagens a ele ligado de diferentes maneiras. Em meio às vicissitudes pelas quais as personagens passam, a montagem insere pequenos filmes de intervenção de Antônio César, entre outros materiais heterogêneos. Com duas das personagens, Fernanda e André, mantinham relações pessoais e de intimidade com o morto, chamamo-las por vezes "viúvas". A linha principal do enredo, contudo, consiste na investigação empreendida pela jornalista Regina, uma admiradora da obra de Antônio César, investigação que procura descobrir o real motivo de sua morte, oficialmente considerada um acidente.

uma viúva de Antônio César: “Fatura, aproveita”. Injunção que responde ao choro e à fala tanto estereotipados quanto protocolares da personagem de Elke, apontando um caminho que Fernanda não irá trilhar, ainda que não o condene como pode parecer. Tendo tido com o falecido intelectual uma relação fortemente pessoal e libertária, não guarda para si o seu espólio, entregando tudo a Maria Regina, a outra protagonista. Esta jornalista investigativa, intelectualmente atraída por Antônio César, é a única das três personagens centrais que com ele não tinha relações pessoais. Querendo remontar o quebra cabeças político que culminou em seu assassinato, Maria Regina é forçada a se render às forças obscuras do poder político à brasileira, assumindo ao fim a posição da qual fugira desde o início: a do conformismo daquele que, como que respondendo à sugestão obscena lançada no início por Fernanda, “fatura” um cargo e “aproveita” a oportunidade aberta pela morte de Antônio César. Vemos que o dilema dramatizado por *Mato eles?* na própria figura do cineasta é aqui reposto: Maria Regina conseguirá levar a cabo o trabalho crítico-libertário do intelectual assassinado, ou vai somente faturar em cima? É justamente o mal-estar daquele que se vê “faturando” com a desgraça alheia que fecha o filme, coroado pela voz congratulatória e bajuladora[79] de Márcia, amiga/desafeto que representa o polo da capitulação artístico-intelectual.

Um outro eco identificável dessa voz superegoica aparecerá tardiamente, em *over*, numa das meditações indecorosas do professor Alfredo, a famosa passagem da “ditadura baiana da felicidade” de *Cronicamente inviável*:

> 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, o socialismo, a guerra, a revolução, até o consumo, eles não. Eles só fazem o suficiente para gerar a felicidade: mantém todo mundo pobre, colocam um som para tocar e pronto. Tudo bem que eles sejam gênios, mas por que é que os 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[80].

Aqui como em outras cenas do mesmo filme, somos obrigados a admitir uma quase competição que se estabelece entre os horrores da imagem, do que é mostrado, de um lado, e o horror que

---

[79] O outro lado da moeda do desprezo e humilhação que ela usa para se relacionar com quem considera inferior, como veremos.

[80] CRONICAMENTE inviável [2000]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (102 min.), color.

se apresenta nessa enunciação mesma, como se fôssemos instados a perguntar: qual dos dois é pior? Existe contudo uma dimensão de complementaridade, e mesmo de cumplicidade, entre elas. De um lado, a enorme violência embutida nesse ritual, nessa festa, nesse negócio paradigmático que é o carnaval baiano relativiza, como uma mera expressão de interioridade sem consequências, a ignomínia da enunciação do professor. De outro, essa voz interior mesma nos oferece um espaço mínimo no qual conseguimos nos distanciar do torpor, do horror, da *jouissance* coletiva do carnaval negócio, daqueles que apanham gozando, que gozam apanhando, ou dos que veem outros apanharem ou gozarem (a depender da cor e classe social). A voz, identificada ao pequeno corpo do velho intelectual que se afasta na contracorrente da multidão, nos permite escapar da *jouissance*, e o espectador-intelectual desavisado poderá por um momento se permitir um gozo distanciado, qual austero sociólogo frente à entrega desenfreada da massa. Contudo, o problema não se resolve ao dizer que a análise do professor Buhr é rasteira e ressentida, pois uma das armadilhas está em ouvir nessa voz uma análise de uma situação, o que seria também chancelar as imagens que vemos do carnaval como a manifestação quintessencial de determinado "projeto baiano". A única solução que nos parece razoável seria tratar radicalmente essa montagem de som e imagem como exposições/provocações de cenas que evocariam formações fantasmáticas do espectador de cinema nacional em sua multiplicidade, mas em geral identificado à figura do grande intelectual como ideal de ego e de preferência crítico e sensível à violência brasileira como problema fundamental[81].

Não existe mais em Alfredo Buhr a oscilação, a paranoia e a histeria que compunha a face trágica da intelectual que vemos em Maria Regina. Esta última viaja pelo país para elucidar um caso, interrogando e tentando desenterrar uma história talvez não sepultada junto com o corpo de Antônio César. Este está morto, mas seu espectro, ou seja, sua imagem e voz vivem ou se escondem nas mãos de alguns. Sua pesquisa e a história que quer contar encontram-se na forma de fragmentos de filme que podem ser montados. Quanto mais ela se aproxima do prospecto de ter uma história inteira sobre Antônio César, mais o seu corpo se fragmenta – a personagem literalmente fratura partes do corpo – e está em perigo, um pouco como a psique de Fernanda, que acaba destroçando o próprio corpo ao se jogar do apartamento em que morava; e um pouco como André, no auge da paranoia da AIDS, entrega pedaços de seu corpo na roleta do sexo gay contemporânea do filme. Dolorosa e paradoxalmente, *ela só se reconstitui e*

[81] É interessante notar contudo que as "sofisticadas" meditações do professor Buhr apresentam-se notavelmente insensíveis a, ou distanciadas da, violência das cenas a qual se justapõem.

preserva sua integridade corporal aliando-se ao inimigo. Tendo sido rejeitada por André – cuja integridade corporal é paranoicamente observada (por si mesmo, nas autoauscultações) e escondida (dos outros) –, e tendo visto o corpo de Fernanda se despedaçar no chão público[82], Maria Regina se viu impedida de continuar a sua investigação, de dar integridade ao trabalho de Antônio César, em prol de sua própria sobrevivência físico-corporal.

O professor Buhr dá, contudo, um passo além dessa capitulação para manter a própria integridade corporal. Ao ser perguntado por Amanda, em um lugar reservado no restaurante[83]: "e então professor, precisando inteirar o orçamento mais uma vez?", ele responde: "Você sabe: escrever livros não enche o bolso de ninguém". Atentemos que agora, mesmo não estando íntegro fisicamente – tendo sofrido um acidente em Rondônia e machucado a perna – a questão da "integridade" ainda se impõe, ainda que no plano do orçamento. Se há no filme uma progressiva desagregação do corpo do professor Alfredo, desde as ameaças de dissolução, em Salvador, na massa de foliões (carnaval) ou pelo calor (na praia do Perequê), é porque a integridade física passa progressivamente para um segundo plano em prol da integridade financeira, do bolso cheio. É assim que o professor Alfredo revela a si mesmo como uma fachada para o tráfico de órgãos infantis, sarcasmo máximo avançado por Bianchi contra a própria ideia de integridade. Assim como antes era a sua voz de ranzinzice que nos protegia da *jouissance* carnavalesca, vemos como é a sua máscara de velho intelectual que o protege de se responsabilizar – e a despeito de seu livro ser atacado em rede nacional de televisão – por esse horror dos horrores, que não mais se projeta subjetivamente no país mas objetivamente nele mesmo, o professor Alfredo, que vínhamos seguindo e que, querendo ou não, nos pautava, dando-nos grande parte da moldura do que víamos no filme até então. Em um raro momento em que Bianchi se permite usar o campo/contracampo, ele enuncia a frase transcrita logo acima em um primeiro plano. É assim, com um uso "normalizado" desse recurso técnico em geral evitado por seu cinema, que ele revela enfim o real motivo das viagens que Alfredo Buhr empreende por todo o país. Como pano de fundo, a mesa do restaurante em que os personagens brindam à Nova York, Meca cosmopolita onde "a violência é mais civilizada". Mas é possível mesmo imaginar uma violência mais civilizada, mais à vontade consigo mesma, do que a que acontece nos bastidores desse restaurante? O tema da civilização da violência está presente

---

[82] Se bem notarmos há aqui uma inversão do conflito básico de *Omnibus* (1972), no qual a personagem que entra no ônibus é ameaçada pelo olhar do Outro, aparentemente por causa da ausência de um adereço (de um objeto). O que move Fernanda ao gesto fatal parece ser contudo o excesso de posses, o fato de que ela tem o que falta aos outros (educação, alimentação).

[83] Amanda é a gerente do restaurante Palladino's (!), que o é quartel-general de filme de 2000. Ela não se limita, contudo, a ser funcionária ali, comandando outros "empreendimentos", como se verá.

desde o prólogo de *Cronicamente*, com a queima, também com o uso do campo/contracampo, de uma colmeia de abelhas (ou vespas), passando, é claro, pela cena inicial, em que a separação minuciosa dos restos do restaurante é conjugada à fome indigente, animalizada. O que a civilidade do restaurante, centro simbólico do filme, reserva aos miseráveis é, no melhor dos casos, um lugar inferior ao dos animais de rua. A distinção, degradação da civilidade, impõe uma hierarquia rígida que vai desde os que comem bem e gerenciam aos indigentes, passando pelos trabalhadores. É nesse contexto que a visita do professor e a revelação de seu propósito coroam o espaço do restaurante, convertendo um lugar de distinção entre outros em um espaço também ele de fachada para essa espécie de ápice paradoxal de civilidade e violência: o tráfico de órgãos de crianças. É assim que a integridade física que se ganha e se cultiva com a capitulação institucional (Maria Regina) converte-se em integridade financeira que se mantém com a venda de órgãos, com partes do corpo, com a desagregação fisiológica como negócio. É assim que *Brasil ilegal*, livro de Buhr a qual não temos acesso a não ser pelas rasas críticas dirigidas a ele, pode aparecer como a obra do intelectual para quem a ideia de nação, ou de identidade nacional, é abordada pelo seu viés obsceno, e em que a independência intelectual – velho sonho – é paga com a ilegalidade mesma.

2. *SCREEN TESTING BRAZIL*

2.1 Tentando manter a face

Em uma passagem de seu "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" Walter Benjamin escreve:

> O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional. Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos citadinos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.[84]

Parece haver uma ligação insuspeitada entre o cinema brasileiro e a arte *Pop*, no sentido de que nosso cinema também ele se apresentou historicamente como um *handmade readymade*, ainda que não com a intencionalidade e o sentido que os artistas anglo-saxões imprimiram, ou tentaram imprimir, ao termo. *Readymade* porque de diferentes maneiras se buscou, quando não reproduzir aqui os gêneros de prestígio do cinema internacional, ao menos forjar nossos próprios gêneros. O que ocorreu, contudo, é que o resultado desse esforço em linhas gerais assumiu traços não de uma arte de massas, pasteurizada no sentido mais normativo e industrial, mas de um *handmade*, ainda que o cinema sempre esteja em alguma medida além, estruturalmente, do artesanato. A relativa precariedade de meios e técnicas como condição do cinema nacional encontra assim em algum lugar a tentativa do *Pop* de sobrepor reprodução mecânica e composição manual. O que aqui tinha um sentido de empenho na construção de uma cinematografia e gêneros próprios, contudo, tinha para um Lichtenstein, por exemplo, o sentido de desautomatizar a reprodução mecânica, ao mesmo tempo que a complica e explora[85]. Dizemos isso introduzindo e tentando particularizar o assunto a partir do cinema de Sergio

---

[84] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 179.
[85] FOSTER, Hal. Roy Lichtenstein, or the cliché image. In: *The first Pop age*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2012, p. 67.

Bianchi, para tentar uma compreensão do significado de sua empreitada estética, que usa dessa dupla desqualificação – *handmade* e *readymade* como deficiências de um certo ideal de cinema – num sentido que tensiona o folclórico e o nacionalista, em realidade produzindo um cinema a partir dessa dupla deficiência, um pouco à maneira do que a chanchada clássica fez no plano do gênero, ainda que aqui no plano da obra singular.

O trecho de Benjamin citado na abertura, contudo, aborda uma condição prévia no confronto entre o homem e a máquina. Confrontado com o aparato, o intérprete tem que demonstrar domínio sobre ele, ainda que esse domínio possa ser visto inversamente como dominação pela máquina. Pois esse embate entre o homem e a máquina, em que o homem triunfa para o olhar do espectador, tem como condição a repetição dos planos e das cenas – por parte dos intérpretes mas também de toda a equipe técnica – até que o patamar desse "triunfo" seja alcançado na imagem. Desse modo, retomando os termos mencionados anteriormente, é necessário muito trabalho manual até fixar a forma final da fita cinematográfica, esta sim reprodutível *ad infinitum*. É nesse contexto que se faz mais oportuno notar que o procedimento da repetição de cenas, disperso por toda obra de Bianchi e visível em uma leitura transversal de sua cinematografia, desloca essa prova do aparelho cinematográfico para outro nível. Nos filmes de Sergio Bianchi, não são apenas os atores a serem confrontados com o aparelho, mas o próprio país. As "mesmas" cenas são assim repetidas porque não conseguem superar o antagonismo, certa impossibilidade ou resistência à simbolização conotado por elas. Em *Cronicamente inviável*, o procedimento de repetição internaliza-se e torna-se portanto mais intenso, pondo em evidência o fato de que *é o Brasil encenado por Sergio Bianchi que não passa no teste da câmera*, na prova do aparelho cinematográfico, e não simplesmente seus atores. Assim, aquilo que é visto como deficiência do cinema nacional torna-se modo de colocar a nação em xeque. Seus atores encenam sketches desse Brasil indecente como parte integrante dele, de modo que a sua boa ou má atuação permanece quase que indiferente ao resultado histriônico que elas bem ou mal produzem. Assim, se há triunfo do intérprete sobre o aparelho, ele se dá no sentido de garantir o fracasso do país para o aparelho.

A comparação que se insinua aqui diz respeito aos experimentos – melhor seria dizer as provas – conduzidas por Andy Warhol em sua Factory entre 1964 e 1966 e conhecidas pelo nome de *Screen Tests*. Eles compõem uma série de mais ou menos quinhentos filmes sem edição, silenciosos, feitos cada um com um único rolo de filme de três minutos, uma câmera fixa em *close-up* frontal de um indivíduo captado como um retrato com dimensão temporal. São descritos por Wayne Koestenbaum como "o mais ambicioso projeto retratista [*portraiture*

project] de seu tempo"[86]. *Screen test* é o nome usual do procedimento de *casting* associado em grande medida às grandes produções hollywoodianas, e é possível localizar pelo menos um campo de pressupostos que aproximam a empreitada de Warhol do procedimento em questão. Algo da promessa de estrelato, da expectativa de ter seu brilho e beleza reconhecidos pela indústria de imagens sobrevive no circo esvaziado, frio e mecânico da Factory. Mas é evidente que é em sentido contrário que se move esse repetido processo em que as mais variadas *downtown celebrities* tentam produzir e sustentar a própria imagem[87]. Pois o teste é feito para que o seu resultado seja quase que invariavelmente um fracasso: devido à diferença entre tempo de captação da imagem (aproximadamente três minutos) e tempo de exibição (quatro minutos, ou seja: a exibição é feita levemente em câmera lenta) é possível perceber as tentativas de se criar e se sustentar uma autoimagem. E suas falhas em fazê-lo. Assim, Andy Warhol desarma o triunfo da humanidade sobre a máquina de que falava Benjamin, seja pela falta de motivação ou desorientação dos atores (pois não se trata de transformá-los em *Hollywood stars*), seja tecnicamente, pela frieza da máquina (luz forte, a impassibilidade do aço e do vidro confrontando o indivíduo e seu esforço em criar e manter uma imagem coerente) e, decisivo, pelo modo de exibição dos testes.

> E, em grande medida, o espectador tem pouca escolha senão se associar, sadicamente, com a visão da máquina ou se identificar, masoquistamente, com o sujeito filmado sob o seu poder; às vezes, a última opção parece a única que pressupõe certa "humanidade" aqui. [...] Os *screen tests* são provas para nós também de outro modo, pois se a pessoa sentada tenta enfrentar a câmera, o espectador tenta saudá-la, ainda que aqui, de novo, não haja reciprocidade. Cada *screen test* é então literalmente um encontro que não aconteceu [*a missed encounter*].[88]

O que ocorre em Sergio Bianchi é algo diferente, ainda que historicamente afim ao projeto de Warhol. Explicita-se em algumas de suas cenas essa ausência de reciprocidade entre o ator, a máquina e o espectador que o dispositivo de Warhol explicitava de diferentes formas. Na cena que iremos analisar, essa ausência projeta-se na relação entre as personagens, através de outros elementos técnico-formais. Há também nela uma espécie de frustração da expectativa

---

[86] KOESTENBAUM, Wayne. *Andy Warhol*. Nova York: Viking, 2002, p. 99 apud JAGOSE, Annamarie. Face Off: Artistic and Medico-Sexological Visualizations of Orgasm. In: *Orgasmologie*. Durham; Londres: Duke University Press, 2013, p. 158. Cf., também, ANGELL, Callie. *Andy Warhol screen tests: the films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Nova York: Abrams, 2006, v. 1.
[87] Cf. TINKCOM, Matthew. *Working like a homosexual*. Durham; Londres: Duke University Press, 2002, p. 90.
[88] FOSTER, Hal. Andy Warhol, or the distressed image. In: *The first Pop age*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2012, p. 168-169.

de triunfo sobre a máquina, de modo a operar uma perversa inversão de sentido. Assim, nos filmes de Bianchi, o que se registra é o próprio fracasso que, contudo, não é simples insuficiência da matéria frente à máquina, mas que se dá de modo a incluir a própria máquina nessa insuficiência. Lembremos uma cena de *Romance* que vem a calhar no contexto desta discussão. Em uma de suas primeiras cenas de restaurante[89], Márcia, uma funcionária de uma galeria de arte, reclama para o garçom da demora de seu pedido, aproveitando-se da ocasião para lhe dar um sermão humilhante e vexatório. Até certo ponto, a cena transcorre num único plano cujo centro é a mesa, três pessoas (Márcia e uma amiga, mais o garçom) ao redor. A partir do momento em que Márcia ordena que o rapaz chame o gerente do restaurante, há uma série de cortes e sobreposições antinaturalistas de planos *plongées* fechados em Márcia (como se ela olhasse sentada para o espectador, que ocupa o lugar do garçom que está de pé), nos quais a atriz repete diferentes falas, alternando diferentes entonações e expressões faciais, alternâncias que no entanto funcionam no mesmo sentido de marcar a diferença entre a posição daquele que serve daquele que é servido, todas sublinhadamente carregadas de desprezo pelo outro. Segue uma relação dessas falas, com o número de repetições de cada uma:

> "Vai chamar o gerente que eu quero fazer uma reclamação!" (três vezes)
> O garçom murmura subalterna e repetidamente, em *off*, respondendo às falas de Márcia: "mas eu não tenho culpa". (três vezes)
> "A culpa nunca é de vocês!" (sarcástico). (duas vezes)
> "Você já parou para pensar porque que você é um garçom?" (duas vezes)
> "Então você tem quer ser ótimo naquilo que você faz. Você tem que ser um garçom perfeito. Se você não for um garçom, o que é que você vai ser?" (uma vez)
> "Eu estou aqui para ser servida; e você para servir!" (duas vezes)
> "Ou por que você acha que estou aqui? Pelos seus belos olhos verdes?"[90]
> "Ah, sai da minha frente!" (duas vezes)[91]

Tal postura desdenhosa é uma continuação – exacerbada por um desnível social maior – da própria relação de Márcia com Maria Regina[92], postura que mal esconde a impostura de uma posição social que se sustenta com mesquinharias, servilismo e presunção, de modo que o efeito

---

[89] Uma das obsessões de Bianchi.
[90] Essas interrogações contribuem para que a referência que fizemos aos *screen tests* hollywoodianos não soe demasiado arbitrária. Ela não está no restaurante por causa da beleza do rapaz, mas para ser servida por ele, ainda que o gesto de humilhação incorpore em certa medida o flerte com o subalterno. A exigência de perfeição ("você tem que ser um garçom perfeito") ecoa o ideal de escolha para determinado papel que Hollywood cultiva, incluindo aí um ideal de beleza e talento.
[91] ROMANCE [1988]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (98 min.), color.
[92] A personagem jornalista que é o fio condutor do filme de 1988.

do procedimento antinaturalista é o de realçar esses traços da coadjuvante, talvez a primeira manifestação de um procedimento mais geral do cinema de Bianchi, através do qual a repetição de uma cena com pequenas variações degrada progressivamente uma situação apresentada. Poderia parar por aí, se a cena não fosse arrematada de modo ainda mais perturbador, uma vez que o que se impõe num dado momento é a própria voz do diretor que a interrompe, significante que funciona como um verdadeiro corte (interrupção que se dá sem que haja de fato um corte no plano): "Não é assim, já falei vinte vezes! Estou há dois dias aqui no restaurante, filmando, e você não faz direito! Por quê? Fala! Corta!"[93] A expressão de soberba no rosto da personagem Márcia se desfaz como que fazendo aparecer a própria expressão, estupefata, da atriz Cristina Mutarelli.

A intervenção de Bianchi pela voz operaria assim uma passagem, registrada no próprio rosto da atriz e na película que a captou, do universo ficcional ao documentário, da representação aos bastidores cinematográficos, à própria relação de poder que lhe serve de base. Segue-se o corte e no plano seguinte vemos Bianchi num plano fechado, também ele levemente em *plongée*, dizendo a fala de Márcia de forma contínua e no tom em que supostamente deseja que ela diga, começando por um "é assim, ó", em que o próprio diretor se torna o modelo do ator. A voz que se ouve, portanto, passa de um status acusmático [*acousmatique*][94], ou seja, indeterminada quanto à fonte de emissão e portanto fantasmática, ao mesmo tempo onipresente e fora do espaço diegético (ou onipresente justamente porque fora), para o status de voz autoral. É a figura do próprio diretor enquanto tal que dá um corpo a essa voz acusmática, ancorando-a em sua autoridade visível, mas também inversa e paradoxalmente ancorando o corpo do próprio cineasta no espaço diegético. O filme explora assim a sua própria insuficiência técnica e artística incorporando o gesto violento e exterior necessário para preenchê-las ou cobri-las. Num curto-circuito entre espaço diegético e agência narrativa, representação e violência simbólico-real, desenha-se uma sincopada cadeia de humilhações em que todo o lado "artístico" – a moça que trabalha numa galeria de arte e o cineasta que filma essa personagem mesma –

---

[93] Lembremo-nos, à guisa de contraste, da frase de Andy Warhol: "Everybody should be a machine". Foi dita a Gene Swenson em uma entrevista e reproduzida em: SWENSON, Gene. What is pop art. In: GOLDSMITH, Kenneth (Org.). *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews, 1962-1987*. Nova York: Carroll and Graf, 2004, p. 18. Se as personagens de Bianchi possuem algo de maquinal, elas se aproximam do modelo das máquinas defeituosas, máquinas antiquadas ou defasadas em relação à indústria modelo. Mas se é com essas máquinas que nos cabe produzir, a intervenção de Bianchi adquire aqui uma conotação similar ao safanão com que se aprende a lidar com máquinas velhas que emperram. A perfeição que se exige do trabalho do garçom ("você tem que ser perfeito naquilo que você faz") só pode ser compreendida – compreendida em seu descabimento, cabe frisar – em um contexto de comparação com uma sociedade que tem a máquina como modelo.

[94] CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982, p.116-123.

expõe a presunção e a violência de sua própria posição. A demora de que Márcia reclamava e usava como pretexto para humilhar o jovem garçom é repetida e amplificada pelo diretor ("Estamos há dois dias aqui no restaurante!"), que também não deve "ter tempo para perder". Márcia é repreendida porque não consegue imprimir o tom correto ao seu gesto e ao seu discurso de rebaixamento do outro, que são devidamente corrigidos por Bianchi. Em outras palavras, ela forçosamente aparece aqui como aquela que deve ser instruída quanto à eficácia de sua afronta, que não consegue se sustentar enquanto tal porque a atriz definitivamente não possui esse dom como algo consumado, pagando o preço portanto com a sua própria humilhação.

Retomando os termos do início, digamos que a insuficiência dramático-técnica, figurada aqui na ineficiência da interpretação, não está em relação de oposição, mas de complementaridade, com a intervenção do diretor na cena. Seu "corte" aparece momentaneamente como necessário no sentido de impedir a repetição estéril das falas da ajudante de galerista. Como já ficou claro, ele tem uma função pedagógica nesse sentido, como a sanar a hesitação de alguém que não entende do assunto ou, mais precisamente, que não pode ocupar a posição que ocupa. Pois assim como Márcia está estruturalmente presa ao rebaixamento técnico, mas também simbólico-material, que a instituição cinematográfica historicamente sofreu no Brasil (basta mencionar aqui a deficiência estrutural na exibição do filme nacional), o horizonte de superação como esforço de humanização frente ao aparelho converte-se aqui em um teste pessoal desumanizador. Em vez de uma máquina para sobrepujar, para ocupar o lugar[95], é o capricho e a vaidade pessoal do realizador que o trabalhador dramático deve tentar mover, sem garantias, a seu favor. *Substitui-se assim o olhar normativo do aparelho pelo olhar pessoal de quem pode dirigir um filme*.

A cena termina com o garçom num primeiro plano em *contre-plongée*, silenciosamente suportando as vozes tanto de Bianchi quanto da galerista. Estes agora se unem na absurda exigência de assunção, por parte do trabalhador, da "culpa" da situação. Ele é obrigado a sustentar uma imagem mínima para a câmera, ainda que não olhe para ela diretamente.[96] O mal-

---

[95] Como no trecho citado de Benjamin, a humanização da máquina pelo trabalho do ator faz com que este passe a ocupar, simbólico e imaginariamente, a centralidade que a máquina tem no processo de produção.

[96] Seria possível comparar esse plano aos diversos planos que vemos em outro filme de Warhol, *Blow job* (1964), filme em alguns aspectos aparentado ao que se faz nos *screen tests*, mas basicamente trabalhando com a tensão entre o que se se vê (o *on-screen*, o polo denotativo, o rosto do ator e suas expressões e movimentos) e o que não se vê (o *off-screen*, o conotativo, o ato sexual). Também na cena de Bianchi trata-se de captar o que não se está mostrando no que se mostra, os efeitos dentro do quadro de algo que se dá fora, ou como o fora projeta no dentro. Uma inversão, portanto, de como o dentro projeta no fora em *A segunda besta*, seu curta-metragem de 1977. Seja como for, e em todos

estar, este sim similar ao que vemos em muitos dos *screen tests* de Andy Warhol, está na duração excessiva do plano, algo que de certo modo duplica o sadismo das próprias falas (respondendo ao seu pedido de desculpas): "como não tem culpa?"; "pedir ou não pedir desculpa muda alguma coisa?"; "com essa cara vai querer passar a culpa para mim, não é?"; "quer que eu tenha piedade?"; "que desculpa, quem vai tirar sua culpa, idiota?" É evidente que as falas não aparecem aqui num registro estrito de verossimilhança, aparecendo muito mais como frases-teste, provisórias, passíveis de serem usadas ou não numa determinada cena ou diálogo. Por outro lado, elas expressam demandas antagônicas em sua natureza, pois se por um lado cobram descabidamente do garçom um profissionalismo (uma vez que até onde se pode ver ele está agindo muito bem como um garçom), por outro o tratam como um lacaio desprezível. Expressam portanto a presunção de certo grupo social que não só cultiva fumaças aristocráticas em relação ao "vulgar" trabalhador comum, como aspiram a certo profissionalismo pretensamente primeiro-mundista, gesto irrealista e subalterno. É portanto a própria proliferação de frases que transforma seu conteúdo, uma vez que isoladamente inseridas em um diálogo elas não teriam a mesma intensidade. Assim jogadas, uma atrás da outra, no rosto do garçom, não lhes é conferida nenhuma possibilidade de proteção ideológica ou circunstancial, atenuantes para o que agora se revela estar em jogo: a exposição das obscenidades subjacentes a determinada classe artística e intelectual brasileira.

Como não se trata de uma exposição realista, de uma tese sociológica ou de um painel artístico de um grupo social, não acreditamos que procedem as críticas que veem nesse procedimento um mero ataque a determinado grupo de pessoas – ainda que o próprio cineasta eventualmente se inclua nesse grupo. Se essas mesmas falas, inseridas em diálogos dramáticos, poderiam ser chamadas de sintomáticas, pontos em que algum elemento latente da sociabilidade viesse à tona na trama simbólica, em que um elemento particular destoasse da universalidade do diálogo, demandando-lhe inclusão, aqui elas se aproximam daquilo que Lacan chamou de *sinthome*. A complexidade do conceito e do caminho para a sua emergência propriamente dita no "último" Lacan não nos deve desencorajar a tentar utilizá-lo aqui, visto que ele pode nos dar uma chave interpretativa nova para os procedimentos do cineasta brasileiro que vimos tentando especificar. Desde sua tese de doutorado de 1932, Lacan tenta lidar com o conceito de psicose como algo que resiste a eficácia da psicanálise, e desde seu seminário sobre as psicoses tratou

---

esses casos que comentamos, trata-se de planos excessivos em sua duração, prolongados para além da conta e tornados mais agudos – no caso de Bianchi – pelo uso do olhar do ator.

de delinear o problema ao apontar para um significante fundamental que o sujeito não consegue simbolizar. Nas palavras de Michael Walsh:

> [...] Contudo, o que é excluído do simbólico "retorna no real" na forma de alucinações verbais. Os casos do Lacan dos anos 1950 incluem, por exemplo, uma mulher que acreditava que seu vizinho vivia a insultá-la no corredor. Na realidade, diz o Lacan daquele período, a psicose é definida pelo encontro com um significante no real; para o resto de nós, os significantes estão onde eles devem estar, no simbólico. Uma exceção é a condição do luto, no qual o sujeito que está tentando lidar com um buraco no real pode ser visitado (como Hamlet e como Stephen no *Ulysses*) por alucinações como fantasmas.
> Depois, contudo, Lacan generaliza os argumentos do seminário das psicoses, começando a argumentar que todo significante é em alguma medida inextricável do espinhoso real e que, portanto, toda personalidade em alguma medida tem parte na psicose. [...] O que é mais significativo, contudo, é o fato de que ao final de sua vida Lacan meditou ao mesmo tempo sobre o mais complexo dos discursos literários, *Finnegans Wake*, e sobre o além de todos os discursos representado pelo psicótico, aquele "mártir do inconsciente", o sujeito que "fala uma língua que ele não conhece". De forma diferente mas significativamente comparável, tanto o psicótico quanto o *Finnegans Wake* nos lembram que a simbolização é sempre excedida por aquilo que não pode ser simbolizado, que a linguagem como significação é secundária ou tributária da linguagem como material.[97]

Esse fragmento de significante permeado de *jouissance* é o que Lacan chama de *le sinthome*. Mas o seu uso para a crítica cultural nos foi brilhantemente franqueado por Slavoj Žižek, a quem cabe a palavra:

> *Le sinthome* não é o sintoma, a mensagem codificada a ser decodificada pela interpretação, mas a letra sem significado que imediatamente proporciona *jouis-sense*, "gozo no significado", "gozo significado". Se consideramos o papel do *sinthome* na construção do edifício ideológico, seremos compelidos a repensar a "crítica da ideologia". A ideologia é normalmente concebida como um discurso: como um encadeamento de elementos cujo significado é sobredeterminado por sua articulação específica, ou seja, pela maneira com que algum "ponto nodal" (o significante-mestre lacaniano) os totaliza num campo homogêneo. Podemos nos referir aqui a já clássica análise de Laclau sobre o modo como elementos ideológicos particulares funcionam como "significantes flutuantes", cujo significado são fixados retroativamente pela operação da hegemonia ("Comunismo", por exemplo, opera como um "ponto nodal" que especifica o sentido de todos os outros elementos ideológicos: "liberdade" torna-se "liberdade efetiva", em oposição a "liberdade formal burguesa"; "estado" torna-se "meios da opressão de classe", etc.). Mas quando levamos em consideração a dimensão do *sinthome*, não basta mais denunciar o caráter "artificial" da experiência ideológica, demonstrar a maneira com que o objeto vivido como "dado" e "natural" é efetivamente uma construção

[97] Cf. WALSH, Michael. A(dorno) to Z(izek): From the culture industry to the Joyce industry, and beyond. In: KERSHNER, R. B. (Ed.). *Joyce and popular culture*. Gainesville: University Press of Florida, 1996, p. 45-46.

> discursiva, um resultado de uma rede de sobredeterminação simbólica; não basta mais localizar o texto ideológico em seu contexto, tornar visíveis suas margens necessariamente despercebidas. O que devemos fazer (o que Gillian ou Fassbinder fazem), ao contrário, é *isolar* o *sinthome* do contexto em razão da qual ele exerce seu poder de fascinação para poder expor a completa estupidez do *sinthome*. Em outras palavras, nós devemos realizar a operação de transformar o precioso presente em um presente de merda (como Lacan diz em seu *Seminário XI*), de experimentar a voz fascinante e hipnotizante como um repugnante e insignificante fragmento do real.[98]

Encontramos aqui uma pista e um instrumental teórico importante para uma avaliação mais precisa dos procedimentos em ação no cinema de Sergio Bianchi, em particular os da cena que comentávamos anteriormente. Pois, se não estamos errados, o encaminhamento mais produtivo para uma análise da proliferação dos insultos em que culmina essa "cena de restaurante" – a primeira, e mesmo a matriz, de várias na obra do diretor – justamente *não é* aquele que tentaria localizar e mesmo ver nesses insultos a expressão de uma totalidade histórica através da cena: no caso, o próprio cinema brasileiro mostrando o seu funcionamento comparável a um eito de um latifúndio colonial. O que a cena, contudo (em especial a sua extensão e conclusão), tem de interessante é justamente a maneira como ela se entrega a uma subtração da mediação dialética, funcionando de forma oposta à *Verfremdung* brechtiana, na qual o "distanciamento" é obtido pela inserção do fenômeno na totalidade histórica. O que as falas de Bianchi e Mutarelli, tresloucadas de *jouissance*, nos entregam é a próprio vazio e insignificância de seu insulto, pois já se encontram para além do campo simbólico. O mal-estar prolongado no rosto do garçom deriva da própria impossibilidade de se responder à ofensa, menos pelo desnível de classe do que pelo fato de que o insulto só encontra sentido em sim mesmo, tendencialmente infinito. Mas é justamente porque para ele não há resposta que o procedimento (artístico) funciona melhor e mais radicalmente, pois ele torna palpável a estupidez material imediata do significante.

Não à toa, o mesmo procedimento será retomado no próximo filme de Bianchi, *A causa secreta*, em uma de suas cenas mais perturbadoramente idiotas. Durante um ensaio no teatro, Marisa (personagem interpretada por Claudia Mello) é interrompida por Zé Luís (Renato Borghi), o diretor, durante uma fala[99]:

---

[98] ŽIŽEK, Slavoj. The ideological sinthome. In: *Looking awry*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1992, p. 128-129.

[99] ROMANCE [1988]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (98 min.), color.

> – Não, não, não, Marisa, não! Não é nada disso. Tudo isso acontece depois de uma grande revelação. Depois de um acontecimento brutal. É um momento de *constrangimento*.

Marisa, já devidamente constrangida pela situação, tenta repetir o seu texto, insegura e gaguejante:

> – É doce a brisa que vem do mar...

Zé Luís interrompe:

> – Marisa. Cons-tran-gi-da.

Segue-se uma torturante cena em que não apenas Marisa, mas todo o elenco fica constrangido pela presença e falas opressoras de Zé Luís: "Faz, Marisa"; "Faz direito"; "Você compreende ou não compreende?"; "Sinta o personagem, entendeu?"; "Adiante, vai faz, vai vai vai, faz!"; "Por que é que você não faz direito?"; "Pega direito, faz direito!"; "De novo, vai, vai. Recomece". Como na cena do restaurante de *Romance*, temos um colapso da representação no real das relações de poder subjacentes. Marisa, contudo, não fica em silêncio, mas repete, mecânica, alienada e intimidadamente as mesmas falas: "É doce a brisa que vem do mar. Poderíamos aproveitar o clima e viajar para o litoral". A demanda de constrangimento e de "sentimento", por parte do diretor, produz efeitos na própria situação de trabalho, e não no plano da representação teatral, publicamente despedaçada pela intervenção frenética e obsessiva, impedida de vir à tona[100]. Demanda impossível, portanto, pois sua própria compulsão impede que o plano da representação se coloque. Demanda possível, contudo, pois produz imediatamente, na realidade subjacente a qualquer cena, a emoção (constrangimento) que ela mesma demanda. Sua lógica portanto não é outra que não a do próprio superego, a voz que, mesmo constrangendo a todos, traduz o sustentáculo mais íntimo de Zé Luís, seu modo de ser mais fundamental, a voz que, permeada de *jouissance* e portanto da ordem do real, permite que ele ignore a própria realidade à sua volta, pois é essa voz mesma que ancora a sua noção de realidade.

[100] Paradoxalmente, é claro, trata-se ainda de uma representação no plano do filme, que desta vez não recorre à exterioridade autoral (Sergio Bianchi) para colapsar as duas instâncias.

2.2 "Wierderholen *n'est pas* Reproduziren"

As técnicas cinematográficas são aqui exploradas em sua dimensão de repetição, e não de reprodução. A diferença entre os dois conceitos, em especial na psicanálise, foi realçada por Lacan:

> Nessa ocasião, eu lhes mostro que, nos textos de Freud, repetição não é reprodução. Jamais qualquer oscilação sobre este ponto – *Wiederholen* não é *Reproduzieren*.
> Reproduzir, é o que se acreditava poder fazer no tempo das grandes esperanças de catarse. Tinha-se a cena primitiva em reprodução como se têm hoje os quadros dos grandes mestres por nove francos e cinquenta. Só que, o que Freud nos indica quando dá os passos seguintes, e ele não demora muito para dá-los, é que nada pode ser pego, nem destruído, nem queimado, senão de maneira, como se diz, simbólica, *in effigie*, *in absentia*[101].

Analogamente, o que o cinema de Bianchi parece tentar empreender é não uma reprodução direta da "cena primitiva", do real traumático nacional enquanto tal, de sua experiência histórico-social referida mais ou menos diretamente, a fim de lhe expurgar o mal-estar pela sua própria exposição. Por mais que haja a tentação de indexar a cena do restaurante de *Romance* ou a cena do constrangimento de *A causa secreta* à realidade cotidiana ou sociológica brasileira, a montagem em planos repetitivos com variações é melhor compreendida como *uma tela que cobre o próprio real traumático nacional*, e o faz, é claro, repetindo-o a ponto de adquirir diferentes tonalidades na paleta de mal-estar utilizada pelo cineasta. Entre o cômico e o nervoso, o perverso e o obsessivo, a repetição de cenas como procedimento não age simplesmente atenuando o real pela própria reposição de sua ausência, mas aponta obsessivamente para ele e portanto o produz enquanto efeito. Nos dois exemplos que analisamos anteriormente, o procedimento é além disso duplicado didaticamente pelos rostos dos atores, que funcionam como uma tela que cobre e ao mesmo tempo produz, no espectador, o (efeito do) real como sofrimento, desgosto e náusea, como ausência de distanciamento. Os rostos dos atores, como seus corpos, são perfurados pela materialidade violenta do significante enquanto *sinthome*, ao mesmo tempo que eles ainda assim funcionam como uma mínima barreira para o espectador. Na cena do restaurante de *Romance*, tal efeito é reposto em outro nível pela trilha sonora, que durante a cena toca uma valsa vienense – um clichê do universo sonoro do cinema, aqui

---

[101] LACAN, Jacques. A rede dos significantes. In: *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 55.

marcando ironicamente a vacuidade de certa aspiração civilizatória –, como a cobrir esse real com um verniz sonoro[102].

O trauma de um país dividido entre os que servem e os que são servidos tende a ser, na fala, repetido indefinidamente porque não há uma forma correta ou adequada de dizê-lo, porque não há possibilidade de simbolizar adequada ou mesmo suficientemente essa divisão[103]. Nesse sentido, se é certo dizer que a fala de Bianchi sobrevém como um corte para interromper a montagem compulsiva, para pôr fim ao impasse que é tanto gerado pela repetição quanto gerador dela, essa interrupção pela voz converte-se ela própria em repetição ao se juntar, no plano final da cena, a uma nova leva de insultos de Márcia ao exasperado garçom, engrossando-os. Ou seja, é como se a voz e a figura da autoridade máxima desse mundo ficcional – o diretor do filme –, em sua própria exasperação externa, para além do plano diegético, fosse dragado para o seu interior e tornado parte do problema, da impossibilidade, agora radical, que o filme tenta representar. Pois se a voz de Bianchi irrompe de um lugar que é mais exterior que o simples extracampo, de maneira ainda mais transcendente do que a voz do Deus hebreu dos filmes bíblicos[104], pois além do próprio plano diegético, ela é prontamente transmutada em imanência por sua ancoragem no corpo em primeiro plano do cineasta, apenas para ser novamente convertido em *voz comum àquele universo da humilhação*. Aquela que é a voz da autoridade máxima, que legisla sobre o mundo de uma posição além dele, externa a ele, torna-se apenas mais uma voz a se juntar ao coro dos mandantes de ocasião. Desmoralização brutal de uma voz pela própria tradição que ela evoca da técnica e da história do cinema, que se chocam assim com a vulgaridade do mando, referente bem brasileiro.

Vemos aqui claramente reposto o que foi indicado em nossa discussão de *Mato eles?* no capítulo anterior, ou seja, uma espécie de rebaixamento do próprio cineasta ao universo que ele

---

[102] O recurso à valsa como comentário da trilha sonora será retomado em uma cena de rua em *Cronicamente inviável*, especificamente aquela em que a personagem interpretada por Betty Gofman distribui brinquedos e roupas às crianças drogadas e as observa digladiarem-se extasiada.

[103] A mesma problemática é reposta nos dias de hoje pelo filme de Anna Muylaert, *Que horas ela volta?* (2015) A mesma divisão aterradora entre quem senta e quem fica de pé é não apenas explorada inteligentemente pelo filme, em especial pelo seu trabalho de câmera, mas mostra-se sintomaticamente como trauma, como violência recalcada, no próprio exagero interpretativo de Regina Casé, que se desdobra como uma empregada doméstica tão onipresente quanto invisível, tão solícita quanto discreta. Ver o artigo: DUNKER, Christian. Que horas ela volta? ... por cima. Disponível em: <http://blogdaboitempo.com.br/2015/09/28/que-horas-ela-volta-por-cima/#more-13296>. Acesso em: 01 out. 2015.

[104] Cuja cena paradigmática é, claro, a de Charlton Heston recebendo o Decálogo do Próprio em *Os Dez Mandamentos* (Cecil B. DeMille, 1956). Notemos que por mais que Deus não possa ser visto no filme, Sua voz se inscreve no espaço diegético e Ele é devidamente figurado por efeitos especiais que marcam a Sua própria irrepresentabilidade, como a traduzir em linguagem hollywoodiana o Seu mandamento “Não farás para ti imagem de escultura”.

parecia criticar, inscrevendo o que estava no extracampo ou no plano artístico-criador para o plano imanente da própria representação degradada. Com pelo menos uma diferença fundamental: é que aqui, no universo ficcional de *Romance*, a distância entre os dois polos é radicalizada pelos recursos mais poderosos de uma ficção assumida, no limite arquitetada pelo próprio cineasta, enquanto que em *Mato eles?* o efeito parece advir do real documentário, da maneira como esse real subverte o objeto e o sentido do documentário. Em *Matos Eles?*, os polos que se poderiam pensar como externos à lógica do equivalente geral monetário – o polo do indígena e o polo artístico – são inseridos sem pudor nesta mesma lógica, ou ao menos mostrados em sua conexão subterrânea ou virtual com ela. Em *Romance*, o polo que se poderia pensar como externo à lógica da humilhação traumática do outro como sociabilidade, o polo da arte ou, mais especificamente, o polo da "arte crítica", mostra sua (in)habilidade – oscilação derivada do lugar ambíguo que ocupa no jogo do poder político – em ocupar o lugar daquele que humilha.

Essa oscilação entre habilidade e inabilidade, entre adequação e inadequação a um determinado papel de mando, deriva seu mal-estar tanto do problema do rebaixamento técnico do cinema nacional – o que, em sentido amplo, aponta para o próprio subdesenvolvimento da técnica industrial no Brasil –, quanto do trauma histórico, político e social que encontra no golpe militar de 1964 seu referente evidente. A força dessa cena, ousemos nesse ponto, diz respeito à retroalimentação recíproca dessas duas dimensões, aliás já historicamente entrelaçadas. Há também, concorrendo para o efeito de ambiguidade da cena, na própria compulsão à repetição que a pontua, um elemento técnico que não podemos deixar de apontar. Como já dito anteriormente, fora dessa primeira tomada mais geral em que Márcia começa a inquirir o garçom, a cena se desenrola por repetidos *plongées* fechados (em primeiro plano) em Márcia e posteriormente no próprio Bianchi, para depois se fixar em um único plano contínuo em *contre-plongée* fechado (idem) no garçom. A escolha técnica em se filmar de cima para baixo (*plongée*) e, em seguida, de baixo para cima (*contre-plongée*) poderia simplesmente decorrer da técnica do campo/contracampo, em que a pluralidade de personagens e objetos em relação é integrada no mesmo espaço-tempo pela orquestração (em sua forma mais simples binária) de planos mais ou menos (as regras variam quanto à angulação e abrangência do plano) opostos. Mas se trata realmente, nesse caso, de um campo/contracampo? Se assistirmos à cena desde seu início, veremos como o plano inicial mostra o garçom servindo uma mesa ao mesmo tempo em que espia na direção em que nossa intuição (assim a gramática do cinema a construiu e consolidou) diz ser da mesa de Márcia, cujo olhar, no plano seguinte, pode sugerir algum tipo de flerte, se não for uma impaciência ou mesmo uma iminente ameaça. Nesse trecho, temos o

início do que poderia ser um campo/contracampo mais extenso, no qual o avanço em direção à câmera por parte do garçom, um movimento que imaginamos ser em direção à mesa de Márcia e sua amiga, contrapõe-se à imobilidade da galerista, representada num plano bem mais fechado que o do serviçal. Dizemos poderia ser não somente porque o próximo plano unifica as personagens em um único enquadramento (plano médio), quebrando o dinamismo do campo/contracampo, mas porque a compulsão à repetição que passa a dominar a cena dali em diante faz emperrar o campo/contracampo em seu elemento de sucessibilidade espaço-temporal[105]. Se é possível afirmar que a técnica do campo/contracampo atinge sua maturidade quando consegue finalmente impor "a contraposição de dois planos contíguos", transpondo o limiar entre uma montagem marcada pela descontinuidade (montagem alternada de ações paralelas) para uma montagem baseada na continuidade da ação de um plano a outro (o modelo que se tornou clássico), *de modo a incluir o próprio olhar na cena*, então é aqui, na linguagem clássica no que ela tem de consumado, nesse jogo de olhares entre a galerista e o garçom, que se inicia a cena que estamos a analisar. E é logo depois de apresentar um esboço de domínio técnico dessa linguagem, de construir uma contiguidade e uma troca de olhares em dois planos sucessivos e contíguos no espaço-tempo diegético, que o aspecto de insuficiência técnica é mais uma vez dramatizada pelo filme: pois se o campo/contracampo e a sua correspondente inclusão do olhar são conquistas do cinema industrial tanto no que ele tem de padronização, de modelo, quanto no quesito de conquista de uma linguagem narrativa própria, o que a sequência da cena realiza é *um desmantelamento da continuidade da ação pela sua própria repetição*, ao mesmo tempo em que se engaja numa esgarçadura intersubjetiva radical, *eliminando a possibilidade de reciprocidade de olhares*. Assim, tanto a contiguidade espacial é posta em xeque pelo abismo social (re)construído pela cena vexatória – afinal aquele que serve e aquele que é servido ocupam e não ocupam o mesmo "espaço" – quanto a própria continuidade temporal é emperrada pelas repetições constantes de pequenos planos cortados com falas da atriz. E, no limite, podemos mesmo dizer que a própria continuidade da personagem enquanto tal é posta em xeque, uma vez que a montagem fragmenta a sua fala de tal maneira que faz transparecer os insucessos da atriz, como a expor suas falhas sucessivas em se atingir um determinado patamar de atuação.

É possível portanto apontar um progressivo desmantelamento desse patamar técnico adquirido pela tradição hegemônica do cinema que é o campo/contracampo. O ápice desse

---

[105] Cf. MACHADO, Arlindo. O nascimento do narrador. In: *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 143-145.

desarranjo, se assim podemos expressar, é paradoxalmente dado com a entrada da voz de Bianchi, projetada do extracampo para uma cena logo convertida em set de filmagem, voz que ecoa e colhe seus efeitos – também eles por sua vez vexatórios – no próprio rosto da atriz. Quando o diretor aparece em cena, em um plano cuja posição, ângulo, fundo e proximidade são muito similares ao plano anterior em que Mutarelli figurava, não é como um "contracampo" ao "campo" que o precedeu. Com o desmantelamento do campo/contracampo é a própria ideia de reciprocidade (simbólica, comunicativa ou intersubjetiva) que vai pelo ralo, substituída por uma série de "campos" sem contracampo. O sentimento que disso experimentamos é o de uma hierarquização tanto estéril quanto histérica, vexatória e contaminadora, como a formar uma corrente. À progressiva inviabilização do campo/contracampo corresponde a inviabilização do diálogo e da compreensão, enquanto a precariedade técnica ou, mais importante do que esta, o ressentir-se de uma situação de precariedade técnica, produz a sucessão de campos sem contracampo da qual o garçom é vítima mas ao mesmo tempo escapa. Vítima da violência e da humilhação, não padece do ressentimento que acomete àqueles que serve. Pelo contrário, sua civilidade transparece e faz contraste com a grosseria desde o início: quando perguntado pelas horas, simplesmente diz à Márcia: "desculpe, eu estou sem relógio; a senhora quer que eu pergunte?"; flagrante oposição que será reposta no famoso personagem do garçom interpretado por Dan Stulbach em *Cronicamente inviável*. Do ponto de vista de nossa pesquisa, fica fácil notar como Adam, o garçom do "filme da década" de 1990 em grande medida aparece como uma compensação desse personagem – não consta nem mesmo o nome do ator que o interpretou nos créditos do filme – perdido em uma cena marginal dentro de *Romance* (ainda que nada acessória dentro da obra do diretor paranaense). Adam, cujo nome bíblico de certa maneira remete ao próprio status de inocência perdida de seu antecessor dos anos 1980, não é uma ponta em uma cena em que aparece como o próprio bode expiatório da classe artística ressentida de seu subdesenvolvimento, mas um dos eixos estruturais do filme (o outro nos parece ser o professor Alfredo), personagem tingida de certa veia anárquica enquanto alter ego do próprio Bianchi. Tudo se passa como se a mudez e a passividade do garçom de *Romance* tivessem que ser compensadas como presença efetiva em outro longa do diretor, mesmo que 15 anos depois. O preço para que isso ocorresse, contudo, foi justamente o de assumir traços da figura autoral, que em *Romance* estava na posição diametralmente oposta: a posição daquele que humilha.

O plano final da cena que vimos acompanhando é longo e fixo, um leve *contre-plongée* fechado no rosto do garçom *de quem não sabemos os nomes* (tanto do personagem quanto do ator). Não ter um nome próprio significa aqui assumir um puro papel (vide o "ô garçom!" de

Márcia), puro mandato simbólico de função social, excluído de toda particularidade[106]. "Adam" remete contudo ao nome singular enquanto tal ("o primeiro homem" mítico é um curto-circuito entre o universal e o particular), e sua função em *Cronicamente* é, em grande medida, o da não conformação. Sua civilidade já não mais traduz ingenuidade, mas é máscara cínica que sabe do valor de ser branco, descendente de europeus, mesmo que pobre. Adam vem não apenas ocupar o lugar da passividade e do silêncio do garçom precedente, mas vem "montado" para desarmar aquele que o humilha. Loquaz e inteligente, sabe o lugar que ocupa, mas ao mesmo tempo se desidentifica dele por reflexão. E mesmo que *Cronicamente inviável* não seja um filme que se esmere em campos e contracampos, Adam aparece em nível de igualdade nos planos médios em que contracena com outros personagens. Por outro lado, ao contrário do *contre-plongée* em que o garçom de *Romance* é posto em evidência – dada a tradição da técnica cinematográfica que utiliza o plano em *contre-plongée* para engrandecer e dar destaque[107] –, como a deixar em caixa alta os efeitos da humilhação prolongada em seu rosto, Adam nos é apresentado no registro baixo logo de cara, ao urinar numa cerca de casa, em contraste com a voz over que louva o projeto sulista do trabalho. Logo em seguida, na polêmica cena da ocupação da estrada e da fazenda por um movimento de trabalhadores do campo, ele é jogado ao chão e espancado – para o seu júbilo – pelos dois representantes do conflito em questão (chamados por Adam de "o separatista e o vagabundo"). A complementaridade – sem prejuízo dos traços da repetição – entre as duas cenas salta aos olhos.

Em primeiro lugar, a civilidade e cortesia do garçom que é humilhado contrastam brutalmente com o trabalhador que vaga por aí e urina na casa alheia. Depois, temos que a permanência incômoda e constrangedora do rosto calado do garçom, humilhado pelas vozes da atriz e do diretor, deixa exposto o sadismo da câmera na duração do plano, o sadismo de certo olhar cinematográfico, que pode ser articulado à câmera móvel e em plano mais aberto que mostra a interação de Adam, em júbilo quase masoquista, com seus dois opositores. O que no primeiro filme era algo, por sua forma de inserção mesma no tecido do filme, de experimental, continha, contudo, uma radicalidade que atravessava os limites de *Romance* e incluía a própria *persona* do diretor como participante de uma forma aviltante de se produzir cultura. Mas essa autocrítica radical (ela mesma já um eco da fatídica cena de *Mato eles?* que comentamos anteriormente, ao apontar para o seu efeito de inversão da perspectiva etnográfica) pressupunha

---

[106] O fato de o personagem ser simplesmente um garçom encontra-se duplicado no fato de que, no filme, ele é apenas um ator, também sem nome.

[107] Um exemplo clássico na história do cinema são os planos de Hitler e outras figuras de proa do nazismo em *O triunfo da vontade* (1934) de Leni Riefenstahl. Cf. GERVAISEAU, Henri Arraes. A encarnação do mito. In: *O abrigo do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012, p. 150-208.

um polo por assim dizer a salvo, espécie de bode expiatório compulsório e catalisador – tal uma virgem sacrificial – de uma experiência social degradante: o civilizado garçom sem nome. Não à toa, uma das cenas mais controversas de *Cronicamente inviável* é justamente a do "concurso do bumbum", na qual o corpo masculino é maquiado, montado e exposto enquanto carne no mercado *gay*. É aqui que Adam é introduzido ao mundo da prostituição masculina, uma possibilidade de bico na escassez de empregos, com seus truques e meandros traduzidos pelo colega, um campeão do empreendedorismo da própria carne. Movendo-se como que por detrás de seus personagens, é como se Sergio Bianchi se deslocasse do lugar do imolador para o do imolado, na medida em que Adam age em alguma medida como seu alter ego ou, talvez, como um boneco de ventríloquo, dizendo coisas descabidas, "fora de lugar" para a sua condição social, produzindo contudo um mal-estar justamente por dizê-las (inclusive quando as diz para si mesmo).

A ausência de culpa do garçom de *Romance* em nada deriva do "mundo sem culpa" representado pela franja dos homens livres pobres e (semi)urbanos de um *Memórias de um sargento de milícias*[108], mas figura uma gentileza e uma civilidade que atraem a brutalidade e a barbárie dos que de algum modo têm alguma culpa no cartório. Contudo, qualquer tentativa mais aprofundada de se esquadrinhar o vínculo social brasileiro pelo viés da culpa acabará implodindo a estratégia – que no entanto funciona aqui – da cena em questão. Algo assim já está em jogo inclusive na primeira cena do filme de 1988, quando o intelectual defunto Antônio César, em um pequeno vídeo, narra algo semelhante a uma "batata quente" da culpa, uma espécie de versão malandra e espertalhona de "Quadrilha" de Drummond:

> O trabalhador culpa ao chefe. O chefe culpa ao gerente geral. O gerente geral culpa ao trabalhador, ao chefe e ao dono da empresa. O dono da empresa culpa a todos mas, principalmente, ao fornecedor da matéria prima. O fornecedor da matéria prima culpa à falta de incentivos do governo. O governo atual culpa ao governo passado e à oposição. A oposição continua culpando o governo mas, principalmente, a falta de compreensão do povo. Enquanto isso, o verdadeiro culpado assim se acena de longe, às gargalhadas (geralmente com sotaque, não é?), pois ele sabe que todos tem razões de sobra para se culparem mutuamente e assim deixá-lo em paz.[109]

Na tese de Antônio César, a culpa é tanto generalizada quanto específica, ou por outra, a culpa específica, teoricamente sentida por todos, é relativizada por uma culpa universalizada.

---

[108] Na análise clássica de CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
[109] ROMANCE [1988]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (98 min.), color.

Algo da mesma ordem é reposto por Carlos (Daniel Dantas) em uma cena no carro em *Cronicamente inviável*[110], quando ele desata a falar que "no Brasil, todo mundo é trambiqueiro", sendo o "trambique" "a nossa principal atividade". Nessa repetição de um mesmo tema ou de um mesmo mote há, como sempre, alguns deslocamentos que convém levar em conta. Em primeiro lugar, a cena de Antônio César funciona como o antelóquio do próprio filme, que se inicia em realidade com o seu funeral. Em *Cronicamente*, a cena se dá no meio de filme, possui um caráter muito mais fortuito e, mais importante, constrói-se no espaço privado. Ora, é nesse paralelo entre a fala pública, motivada ou motivadora de polêmica, e a fala privada em tom pedagógico, de natureza levemente obscena, que se pode traçar uma comparação entre um determinado modelo discursivo (progressivamente mais estereotipado e sarcástico) de intelectual crítico (mais um alter ego de Bianchi?) e outro modelo de comportamento neoliberal. No mais, a fala do personagem de Daniel Dantas (em *Cronicamente inviável*) aparece como que respondendo, em cândido cinismo, ao horror vexatório perpetrado por Cristina Mutarelli e Bianchi na cena (de *Romance*) que vimos analisando:

> Carlos: Não estou dizendo que a culpa é só dos empregados. É todo um modelo de organização instaurado, todo ele voltado para o único objetivo que é o de causar confusão suficiente para que não se possa fazer mais nada. Nós nos equilibramos no meio termo perfeito do ócio. Se fizer menos bagunça ainda dá pra trabalhar. Se fizer bagunça demais começa a dar trabalho fazer bagunça. O que eu acho é que a imobilidade gerada pela confusão e pela bagunça é o que possibilita a nossa principal atividade que é o trambique.
>
> Maria Alice: E você não é trambiqueiro?
>
> Carlos: No Brasil qualquer um é trambiqueiro, todo mundo é trambiqueiro. Quem não é trambiqueiro morre de fome. Eu não tenho culpa se as leis, se o governo, se tudo foi construído para institucionalizar o trambique. Agora eu sou obrigado por lei a pagar quilos de impostos. Se por acaso eu procuro não pagá-los, escondendo exatamente atrás dessa bagunça que não fui eu que criei, chamam a mim de trambiqueiro. Alice, meu tataravô fazia isso, todo mundo fazia isso. É uma questão de sobrevivência.

Às invectivas "a culpa nunca é de vocês, não é?", "pedir ou não pedir desculpas adianta alguma coisa?", "ninguém vai tirar sua culpa, ô idiota!", Daniel Dantes contemporiza: "não estou dizendo que a culpa é só dos empregados" (O tom de sua fala, quase doméstico, nos leva a pensar o lugar do carro como espaço da privacidade e do devaneio, da técnica social e da imobilidade física do corpo, ainda que no seio do público, do anônimo e da mobilidade

[110] CRONICAMENTE inviável [2000]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (102 min.), color.

acelerada). Em vez de uma série de planos estanques, travados, nos quais o tímido campo/contracampo inicial se dissolve, o carro aqui aparece como o próprio protótipo do espaço das cenas dialogadas em *Cronicamente inviável*, uma câmera que capta, em semifixidez, os personagens distribuídos a sua frente, sem contracampos[111]. Com a família no carro – o espaço por excelência da família nuclear e edípica –, o pai ao volante fala em um tom didático que parece servir tanto para irritar a mulher quanto para instruir (um pouco como o pai da "Teoria do medalhão" de Machado de Assis) o filho quanto a um modo de proceder socialmente. A teoria do equilíbrio perfeito do ócio funciona como uma adaptação de um modo de pensar neoliberal ao ambiente brasileiro, ou seja, um modo de aplicar os princípios e a lógica da administração para a regulação de um suposto ócio congênito brasileiro. O sentido, como na tese apresentada pelo intelectual defunto em *Romance*, continua sendo o da imputação geral de culpa ao outro, gesto que mascararia um suposto verdadeiro culpado no grande baile das pequenas culpas. Estaria em funcionamento, tanto em um quanto em outro, uma teoria em que a sociabilidade se daria a partir da partilha de uma culpa dada como inevitável ("quem não é trambiqueiro morre de fome"), espécie de acanalhamento geral que aponta para um gozo perverso (o gozo de passar o outro para trás, por exemplo) que estabeleceria o vínculo social.

Ambas as cenas funcionam assim numa relação de complementaridade, em que o gesto de se eximir de qualquer responsabilidade passa pela transformação desta em culpa – cuja matriz entre nós é, obviamente, católica – e entra num circuito cuja dinâmica é movida tanto pelo gesto de se imputar ao outro a culpa quanto pelo de sua generalização. Mas esse circuito funciona sempre num sentido bem específico: o de imputar a culpa aos de baixo[112], sejam eles os "excluídos" ou "os que servem". Desde *Matos eles?*, contudo, a questão primeira era a ausência do culpado: quem havia matado o cacique Kaingang Ângelo Cretã? É essa culpa pelo genocídio indígena o fantasma que volta sistemática e obsessivamente a atormentar as personagens de Bianchi. O culpado, esse grande ausente ao mesmo tempo que óbvio e gritante, é o vazio insistente do real, o real da violenta impunidade brasileira que sempre retorna, estruturante de nossa sociabilidade. O problema, contudo, para Bianchi, já o dissemos antes, é o de simplesmente assumir uma posição de denúncia – ou crítica – dessa impunidade. Percebe-se, ao longo dos seus filmes, as variadas maneiras com que as personagens intelectuais e críticas

---

[111] Um procedimento que, dois anos depois, Abbas Kiarostami vai potencializar com a câmera digital, no divisor de águas *Dez* (2002).

[112] Ainda que, no universo cinematográfico de Bianchi, os "de baixo" geralmente aparecem figurados na cena como os de cima, seja por estarem de pé ou por figurarem em planos em *contre-plongée*. Talvez mais um exemplo de certa necessidade que seus filmes têm de perturbar toda e qualquer representação.

– incluso aqui ele mesmo como cineasta – são sistematicamente minadas ou postas em xeque. Se em *Matos eles*? o documentarista tem um encontro com o real documentado, minando sua exclusividade artística e pretensão crítica, em *Romance* o intelectual perde sua própria vida, numa repetição sintomática em que vem a ocupar, no interior da obra Bianchi, o lugar de Ângelo Cretã. Não à toa suas iniciais são as mesmas (A.C.), ambos os nomes acentuados e com a métrica similar. É em torno de um defunto que ambos os filmes se estruturam, ainda que muito díspares formalmente. Em *Mato eles?*, Ângelo Cretã só aparece nos relatos dos vivos e no efeito de coragem, ânimo e raiva que lhes infunde sua morte. É o morto cujo silêncio fala sua própria ausência e apagamento. Em contraste com ele Antônio César, apesar de morto, comparece em voz e imagem, presenças fortes que pontuam o filme e dialogam com as personagens vivas e as situações vividas por elas. Em *Mato eles?*, certo ideal do documentário, a expectativa de que a realidade documentada fale por si mesma, é realizado de forma literal, no sentido de que é voz do Outro, do radicalmente diferente ou do nativo etnográfico que interpela o artista para além das molduras do documentário e da etnografia tradicionais, interpelação que impede que o cineasta possa vir a ocupar o lugar ausente do líder, ou ao menos o de um documentarista militante que se identifica à causa da resistência indígena. O mal-estar da cena vem dessa ambiguidade de status instaurada por essa voz que "sai da moldura"[113]. Ambiguidade intensificada porque aquele que ocuparia o lugar de uma alteridade radical (o índio), para além do outro especular ou imaginário, é por sua própria voz convertido em um outro especular, também ele submetido à lei da equivalência geral do dinheiro e por sua vez submetendo o próprio artista a essa lei. Ou seja, o índio encarna, no filme, o lugar tanto do outro (o outro do imaginário, especular, como "eu e você") quanto do Outro (da lei universal e da linguagem). Essa voz, cujo emissor vemos perfeitamente na imagem, desloca as pretensões que porventura o cineasta tivesse de ocupar o lugar simbólico, crítico e combatente, que o cacique assassinado ocupava, desestabilizando um circuito caro ao cinema nacional vinculado ao campo da esquerda, um cinema "identificado com a militância"[114]. Essa voz não é apenas uma tirada cômica de um velho índio a um jovem branco, ela é o encontro com o real traumático (da inserção do cinema brasileiro no projeto civilizatório-genocida nacional) que redireciona radicalmente o cinema de Bianchi, para sempre o impossibilitando de ocupar o lugar do cineasta militante, de assumir esse tão caro mandato simbólico dos filmes nacionais. A forma com que o cineasta trabalha essa impossibilidade em seu longa metragem seguinte é repetindo o lugar

---

[113] Sobre *Matos eles?*, ver o capítulo 1 desta tese.
[114] XAVIER, Ismail. Prefácio à segunda edição. In: *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 8.

vazio do combatente morto, em torno do qual as múltiplas narrativas se desenrolam, fazendo emergir delas um Antônio César multifacetado, tanto mais inventado e fantasiado quanto mais efetividade e consequência (sejam elas funestas ou não) carrega para a vida dos que ficaram.

3. ALGUNS FANTASMAS DA ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA

3.1 O receptor espectral

Na introdução de *Brasil em tempo de cinema*, publicado pela primeira vez em 1967, Jean-Claude Bernardet dizia claramente o que ele achava ser a tarefa urgente do cinema brasileiro: conquistar o público[115]. Por detrás dessa declaração, estava posto o entendimento de que o cinema só se constituiria plenamente com a participação do público. Sem esta última, a obra, por mais consistente e vigorosa que se apresentasse interna e esteticamente, estaria aleijada, destituída de uma parte fundamental. Posta desse modo, a questão comercial/econômica colocava-se como parte integrante da questão artístico-cultural. Como o público assimilaria as obras? E, por outro lado e reflexivamente, como a ausência ou a rarefação do público influía na própria constituição da dinâmica interna dos filmes? Em resumo, a atividade cinematográfica no Brasil assumia a feição de uma alienação, no sentido de que ela se produzia "no sentido de afastar-se de nós próprios"[116].

Em poucos lugares essa alienação (das obras da modernidade artística brasileira) aparece de maneira tão radicalmente marcada, porque formal e estruturalmente determinada, quanto em *São Bernardo* de Graciliano Ramos. Para encurtar a conversa, digamos que talvez fosse possível e produtivo tomar esse romance e lê-lo como uma longuíssima carta que o narrador Paulo Honório endereça a Madalena, sua já finada esposa[117]. Madalena é, dessa perspectiva, destinatário ausente e ao mesmo tempo leitor ideal da narrativa – escrita retrospectiva cujo intuito é o de responder à carta final da morta, endereçada a Paulo Honório. A incapacidade do narrador personagem de compreender a carta de Madalena – e em primeiro lugar de compreender que é ele mesmo o destinatário da missiva – é apenas o ápice da incompreensão geral entre o casal, a cisão fundamental da narrativa. Ora, essa cisão se dá em torno do eixo da alfabetização, o tema espinhoso, que não quer calar, e que, para simplificar, coloca em jogo o sistema literário brasileiro como um todo[118]. Se o mundo de *São Bernardo*

---

[115] BERNARDET, Jean-Claude. Introdução. In: *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 33.
[116] Ibidem, p. 34.
[117] Essa leitura é tributária do ensaio "No palácio de Moebius", de Nuno Ramos. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 86, p. 72-78, nov. 2013.
[118] No esquema clássico da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, um sistema literário constituído é aquele que apresenta "a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais uma obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem,

pressupõe a cisão fundamental entre alfabetizados e analfabetos, *é para internalizá-la com força no próprio campo letrado*. O fato de o protagonista ter aprendido a ler e escrever na cadeia determina (no plano da narrativa) um uso da literatura que se opõe à literatura como evasão[119], em prol de um uso da letra como "instrumento de mando e de opressão"[120]. Madalena, contudo, é a "antipropriedade e antiprodutividade juntas", irrefutável representante do "direito à literatura", do mundo romanesco, abrindo com isso "um novo campo de signos, que Paulo Honório não domina", invertendo "de uma só vez todo o jogo vital de seu marido" e "transformando o dono de São Bernardo, primeiro, num completo despossuído (não é isso o ciúme?) e, em seguida, após o seu suicídio, num completo vadio". Assim, a matriz de seu ciúme é "a tentativa desesperada de *ler*, de entender o que Madalena escreve". É apenas depois de sua morte que o protagonista Paulo Honório pode entender a escrita da mulher, e que o narrador Paulo Honório pode se constituir como escritor. Se é possível dizer que no universo ficcional de Graciliano a potência erótica da escrita é em geral convertida em ascetismo torturador, aqui é a própria força erótica de Madalena que se converte em potência do signo, da literatura como indocilidade poética que ameaça eminentemente o protagonista. É a falta de medida de sua escrita, deslocamento e condensação de desejo erótico, que desnorteia o projeto contabilístico do rude capitalista: "Um conto de réis... tem mil notas de dez tostões. Vinte contos de réis... tem vinte mil notas de dez tostões. Parece que você ignora isso", diz Paulo Honório, com o dedo em riste para um vacilante, logo decaído, Padilha, o anterior dono da fazenda, que lhe pedia um empréstimo, na singular transposição de *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman para o cinema.

Paulo Honório encarnaria assim, enquanto personagem e instância narrativa, e em flagrante paradoxo, a figura do rude analfabeto e a do escritor consumado. A passagem de um a outro é mediada por fantasmas. Não há propriamente diálogo entre Paulo Honório e Madalena. Quando o casal efetivamente conversa, é na condição de um diálogo com os mortos:

---

traduzida em estilos), que liga uns aos outros". CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. In: *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007, p. 25. Se assim é, como se pode falar de uma literatura nacional constituída - ou *formada* - num país composto maciçamente de analfabetos? Vemos então que a questão fundamental proposta por Bernardet tinha sua matriz no próprio campo da literatura. A força reveladora da interpretação de Nuno Ramos, por sua vez, consiste em apontar a questão da alfabetização como *a* chave de toda a obra de Graciliano Ramos. Cf. RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 86, nov. 2013.

[119] Ou, simplesmente, à literatura como *direito*, para permanecer no campo semântico de Antonio Candido. CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

[120] "Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho". Tais são as frases de iniciais de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (Rio de Janeiro: Record, 1991).

> A literatura, assim, na versão Madalena, desperta o perigo dos nomes para abrir um mundo novo de ambiguidades, pios de coruja, paus-d'arco com flores, num retorno às brumas dos primeiros capítulos de *Infância*. A quietude extraordinária da conversa entre Madalena e Paulo Honório na igrejinha, uma das mais lindas cenas da literatura brasileira, vem dessa ambivalência do signo, que diz mais do que parece dizer, e com a qual Paulo Honório entrará agora em contato definitivo e brutal – pois é já como defunto que Madalena conversa, sem que Paulo Honório consiga perceber. Parecem, no entanto, juntos afinal, como nunca antes no livro. Ela, por ter desistido de escrever (já escreveu, deixou a carta para ele em sua cômoda); ele, por ter desistido de ler. A ambivalência fechou-se. Ela vai "descansar um pouco" (morrer) e ele cai num sono "embrulhado e penoso".[121]

Ora, o que nasce da morte de Madalena é a própria figura do escritor, conquista de um ponto de vista narrativo que se dá contudo como a outra face da morte, a morte do fazendeiro-capitalista, uma vez que toda a atividade da fazenda é deslocada para o livro, convertendo Paulo Honório numa espécie de Padilha autoconsciente, dolorosamente lúcido: convergência final entre o presente da enunciação e o presente do enunciado. Dessa lucidez contudo, o resultado não parece ser simplesmente o de uma consciência culpada, mas a clareza de um fatalismo que compreende todo o processo, mas não consegue imaginar uma alternativa: "Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige"[122]. Fatalismo que, pensamos, não pode ser compreendido simplesmente através de chaves explicativas como a reificação ou a alienação do capitalista, banalizadas em inúmeras leituras de *São Bernardo*, mas devem necessariamente passar pelo fato, genialmente formalizado pelo romance, de que só há mudança efetiva através do Outro, cujo lugar, ou lacuna, é preenchido aqui por uma literatura que fala sozinha. É a ausência e ao mesmo tempo a presença desse Outro – cifra da ilegibilidade de Madalena – que conduz Paulo Honório para a mesma posição subjetiva de seu antecessor Padilha.

Assim, se nos fosse possível extrapolar um pouco mais, diríamos que *São Bernardo* é um dos romances, se não *o* romance, que vai mais fundo na questão da formação do público, ou receptor, literário como fantasma, porque aqui o fantasma do receptor está entranhado nos fundamentos da própria forma narrativa, esboço mínimo e espectral de um diálogo literário com um Outro fatalmente ausente. A mudança do *protagonista* para *narrador* não é a simples conversão de um analfabeto em um letrado. Um dos feitos cruciais de Graciliano Ramos, com

---

[121] RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 86, p. 76-77, nov. 2013.
[122] RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 184-187.

São Bernardo, e de resto com a sua obra, é o de forjar uma figura intermediária entre o analfabeto (uma fusão da ignorância e do medo com a calmaria dos objetos sem nome, não conjuráveis) e o letrado, ou melhor, é a figura do letrado na sua dimensão mais violenta e brutal, de subordinação do outro, o obverso brasileiro do "direito à literatura" de Antonio Candido e que é aqui transfigurado em instância narrativa: o "Terteão" de *Infância*[123] torna-se o narrador Paulo Honório. Parece-nos assim que é justamente essa figura brutal tornada voz literária imutável que dramatiza de maneira extramente consequente a figura formada e ao mesmo tempo não formada do leitor/receptor e do produtor/escritor da literatura brasileira.

Algo de ordem semelhante, nos parece, foi teorizado por José Antonio Pasta Jr. com relação ao narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um autor defunto que foi a maneira que Machado de Assis formalizou o problema da impossibilidade da constituição do ponto de vista no romance brasileiro, e que ele sistematizou numa teoria sobre "o ponto de vista da morte":

> Se observarmos esse mesmo fenômeno sob o ângulo da forma literária, qual seja aquele da constituição formal do romance, vemos o ponto de vista da morte adquirir ainda um outro sentido: tendo em vista que o narrador se forma desaparecendo, ele deve, a rigor, narrar sua história de um ponto de vista que não está constituído. É bem esse o paradoxo constitutivo da forma desse romance: ele deve ser narrado, mas de um ponto de vista que *não existe*. Como ela [a forma] soluciona esse paradoxo? Ela se desenvolve a partir de um ponto de vista que se forma por supressão, daí o ponto de vista da morte. Dessa maneira, as Memórias póstumas são uma formalização de um impasse fundamental do romance brasileiro: produzir romances a partir de uma matéria histórica hostil às exigências dessa forma literária. Sabemos que o fundamento prático da forma-romance é, justamente, o indivíduo moderno, quer dizer o indivíduo isolado e o sujeito autônomo. No Brasil, por causa da escravidão moderna, esse sujeito constitutivo do romance era, ao mesmo tempo, *exigido*, digamos, por nossa "modernidade", e *impedido* por nosso "arcaísmo" constitutivo e reiterado; o ponto de vista da morte é também isso: a figuração do *ponto de vista impossível*.[124]

Em certo sentido, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inaugura não só a modernidade artística brasileira, mas a intuição de uma dialética de nós mesmos, mais tarde formulada por Paulo

---

[123] Ainda na interpretação de Nuno Ramos: "nome próprio tirado do ditado pedante, a ser decifrado na leitura, 'Fala pouco e bem, ter-te-ão por alguém'", figura do alfabetizado na forma de escrita empolada. RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 86, nov. 2013. Cf. RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

[124] PASTA JR., José Antonio. Le point de vue de la mort. *Voie du paysage*, Paris, Sorbonne Nouvelle, n. 14, 2007, p. 166 [tradução nossa].

Emílio como a "dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro"[125]. Dialética que o crítico desdobra na relação entre o ocupante – os brasileiros, *lato sensu* – e o ocupado – o nativo suprimido e propriamente substituído por ocupados mais plausíveis ou *viáveis*. Como a figura do ocupado ocupa o lugar estrutural do "não ser" na ontologia de Paulo Emílio, ela é necessariamente levada a se identificar com o polo do ser outro, o polo do ocupante: "nada nos é estrangeiro, pois tudo o é". Só tem validade sintética ou consistência ontológica aquilo que é outro, enquanto o nativo, ou o resto, é relegado aos pântanos do não ser. Assim, para retomar o universo de *São Bernardo*, o que Paulo Honório nos apresenta como sua história é a sua passagem de sua condição social entre o não ser e o ser outro, mas com uma complicação que consiste em mostrar como o próprio campo do ser é irremediavelmente implicado pelo não ser. Em outras palavras, é a própria ausência de Madalena que marca a inconsistência da sua posição ontológica, a sua impossibilidade de sintetizar a condição de proprietário e escritor. Tal impossibilidade aponta assim para o preço que se deve pagar para a constituição de um ponto de vista narrativo minimamente sintético[126]: a morte ou o não ser do outro, não por acaso aquilo que define também a condição narrativa – a famosa volubilidade do narrador[127] – das *Memórias Póstumas*.

Mas essa dialética foi utilizada por Paulo Emílio antes de tudo para descrever a condição do filme brasileiro, forçado desde certo momento – o momento da efetiva transformação do *invento* cinematográfico em *indústria* – a assumir o lugar do ocupado e, portanto, a assumir um não lugar constitutivo:

> O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência, tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos vinte, provocando repulsa ou espanto. Esse tipo de documento, quando verdadeiro, nunca é belo e tudo ocorria como se a inabilidade do cinegrafista concorresse para revelar a dura verdade que traumatizou não só os cronistas liberais da imprensa carioca mas também um conservador como Oliveira Viana. Essas imagens da

---

[125] Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 88.

[126] Síntese, é claro, no sentido hegeliano (ainda que este nunca tenha usado o termo...), ou seja, não uma afirmação da identidade dos opostos extremos, aquilo que seria o seu termo comum, mas a sua diferença enquanto tal, a diferença como anterior a qualquer identidade: "Contradiction is nonidentity under the aspect of identity; the dialectical primary of the principle of contradiction makes the thought of unity the measure of heterogeneity. As the heterogeneous collides with its limit it exceeds itself." ADORNO, Theodor W. Introduction. In: *Negative dialectics*. Nova York: Continuum, 1973, p. 5.

[127] Cf. SCHWARZ, Roberto. Um princípio formal. In: *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

> degradação humana afloravam também nos filmes de enredo que iam sendo produzidos ocasionalmente e que vez ou outra obtinham exibição normal graças à complacência, sempre passageira, do comércio norte-americano. Era pela força das coisas que essas fitas se mostravam contundentes, pois os denodados lutadores do filme brasileiro que surgiram na era do mudo se esforçavam em impedir a imagem da penúria, substituída pela fotogenia amável de inspiração norte-americana.[128]

Essas fortes considerações de Paulo Emílio ecoam muito do que historicamente se institucionalizou como cinema brasileiro, embora muito provavelmente alguém que acompanhe o cinema nacional mais recente – o cinema da retomada[129] e da pós-retomada – tenha alguma dificuldade em pensá-lo nesses termos. Isso porque esse cinema apresentou uma linha de frente de bonitos e bem acabados produtos culturais, muitos deles inclusive com relativo sucesso internacional, de modo que a repulsa e espanto que causaram, se causaram, eram muito bem domados e capitalizados por novas apresentações e configurações dos filmes, cobertos eles próprios por uma nova camada de "amável" fotogenia brasileira. Ora, é como oposição a certa estética desse cinema bem feito, e lançando mão da tradição do cinema brasileiro do não ser, que podemos propor uma maneira de assistir e pensar os filmes de Sergio Bianchi[130].

3.2 O olhar de um moribundo

Espero com essas breves considerações ter conseguido compor uma moldura mínima a partir da qual eu gostaria de propor uma pequena abordagem analítica de duas cenas do filme *A causa secreta*. A posição do filme de 1994 na obra cinematográfica de Bianchi é algo central porque ela parece sinalizar uma mutação em relação a seus filmes anteriores. Bianchi havia realizado até então dois longas-metragens e alguns curtas-metragens que testemunham certa

---

[128] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 89-90.

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

[130] Talvez caiba aqui uma referência anedótica. Esse particular apego ao *trauma* em Sergio Bianchi, tal como viremos a especificar melhor no decorrer do texto, mostra bem tanto o limite quanto a pungência – ainda que um alimente o outro – de sua proposta estética. Quando da exibição de *A causa secreta* no 22º Festival de Gramado, Amir Labaki começou assim uma matéria na *Folha de São Paulo*: "*A causa secreta* de Sérgio Bianchi, o segundo concorrente brasileiro deste 22º Festival de Gramado, rompeu na noite de anteontem o bom-mocismo reinante no evento. Pagou o preço: mais de metade do público deixou a sessão. O cineasta italiano Michelangelo Antonioni puxou a fila, após meia-hora de filme." LABAKI, Amir. Antonioni deixa sessão de "A causa secreta". Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/12/ilustrada/12.html>. Acesso em: 22 jan. 2014.

oscilação estilística, a despeito de seus méritos individuais. É com *A causa secreta*, me parece, que Bianchi encontra, se não uma maturidade cinematográfica (algo talvez discutível em relação ao cinema que realiza), certa linguagem, temática e modo de compor cenas que se estenderão pelos seus sucessivos filmes daquele ponto em diante, e que se apresentavam em estado algo ainda embrionário em *Romance*, seu segundo longa. Ao centrar as cenas do filme nas relações de um grupo de atores que estão montando uma peça, Bianchi sinaliza como referência assumida uma estética calcada em certo sentido na cena teatral, em especial a cena da tradição dos sketches, das pequenas situações, a qual se deve somar uma dada centralidade do diálogo.

A abertura do filme nos introduz, com uma panorâmica aérea do Minhocão (vulgo Viaduto Costa e Silva) e dos prédios dos arredores, a um tipo singular, ainda que vulgar, de dramatização da vida. É a voz de Gil Gomes, antigo locutor de escabrosos programas de tragédias populares – nos dois sentidos, ou seja, tanto tematizando a violência dos pobres entre si quanto visando um público também este "popular" – que nos introduz e nos fornece como que a chave de leitura do filme: é aqui a voz, um elemento externo à realidade da imagem, que funciona como moldura para a cena que vai se desenrolar naquele espaço. (Anterior à voz, a trilha sonora introduz ainda uma moldura anterior à moldura, a sugerir, talvez, o próprio status do objeto como um filme brasileiro). Assim, a voz do locutor direciona o olhar e a atenção do espectador não para possíveis considerações urbano-sociológicas tais como elas poderiam se impor na sua ausência (e pelo olhar panorâmico da câmera), mas para a fantasia da violência gratuita ("não havia *nenhum* motivo") dos pobres que perturba a rotina "normal" ("tudo parecia rotineiro") da cidade e, mais do que isso, é iminente. A cena porém se distingue do que na época seria mais uma reportagem do locutor para o *Aqui Agora*[131], no qual, ao contrário da postura tradicional do jornalismo aspirante à neutralidade (sempre falsa), tomava partido emocional dos acontecimentos escabrosos que narrava, perseguido por uma câmera na mão para enquadrar o dinamismo forçado de uma dramaticidade aberrante. Isso porque o que vemos na abertura de *A causa secreta* não é a figura do narrador no centro da cena do crime, mas apenas a sua voz[132] sobreposta a um espaço diegético que aqui parece reproduzir a própria narrativa de Gomes no momento mesmo de sua enunciação. Expõe-se assim uma fratura – a voz do locutor se sobrepõe às vozes das figuras "narradas" – no momento mesmo em que o tempo da enunciação e o tempo

---

[131] Jornal diário sensacionalista que a emissora de televisão SBT lançou em 1991 (durou até 1997) como uma espécie de contraponto ao jornalismo "sisudo e bem-comportado" da rede Globo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gil_Gomes>. Acesso em: 21 jan. 2014.

[132] Gil Gomes começou a carreira como locutor de rádio (primeiramente esportivo, depois como repórter policial).

do enunciado parecem conciliar-se. Aquilo que nas reportagens de Gomes é imaginado pelo público (que em geral só via o local dos acontecimentos e os relatos subsequentes) é aqui representado numa aproximação da gramática do cinema clássico: é como se estivéssemos (somos levados a crer que estamos) vendo a história de Gil Gomes se desenrolar na imediatez dos nossos sentidos – *exceto* pelo fato de que nessa gramática a narrativa deve estar toda subsumida na diegese audiovisual, ou seja, que a própria figura do narrador explícito fere a ortodoxia dessa mesma gramática. A justaposição de formas homogêneas (sensacionalismo dramático-narrativo com cena de ação de filme B) discorda quanto ao modo padrão de apresentá-las.

Recapitulando, acompanhamos o desenrolar da cena em que, a troco de nada, um homem ("um elemento de cor") saca uma faca e mata outro ("um homem do norte") num bar comum do centro de São Paulo, ao mesmo tempo em que Gil Gomes narra a mesma cena a sua maneira. A sobreposição de cena representada e narração prossegue até que, esfaqueado, o nortista cai para fora do bar, desvanecendo nos braços daquele que será um dos personagens principais do filme, aquele que, interpretado por Rodrigo Santiago, fará o papel do Fortunato na adaptação teatral (do conto de Machado de Assis) de que o filme tratará até o fim[133].

A morte do rapaz esfaqueado é introduzida pela voz desesperada de uma transeunte. Ora, não seriam os apelos lançados pela moça de vermelho ("Ah, meu Deus do céu! acode aqui gente! alguém faz alguma coisa! faz alguma coisa!") um dos motes que atravessam o filme, uma espécie de refrão ("você não vai fazer nada"?) que nos é lançado explicitamente nessa cena

[133] É interessante pensar como o conto machadiano serviu de inspiração para o filme de Bianchi. Vemos um procedimento de deslocamento e rearranjo de elementos que estavam na narrativa original, primeiramente no sentido de selecionar o material a ser retrabalhado pelo filme. No conto de Machado, por exemplo, temos o fato de que o primeiro encontro propriamente dito entre o personagem de Garcia e Fortunato é ocasionado por uma "situação de rua" na qual o empregado do arsenal de guerra é apunhalado por uma malta de capoeiras... Anteriormente, contudo, Garcia já havia avistado o outro personagem na porta da Santa Casa (o hospital ou a clínica são lugares privilegiados em duas cenas do filme) e num teatro: "A peça era uma dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos; mas Fortunato ouviu-a com singular interesse". Cf. ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: *Contos – Uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2, p. 288-289. Assim, vemos como aquilo que na situação narrativa armada por Machado de Assis era simplesmente a ocasião para a primeira manifestação da patologia de Fortunato, torna-se o interesse central do filme, qual seja, a construção de uma peça teatral na qual o que grosso modo vemos é justamente "um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos". Ocasião ou cena secundária na literatura torna-se assim elemento estruturante do filme. O que Sergio Bianchi evita aqui é a (falsa) questão da adaptação, através da qual se tenta supostamente transpor a linguagem de um registro a outro. Grande parte do interesse do filme reside assim na relação de espelhamento e distanciamento que se tece entre as relações do grupo teatral entre si (e em especial com o diretor Zé Luís) *e* a maneira como estas se relacionam com o ponto de vista narrativo global do filme.

de abertura, para depois ecoar de tempos em tempos? Podemos enumerar aleatoriamente esses ecos:

1. Em uma cena de restaurante quando meninos vêm pedir comida, o personagem de Rodrigo Santiago diz à incrédula Cláudia Mello: "não está vendo o que eles querem?"; para o qual ela responde: "Esse menino não tem culpa de ser o que é. [Mas] Eu também não tenho. Me sinto culpada em cada esquina". As crianças são em seguida enxotadas pelo garçom como cachorros. Mello sente-se mal com o ocorrido, mesmo depois das desculpas do garçom, e culpa Santiago por ter dado corda para os meninos. Ele parece contudo divertir-se em espicaçar ainda mais a amiga, quando diz: "não fizemos nada, não fizemos absolutamente nada".[134]
2. No hospital com seus moribundos sem cuidados, a ferida exposta e a dor explícita movem os personagens a questionar os funcionários: "mas então vocês não vão fazer nada?". Rodrigo Santiago, observando uma sala de internação, é convocado por uma senhora a levantar o seu assento, para logo lhe indagar o motivo de sua presença no hospital. Ao responder que está no hospital fazendo uma pesquisa, a senhora lhe diz: "já que você não está fazendo nada, vem cá, senta aí", em um eco explícito da abertura de *Maldita coincidência* ("Você veio assistir? Sente-se!").
3. O insistente flerte da artista plástica e cenarista Alba (Ester Góes) para conseguir sexo com o contrarregra Carlos (Alexandre Paternost), que se desmembra em algumas cenas (no táxi, em um laboratório de instituto zoológico) e que deixa implícita a pergunta: "você não vai fazer nada comigo?"
4. A demanda vazia de Zé Maurício para que os atores "se organizem e tragam alguma coisa" para o próximo ensaio.
5. o pedido da personagem de Elisa Lucinda para que Paulo (José Rubens Chachá) ajude a resolver a situação do inquilino que se recusa a pagar o aluguel: "Oi. Que bom você ter vindo. [explica-se a situação]. Não deixa acontecer uma baixaria".

---

[134] Essa cena é claramente repetida no início de *Cronicamente inviável*, repondo a mesma estrutura: há uma dupla de pessoas famintas que vão até o restaurante para comer restos; essas personagens agridem nossa visão pois potencializam nossa culpa, de modo que, alternativamente, são enxotadas como cachorros; posteriormente, volta-se à mesa onde os comensais pagantes discutem sua culpa de classe. Uma cena do mesmo teor pode ser identificada em *QVPQ*, de modo que convém perguntar: o que muda de uma para outra? Na repetição da cena, o que Bianchi parece fazer é sempre *um exercício de sofisticação para pior*. No filme de 2005, os pobres, agora decentemente vestidos e em família, sentam-se à mesa para o gozo do olhar solidário e piedoso, que "pode escolher a quem beneficiar" (nas palavras maternas de Lélia Abramo em *Maldita coincidência*, que a cena em questão perverte).

A maneira com que esses ecos se justapõem ao longo do filme, como pequenas variações sistemáticas de uma mesma voz, é o outro lado da descosedura dos próprios diálogos, da desarticulação dialógica que é uma marca forte do cinema de Bianchi, e deste em particular. A matriz dessa ruptura é óbvia na separação que fundamenta o filme: aquela entre o diretor Zé Maurício e os membros da trupe teatral sob seu comando (ainda que nem sempre). Esta incomunicabilidade radical, ao invés de gerar sentimentos solidários entre os atores, produz, pelo contrário e em geral, efeitos de insolidariedade e, no limite, sadismo. Para além, mas conjuntamente, desses efeitos antissociais, contudo, ouve-se a voz desse superego, não pairando em algum lugar indeterminado da trilha sonora (como voz acusmática), mas encarnado nas falas concretas das personagens: "mas você não vai fazer nada?", "só vai ficar aí olhando?". Falas que de uma forma ou de outra parecem feitas para atingir o próprio espectador, uma vez que este é justamente aquele que ocupa o lugar daquele que não está fazendo nada que não olhar e escutar, o lugar do puro olhar. Tal como os atores que fazem pesquisas de realidade para depois as utilizarem como material cênico, o espectador é também exposto a cenas de "realidade" (sofrimento, dor, pobreza), sendo uma hora ou outra atingido por essa cobrança geral de nada estarem fazendo, de apenas assistirem ao circo pegando fogo. Como na cena inicial, o horror do real que inadvertidamente nos atinge é de uma hora para outra transformado na experiência passiva de um puro olhar. Mas tanto essa exposição ao sofrimento quanto esse olhar de radical ambiguidade são de segundo grau, pois só através dos próprios personagens do filme é que os experimentamos (enquanto espectadores).

E não é verdade que a queda acidental do contrarregra Carlos, "ápice dramático" do filme[135], ecoa a "imotivação" do assassinato da cena inicial? Se assim for, o seu obverso complementar é justamente o sentimento de que "ninguém faz nada", seja para mudar ou para ajudar[136]. Ora, imotivação é o que vem à mente também quando, depois do rapaz do norte cair

---

[135] Nesse ponto, *A causa secreta* é uma espécie de antípoda de *A greve* (1925) de Eisenstein, no qual a morte de um colega de trabalho na fábrica funciona como o catalisador da ação grevista e reivindicatória, ao passo que aqui a morte do trabalhador vem a calar o conflito que então começava a emergir contra o "processo" teatral montado pelo grupo mas encabeçado pelo diretor Zé Maurício, tendo como resultado imediato – efeito algo maldoso da montagem – o sucesso da peça já montada que se sobrepõe sem problematização à catástrofe do processo.

[136] Lembremos da cena inicial de *Romance*, longa-metragem anterior de Bianchi, na qual a figura de Zé Maurício fala diretamente para uma câmera em plano americano – que lembra um pouco o número de *stand-up* de Woody Allen no primeiro plano de *Annie Hall* (1977), lançado no Brasil com o odioso título *Noivo neurótico, noiva nervosa* –, enunciando algo como uma ciranda da culpa ("O trabalhador culpa ao chefe; o chefe culpa ao gerente geral; o gerente geral culpa ao trabalhador, ao chefe e ao dono da empresa; o dono da empresa..." e assim por diante) na qual o única atitude tomada é a culpabilidade mútua a despeito do "verdadeiro culpado". A única exceção talvez seja a cena no lar de pacientes aidéticos mantidos por uma travesti, que "faz alguma coisa" e por isso mesmo acaba expulsando as

esfaqueado por sobre o (por enquanto transeunte) Rodrigo Santiago, a cena parece se prolongar indefinidamente para além do tempo "natural" de um plano dramático tradicional: é quando o olhar do moribundo, em algum momento, converte-se em outra coisa que não o olhar do agonizante: um olhar ambiguamente erótico, absurdamente despropositado, cuja "inaturalidade" a cena vai prolongar e cujo desconforto o espectador pode ler no rosto do próprio Santiago. Encontramos aqui um procedimento de *desnaturalização* da cena, que Bianchi irá explorar de diversas maneiras em seus filmes futuros, procedimento que a nosso ver implica o espectador para além da mera identificação com os personagens e as cenas, porque mexe e perturba a própria moldura fantasmática que sustenta (estrutura) a realidade representada. Sugere-se, assim, que o filme deva ser visto não como uma representação realista de situações sociologicamente reveladoras, mas como campo de projeção de determinadas *fantasias*, aqui explicitadas na voz narrativa do apresentador. Tais fantasias tangenciam ou mesmo podem se apresentar como situações sociais concretas, mas não se confundem inteiramente com elas[137]. Essa mesma primeira cena é paradigmática e testemunha da forma mesma com que Bianchi deixa patente a própria divisão entre uma moldura de fantasia e o conteúdo que se apresenta como situação social cotidiana, efeito que confunde mas que ao mesmo tempo esclarece. De modo que em vez de mais uma vez aderirmos à narrativa da violência gratuita e disseminada, impulsionada pela comiseração com um pobre esfaqueado, é a própria gratuidade do olhar que passa ao primeiro plano, neutralizando a fantasia da violência urbana com um subtexto de atração homoerótica, de extração melodramática, que, ao reconfigurar a moldura anterior, explicita-a enquanto tal. O operador dessa reconfiguração é certo uso cinematográfico do *olhar como objeto*, o olhar como um borrão que desequilibra o modo como o espectador assiste à cena. O olhar do moribundo não se dirige a nós (espectadores) diretamente, mas é mediado pela expressão do outro (Rodrigo Santiago), *convertendo o rosto deste numa segunda tela e projetando nele uma outra cena*.

Como funciona a provocação (de teor) sexual em Bianchi? Ela parece partir da inversão de um tema comum no cinema de esquerda pré-1964. Esse tema aparece de maneira

---

personagens de seu espaço. Cena "interrompida" que, no entanto, servirá como uma espécie de matriz a ser explorada nos dois filmes subsequentes de Bianchi: os negócios escusos comandados por Amanda (Dira Paes) em *Cronicamente inviável*; os lares de idosos e os projetos solidários de *QVPQ*. A fala do próprio diretor, nos créditos finais de *A causa secreta*, também vai nessa mesma direção.

[137] Do ponto de vista da teoria lacaniana, da qual nos aproximamos, a própria realidade só se constitui se estiver enquadrada pela fantasia: só se tem acesso à realidade se o real do trauma for reprimido. Cf. LACAN, Jacques. The dream of Irma's injection (conclusion). In: *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. Nova York: Norton, 1988.

paradigmática no filme que foi a única empreitada no campo do cinema finalizada pelo CPC da UNE. *Cinco vezes favela* (1962), comumente condenado por seu didatismo, arcabouço formal que aliás determinou a ruptura com os cineastas do que viria a ser o Cinema Novo brasileiro, nos serve aqui justamente por nos permitir identificar, de modo cristalino, um certo moralismo que era parte da esquerda militante, conjunto de valores e concepções que definiam seus inimigos, seus aliados, suas estratégias e mesmo campo de atuação. Composto de cinco curtas-metragens, em ao menos três deles é clara a oposição entre o trabalhador explorado e a burguesia, sem esquecer do lugar reservado para uma classe propriamente intermediária e intelectual[138]. Esta última seria responsável por indicar uma cultura popular que fosse apropriada para o povo, conduzindo-o, papel que o próprio Cinema Novo introjetou e que com ele persistiu pelo menos até *Terra em Transe* (1967)[139]. Fantasia artístico-intelectual que nutriu e deu forma a um projeto instrumentalizador da arte e do cinema, a quem caberia arrancar o povo de sua (quase) atemporal "alienação", quando não passividade e apatia, e a ele mostrar a burguesia "como ela era": luxuriosa, hedonista e fútil:

> Os proprietários da favela de *Zé da cachorra* (pai e filho) promovem orgias enquanto a mãe (mantenedora da ordem) não está em casa; eles adotam como arma para seduzir os favelados o oferecimento de bebidas e cigarros americanos. Em uma sequência onde está o pai explicando para um aspirante a político (o personagem intermediário condutor do povo nesse episódio) a sua estratégia de ação para expulsar os favelados do barraco, o corpo da mulher é percorrido pela câmera ressaltando o seu aspecto de objeto tentador. O mesmo ocorre em *O favelado* quando o protagonista se encontra na casa de seu agente manipulador: a atriz Isabela entra em cena sem dizer sequer uma palavra, sua função é unicamente seduzir e desorientar a razão do personagem.[140]

É talvez aqui que podemos identificar a matriz para pensar o uso que Bianchi irá fazer do sexual em algumas cenas de seus filmes. Pois se em *Cinco vezes favela*, a sexualidade, e especialmente a sexualidade feminina enquanto corpo, enquanto puro objeto de desejo, aparece como elemento desvirtuoso da política e da luta de classes, é justamente o corpo, mas dessa vez o

---

[138] Seguimos de perto o comentário de GARCIA, Estevão. Cinco vezes favela. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>. Acesso em: 15 jan. 2016.

[139] Não cremos, contudo, que a posição da UNE pudesse permanecer engessada a ponto de se confundir para sempre com os resultados díspares (ainda que sintomáticos) de *Cinco vezes favela*. O (que seria o) segundo filme União dos Estudantes operaria, ou menos tentaria operar, justamente uma inversão dessa premissa ao dar forma de ficção a um conflito popular real e premente. Trata-se, claro, da inconclusa primeira versão de *Cabra marcado para morrer* (interrompido pelos militares em 1964), de Eduardo Coutinho.

[140] GARCIA, Estevão. Op.cit.

corpo masculino, que Bianchi irá mobilizar para desestabilizar algumas das molduras fantasmáticas que sustentam o campo da esquerda em alguma medida, em especial seu sexismo. O olhar que perturba, que convoca o enigma do desejo do Outro é, em Bianchi, o olhar masculino[141]. Em outras palavras, o que, para o campo de uma certa esquerda pré-1964 (mas que permanece em alguma medida) aparecia como simples elemento perturbador da organização dos explorados, como simples tática do engodo burguês, ganha em Bianchi uma centralidade que tinge toda a sociabilidade em questão, e torna-se mesmo inextricável dela. O elemento do desejo e das fantasias inconscientes ganham assim estatuto de maioridade estética, fundamentando as condutas de uma maneira que era confortavelmente reduzida pela cartilha de uma determinada intelectualidade, para ficar no nosso exemplo. Talvez seja desse modo que se poderia tentar uma aproximação do dandismo e do satanismo de Sergio Bianchi, uma vez que seu cinema ganha *momentum* a partir da adoção *sui generis* da própria estratégia de uma burguesia fantasiada por certa esquerda em um momento histórico específico. Vemos assim em sua obra o uso de dinâmicas libidinais heterogêneas para desviar o espectador das molduras de expectativas narrativas usuais, obrigando-o a se haver com as cenas sem o suporte afetivo claro da identificação.

3.3 Quem é minha plateia?

Gostaríamos agora de nos deter sobre uma cena específica de *A causa secreta*, do maior interesse para se pensar os filmes de Bianchi, e que nos permitirá, esperamos, resumir algumas das questões que viemos tratando ao longo desse capítulo. A cena transcorre entre o fim do ensaio, à noite, e as "pesquisas de realidade" do dia seguinte. Depois de uma tarde cheia de humilhações por parte de Zé Maurício, não há clima para conversa. E o primeiro a debandar, sem querer olhar para ninguém, nem se despedir, é o diretor. As personagens saem do teatro, algo vexadas e em silêncio, com a exceção da personagem de Elisa Lucinda, que tenta, desajeitadamente, animar uma (provavelmente) destroçada Luísa (Claudia Mello), justamente o foco da humilhação na cena anterior[142]. A sensação de desencontro armada por Bianchi é

[141] Talvez seja apenas em *Os inquilinos* (2009) que o olhar feminino tenha uma potência tão perturbadora quanto central em sua arquitetura de pesadelo amesquinhado.
[142] Cena que repõe as enxurradas de humilhações e demandas prolongadas da cena do restaurante de *Romance*, que comentamos anteriormente. Só que aqui, em vez do garçom como vítima, temos a atriz, de quem se exige que "faça direito", no caso interpretar o seu papel. Entre o silêncio humilhado do

extremamente desalentadora. O plano inicial compreende a figurinista e decoradora interpretada por Ester Góes e o jovem contrarregra e pau pra (quase) toda obra Carlos, interpretado por Alexandre Paternost, em pé em frente ao teatro e olhando para a rua, em silêncio, tensos, aguardando alguma coisa, seja um meio de transporte ou mesmo alguma cordialidade. O plano seguinte é o de Zé Maurício (Renato Borghi), à parte, olhos vermelhos, fumando. Quando percebe que os outros estão saindo do teatro pela porta às suas costas, sai de cena, ou melhor, sai do plano, sendo como que expulso pela presença daqueles que não lhe interessam – no caso, seu próprio grupo. Quando o vemos em seguida, já será numa outra situação, um bar de classe média, em frente ao qual um jovem negro provoca um pastor alemão, dando-lhe pancadas na cabeça com um pedaço de papelão, estando o cão "enganchado" a uma cadela com quem copulava. Estando mais à vontade entre seus pares culturais ou de classe, Zé Maurício passa a estimular perversamente o rapaz a continuar a bater no cachorro, se servindo da situação como de um espetáculo de crueldade, uma espécie de trampolim demonstrativo para um exercício de sarcasmo direcionado à mesa de conhecidos ao lado[143]:

> – Olha aí, olha aí, olha aí! Olha a nossa terra, olha aí ó! Aê, bate, cara, vamos lá, ô! Vai, bate! Vamos lá, bate mais, bate mais! É assim mesmo, sabe como é que é? Um bate no outro. É ou não é? ô sinhozinho... estou tão agradecido, sinhozinho. Pode bater, sinhozinho. Bate mais! É assim mesmo, olha aí! Êta povo nosso!

A professora universitária (Dona Ruth é seu nome...), sua conhecida sentada na mesa ao lado, responde:

> – Zé Maurício, calma! Não adianta. São quatrocentos anos de cultura. É o nosso país!

Resposta de nosso diretor:

> – Você sabia que nós estamos cometendo o quarto genocídio do século?
> – Sei – completa a professora.

Transcrevamos o diálogo:

---

garçom e a fala repetitiva, nervosa e "constrangida" de Claudia Melo há uma gradação sarcástica, mas evidentemente nenhum progresso.

[143] Transcrevemos as falas a seguir de A CAUSA secreta [1994]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Paulo Sacramento. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (97 min.), color.

> Zé Maurício: E vocês sabem qual é o quarto genocídio do século? Vocês sabem?! Matar índio! (Faz barulho de índio de faroeste com a palma da mão). Quer dizer: nós matamos, nós trucidamos os índios, e depois denunciamos direitinho no jornal. E aí pronto ó, ó (estralando os dedos): o astral preservado! É isso que é preservar o astral? Hein? Não, agora ela tem que me responder. Tem que me responder! É matar, e depois denunciar? Hein, dona Ruth? Hahaha (Risada se prolonga por toda a fala da professora).
> Dona Ruth: (desafiadora, levemente irônica) Você é muito radical, sabia? Aliás, você não é radical não. Você é sectário, de-sa-gra-da-vel-mente sectário! (Batendo na mesa) Chama o garçom por favor! Que coisa desagradável, ah!
> Z.M.: Oh, gente, agora eu sou sectário! (rindo) E você? Você é uma antropóloga...
> D.R.: Sou!
> Z.M.: ...você é uma socióloga...
> D.R.: Também!
> Z.M.: ...trabalha na USP.
> D.R.: Sim!
> Z.M.: Oh, gente, a USP não é aquela universidade que foi feita pra rico não pagar? (rindo sempre). Meus Deus, mas quanto trabalho que você vai ter Dona Ruth!
> D.R.: É é?
> Z.M.: É, na próxima década... claro que a gente mata bem nessa, a gente trucida bem nessa, e depois na outra a gente analisa, cataloga, procura as razões, as forças que atuaram, né?! Claro! E a gente se exime de toda a culpa através da omissão e da denúncia!
> D.R.: (para os de sua mesa) Gente, vamos nessa? (levantando) Zé Maurício, nós vamos embora, a gente vai pra um outro lugar, você quer ir junto? Não, não, melhor não, você sabe por quê? (Zé Maurício murmura, desalentado: "Não, pera aí...") Nós vamos fazer uma coisa que você não sabe, não quer e não consegue fazer. Nós vamos nos divertir! E você não se diverte nunca, né, Zé Maurício?
> Z.M.: (murchando) Você não entendeu nada... Não é nada disso...
> D.R.: (apertando-lhe as bochechas e dando beijinhos no ar): Boa noite! (sai com os outros).

Tendo perdido seu público e plataforma crítica, Zé Maurício fica de pé, nervoso e desiludido. A cena toda é uma prova cristalina de que, também nesse filme, Bianchi, o diretor, ao contrário do que é constantemente acusado[144], coloca-se dentro das relações tecidas pelos seus dramas. Naquilo que aparece como um prolongamento de seu documentário *Mato eles?*,

---

[144] Mesmo por um crítico como Jean-Claude Bernardet: "O Sergio, no entanto não procura o diálogo, na medida em que não se abre. Não se dispõe a se modificar pela resposta do outro. Sergio é uma pessoa que mantém as suas posições diante de qualquer coisa que seu interlocutor possa dizer. O diálogo supõe não apenas uma troca de palavras, mas uma possibilidade de alteração nessa troca de palavras. Senão é um monólogo! Digamos então, que talvez o Sergio monologue, mas ele monologa para os outros". E que monólogo não é para os outros, ou para o Outro? O que o crítico parece não levar em conta, e é aí que ele perde a dimensão realmente subversiva do cinema de Bianchi, é que essa insistência "autista" do diretor é a manifestação de uma persistência que ele tenta a todo custo captar – com sucesso ou não, processo essencialmente instável –, a persistência (ou eterna volta) do *real*. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. [Depoimento]. In: SOLER, Marcelo (Org.). *Quanto vale um cineasta brasileiro?* São Paulo: Garçoni, 2005, p. 43-45.

o “diretor” não só aborda a questão do genocídio indígena, como a sua própria inserção na máquina cultural “de esquerda” que “politiza” o debate, assim como não deixa de comentar o seu próprio modo de confrontação cinematográfico. Mas vamos por partes.

Em primeiro lugar, o que se deve salientar é a encenação de uma situação em que o artista de esquerda acha o seu verdadeiro interlocutor na classe média intelectual, e não entre os seus próprios pares de profissão. Essa atitude ecoa – ainda que completamente redimensionado pelo distanciamento de Bianchi – aquele que é um dos melhores momentos de *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, o momento em que

> os pescadores remendam a rede: Firmino [o herói que vai para a cidade grande e depois volta para a aldeia trazendo ideias perturbadoras], em termos violentíssimos, investe contra eles; tem-se a impressão de duas séries de planos que foram feitos em lugares e momentos diferentes, planos que pertencem a duas realidades fílmicas diferentes. Os pescadores não reagem à investida, nem levantam os olhos. Firmino, vituperando, aparece em dois primeiros planos: a personagem é filmada contra o céu, que a isola, abstraindo-a do lugar em que a ação se desenrola, e esses planos vêm como que interromper a montagem lenta dos planos dos pescadores remendando. Fica nítido que se trata de uma ação de fora para dentro. A violência de Antônio Pitanga é válida para ele e para os espectadores; não ecoa naqueles a quem se dirige.[145]

Assim, à fissura formal corresponde o isolamento dessa figura – desdobrada em muitas outras em outros filmes brasileiros – que o cinema nacional usou para pensar o lugar problemático da classe média na sociedade brasileira. O seu sucessor mais consequente não poderia ser outro senão mais uma personagem-chave de Glauber Rocha, o Antonio das Mortes de *Deus e o Diabo na terra do sol*:

> Não pode haver melhor ilustração do *bastardo* sartriano que Antônio das Mortes: o Hufo de *Les mains sales* está filiado ao partido comunista, mas não está integrado nele porque não consegue desprender-se de sua condição de burguês, e não está integrado na burguesia, que o rejeita porque pertence a esse partido. A estrutura das duas personagens é extremamente parecida. Antônio das Mortes não consegue enfrentar essa contradição, quanto menos resolvê-la. [...] Antonio das Mortes não se sente confortável consigo próprio; é possível que o próprio autor não se sentisse à vontade com a personagem. Glauber Rocha teve muitas dificuldades com ela, antes e durante as filmagens: a personagem não respeitava o roteiro, e foi improvisada durante as filmagens [...]. No modo mesmo de apresentar a personagem na tela, sente-se um certo mal-estar, vez ou outra, do diretor e do montador em relação a ela, quando Antônio, por exemplo, atira sobre os fanáticos: planos filmados com a câmara horizontal e outros idênticos mas filmados com câmara inclinada são

[145] BERNARDET, Jean-Claude. Marginalismo. *Brasil de tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 78.

> montados num ritmo que sugere o tiroteio. Trata-se de um recurso pobre e ostensivo, e é a única vez que a tesoura do montador intervém tão evidentemente, interrompendo o ator em sua gesticulação. Esse momento isola Antônio do resto do filme...[146]

Mais uma vez, o isolamento da personagem não aparece simplesmente como caracterização ou representação, mas como fissura formal, como uma impossibilidade narrativa não simbolizada. O termo *bastardo* do teatro sartriano é reaproveitado pela crítica de Bernardet no sentido de apontar para o desenvolvimento de uma série de personagens do cinema brasileiro. Antônio da Mortes é a depuração mais nítida dessa série de personagens solitários[147], que estão sempre a oscilar entre dois polos, sem se integrar a nenhum, sem se realizar de forma alguma, personagens que não possuem consistência ontológica, que tendem ao desaparecimento... Enfim, personagens que tendem a ocupar o lugar puramente lógico do *não ser* de Paulo Emílio. Personagens que, na figura de Antonio das Mortes, cifram-se na necessidade de seu desaparecimento: eles devem ser eliminados. O apelo traumático da personagem está no fato de que ele era naquele momento do cinema brasileiro a figuração mais bem acabada da má consciência da classe média progressista, a classe média de esquerda *lato sensu*, e é por isso que ela resiste à interpretação: "Ligada às classes dirigentes pelo dinheiro que estas lhe fornecem, pretende colocar-se na perspectiva do povo. Essa situação, sem perspectiva própria, faz com que ela não consiga constituir-se realmente em classe, mas seja atomizada".[148] Se anteriormente a classe média escondia-se de si mesma, em especial pelo que a crítica designou como marginalismo, mas também por certa representação rasa dos grã-finos (de *fantasia*[149] em oposição a uma classe dominante sociologicamente notada), em Antonio das Mortes ela aparece na sua dimensão mais traumática, fechando um ciclo do cinema brasileiro

---

[146] BERNARDET, Jean-Claude. Os impasses da ambiguidade. *Brasil de tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 96-98. Ver em Antônio das Mortes uma cifra da classe média em contradição consigo mesma é provavelmente uma leitura reducionista, dada a densidade mítica e histórica da personagem. Contudo, não a descartamos justamente por encarnar uma leitura historicamente determinada, que cristaliza e toca uma questão espinhosa do próprio público do cinema brasileiro.

[147] Bernardet menciona e analisa em seu estudo uma série de personagens: o Rôni de *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), Valente de *Sol sobre a lama* (Alex Viany, 1963), Firmino de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), Tônio de *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960) etc. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil de tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

[148] Ibidem, p. 99.

[149] Ou seja, como figuras puramente ficcionais, tais como os sociopatas das séries americanas contemporâneas, que não se referem à sociopatia como um fenômeno da realidade social, mas como figuras de um desejo de ser sociopata, tentativa de escapar a certos impasses éticos da contemporaneidade. Cf. KOTSKO, Adam. *Why we love sociopaths*. Winchester; Washington: Zero Books, 2012.

(ciclo mais rural, por assim dizer), e apontando para certo predomínio de um cinema urbano dali para frente. O cinema de Sergio Bianchi é um cinema não apenas supremamente urbano, mas aferrado como poucos (realmente são) ao seu presente. Como é sabido, o cinema brasileiro de ficção, em especial até os anos 1960 (ainda que a tendência permaneça até hoje) cultivou uma fixação aos anos 1938-41, espécie de refúgio no passado que permitia suspender e adiar as questões do seu próprio presente histórico[150]. Ora, não é que Bianchi não aborde as questões do passado brasileiro, mas ele o faz através da exacerbação e da procura desgastante dos traumas históricos no próprio *olhar* sobre o presente.

Essa resolução em não se abordar o presente diretamente, que permanece mesmo em *Deus e o Diabo na terra do sol*, é o que Bianchi coloca em jogo na cena que vínhamos descrevendo e comentando. A personagem do diretor teatral Zé Maurício põe em evidência não apenas o isolamento da classe média progressista, mas a relação problemática que ela estabelece consigo mesma como público. Como brevemente esboçamos, a respeito da formação problemática da literatura brasileira – como formar uma literatura sem leitores? – o cinema brasileiro, tal como o *São Bernardo*, também parece ser feito do movimento de uma solidão para consigo mesma, mediada pelos seus fantasmas. Na cena, o sadismo dos de baixo – representado pelo rapaz negro que espicaça o seu inferior (os cães) – traz à tona a violência histórica brasileira em sua dimensão endêmica. A mesa da professora quer ignorar a muito desagradável cena, mas a brincadeira sádica do jovem pressupõe o olhar do outro, uma vez que o mais de gozo (o *plus-de-jouir* lacaniano) é conseguido não apenas, e nem principalmente, mediante o sofrimento imediato, mas pelo olhar horrorizado do Outro. E qual é o jogo de Zé Maurício? Ele engaja-se num denuncismo[151] ele mesmo sádico, ao encorajar ainda mais as ações do rapaz. Também ele depende, para o gozo de sua posição, do olhar horrorizado da outra mesa, representante do papel da intelectualidade humanista e bem pensante. Mas a sua estrutura libidinal funciona um nível acima – com um mais de gozo correspondente – da do rapaz, ao pressupor este e o olhar da outra mesa: a barbárie cotidiana torna-se necessária para alimentar o sarcasmo sádico direcionado a outra mesa.

O que Bianchi tenta colocar em perspectiva aqui é certa tendência histórica do cinema brasileiro à abjeção, ao quase histérico exibicionismo sexual, a certa tendência em oferecer "ao mundo [à classe média brasileira] uma imagem degradada dele mesmo"[152], que beira o

---

[150] BERNARDET, Jean-Claude. A hora e a vez da classe média. *Brasil de tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 105.
[151] Ainda que um denuncismo de segundo grau, pois de acordo com o que ele mesmo diz, denunciar no jornal as atrocidades cometidas são uma "forma de manter o astral".
[152] BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 129.

autodesprezo e o masoquismo. É a partir da identificação com o "não ser" de Paulo Emílio – aqui representado pelos indígenas dizimados – que o cinema nacional ataca o "ser outro" bem pensante, e é o jogo encenado dessa capitalização simbólica de si do intelectual de esquerda que vemos transposto nessa cena mínima entre o bar e a rua. Ao romper com o jogo de Zé Maurício, indo embora para outro bar onde finalmente eles iriam "se divertir", a intelectual uspiana e seu grupo rompem com o pressuposto do diretor e postulam a "diversão" como meta, quase que como direito, acenando para o lugar de um público que vê sim filmes brasileiros e quer se entreter com eles, como tornou-se evidente com o sucesso do cinema da retomada. O que fica exposto portanto é certa posição "denuncista" do artista e do intelectual, confrontado com as suas próprias condições de produção de sentido, aqui solapadas pelo primado da diversão enquanto tal, ainda que em flagrante descompasso com o fato de que é o próprio diretor teatral que estava se divertindo. Vê-se, por outro lado, a radical implicação do artista Sergio Bianchi na cena, uma vez que Zé Maurício é apresentado como uma versão patética dele mesmo. É aqui que a questão do ponto de vista da narrativa pode por um momento se colocar, uma vez que o próprio método do diretor de aproximação e encenação sistemática dos traumas brasileiros é aqui postulado na sua dimensão problemática e na sua específica dinâmica libido-social. Em outras palavras, digamos que o ponto de vista narrativo do filme não é nem simples nem univocamente conquistado, no sentido de se colocar a uma distância segura e conveniente das diversas situações narrativas apresentadas, mas, pelo contrário, implicado em muitos momentos na própria problemática das cenas. Cabe perguntar nesse sentido qual seria a forma de implicação do espectador, também ele confrontado não simplesmente com o real, mas com formas de simbolizá-lo que em alguma medida lhe dizem respeito, obrigando-o a um posicionamento.

Seja como for, as cenas de *A causa secreta* que comentamos ao longo deste capítulo nos permitem compreender um pouco melhor o modo como Sergio Bianchi tentará lidar com o fato do cinema brasileiro estar historicamente ligado ao olhar da classe média brasileira nas suas relações consigo mesma e com as próprias vicissitudes da sociedade como um todo ao longo do século 20. Assim, é do próprio olhar dessa classe que Bianchi vai se utilizar como material para as montagens e remontagens de suas cenas.

Não é à toa que seu filme seguinte, *Cronicamente inviável*, reencena algo da tensão que comentamos anteriormente. Trata-se da passagem em que um empresário de meninos carentes – que apresentam a sua batucada na praia do Arpoador – é deixado falando sozinho pelo professor Alfredo (Umberto Magnani). Como resposta ao autoengano daquele que gosta de se ver dando uma oportunidade digna para os meninos, que "vão ganhar muito dinheiro", Buhr

deixa a cena irritado e com esse gesto priva seu interlocutor do mínimo de solidariedade e compreensão entre pares para legitimar sua prática. Em vez de ser deixado sozinho, no vácuo de seu denuncismo dirigido e pretensamente crítico, é o próprio intelectual que deixa a cena irritado, ignorando contudo a violência cometida pela polícia contra esses mesmos meninos, mesmo que a instituição repressiva por outro lado pudesse lhe render um tema mais adequado às suas meditações. O que fazer com a pobreza e com o futuro incerto dos jovens que a habitam torna-se assim questão de simbolização, de “narrativas” diferentes com as quais a classe ilustrada debate entre si por valorização.

4. UMA TRADIÇÃO PERVERSA

4.1 O dândi e o sádico

Barbey d'Aurevilly inverte o moralismo comum e defende a vaidade como valor social. Aparecendo, assim, como socialmente útil, uma vez que ela se traduz por uma "*recherche inquiète de l'approbation des autres*"[153], a vaidade é alçada a um patamar mais universal do que o amor ou a amizade pois, ao contrário destes, é de sua natureza tentar abarcar tudo. É de algum lugar além do amor e da amizade que Bianchi parece compor seus filmes como enunciação. Mas, inversamente ao que parece se dar com o dândi, ainda que partilhando um impulso semelhante, o trabalho do cineasta só visa certa aprovação dos outros através de um radical e renovado esforço de desagradar, de uma repetida afronta de seu público. A inquietude de sua empreitada se alimenta dessa pesquisa da abjeção que, contudo, e aqui como no dandismo, se mostra e busca seus efeitos na implicação de um meio social específico, mais precisamente do *olhar* e da *voz* pressupostos nesse meio social. Pois se o *dandy* por excelência – e falamos do maior de todos: George Brummell – era no seu tempo e lugar histórico o elemento decisivo tanto para o sucesso (sua simples presença) quanto para o fracasso (sua ausência) de um evento social da *high society*, o que parece pautar o cineasta brasileiro é decisivamente um ímpeto similar, porém invertido, de autoexclusão de um sistema que se regula por uma determinada maneira de medir o fracasso e o sucesso cinematográfico. Mas é preciso reconhecer que certo ímpeto do dandismo ainda pode ser achado lá, uma vez que, por mais que a organização dos filmes se dê por uma busca incessante de desaprovação, é ainda uma aprovação às avessas que se visa, uma aprovação que se dá como efeito da soma de afrontas que compõe os filmes. Talvez essa comparação esdrúxula nos permita reinterpretar a famosa tirada de Byron, quando disse que preferiria ser Brummell a Napoleão[154]. Pois não é pela conquista megalômana do público e do lugar privilegiado do artista-general, tal como, por exemplo, Glauber Rocha por um momento encarnou, que Bianchi se afirmará, mas pela impertinência e mal gosto deliberado a que expõe seu público, revelando-o, como em um espelho distorcido, em pressupostos e postulados inconfessáveis. Substitui, assim, à

---

[153] "[Uma] pesquisa inquieta da aprovação dos outros" [tradução nossa]. D'AUREVILLY, Barbey. *Du dandysme et de George Brummell.* 2014, p. 110. [eBook Kindle]
[154] Ibidem, p. 224.

irreprochável *toilette* do dândi, a pobre veste do sentimento de superioridade moral das classes médias cultas pós-64.

> A graça entrou na Inglaterra, quando da restauração de Carlos II, de braços dados com a corrupção que se dizia sua irmã e que por vezes se fez acreditar. Ela veio atacar com a zombaria a seriedade terrível e imperturbável dos puritanos de Cromwell.[155]

Se a base social originária do dandismo vem de fato dessa aliança entre a nobre graça francesa e a corrupção da corte de Carlos II, poderíamos forçar um pouco (ou bastante) a nota e achar um correspondente desse par em *Maldita coincidência* (1979), o (não tão originário) primeiro longa-metragem de Bianchi. Se entendermos a corrupção aqui em seu sentido mais etimológico, o de uma alteração na sanidade da alma, talvez possamos vislumbrar agora a ênfase na loucura coletiva e individual apresentada na casa que é o *setting* do filme, ênfase que se coaduna com uma estética toda própria: a figura do monstro/homem/bailarina que se expõe em dança graciosa, nas idiossincrasias individuais dos jovens moradores e sua falência coletiva. Pois a audácia que floresce pela primeira vez na cena que denominamos de "suicídio revolucionário" é a arma com a qual, em seus filmes subsequentes, o cineasta exercerá seu capricho artístico para implodir as *idées reçus* do cinema nacional e acuar o seu respectivo público mais ou menos ilustrado. É dos arranjos morais e institucionais da esquerda hegemônica ou, mais precisamente, de certo progressismo cultural, que se reestruturava e se reerguia com a redemocratização, o alvo quase obsessivo de Bianchi. Tudo isso comporta, é claro, certa dose de masoquismo, pois é de sua própria classe, suas práticas e discursos, de que ele se valerá para exercer uma liberdade artística que cobrou seu preço: os filmes demoravam muito para sair, e sofriam de inúmeras carências (materiais e técnicas, grosso modo). Era de certa maneira o preço de exercer seu capricho de artista sem recursos próprios ou, simplesmente, sob uma luz mais benévola, sua liberdade artística em um meio coletivo e (quase) industrial.

Há, é claro, algo de mistificador que também passa do dandismo – cujo meio ambiente eram os mais nobres salões e a conversação que ali se dava – para o cinema terceiro mundista de Bianchi, que se manifesta no sentido da manipulação da vítima na forma de personagens que devem expor seu ridículo e grotesco em situações repetidamente simuladas, sem que a própria agência narrativa se permita fixar em um ponto de vista ou uma posição política estabelecidos.

---

[155] "La grâce est entrée en Angleterre, à la restauration de Charles II, sur le bras de la corruption qui se disait sa soeur alors et qui quelquefois l'a fait croire. Elle vint attaquer avec la moquerie le sérieux terrible et imperturbable des Puritains de Cromwell" [tradução nossa]. D'AUREVILLY, Barbey. *Du dandysme et de George Brummell.* 2014, p. 267. [eBook Kindle]

Daí uma das pontes entre o cinema de Bianchi e a perversão, no sentido de que o dândi é talvez o mais brilhante, lapidado e acabado dos perversos. Sua supremacia em um mundo social pequeno, codificado e formalizado ao extremo – os palácios e clubes da nobreza britânica pós-Cromwell –, depende de um domínio absoluto de toda e qualquer paixão, todo e qualquer desejo aparente, até o ponto ideal de sua absoluta exclusão do sujeito. E o que é o sádico, se não aquele que triunfa sobre a falta do outro, sobre o desejo do outro:

> O sádico triunfa sobre ou se regozija com a falta do outro, com o desejo do outro. Ele sabe o que falta ao outro e, mais importante, ele sabe que a ele próprio não falta nada, *ele* não deseja. Ele "tem que ir"; algo o força, 'infelizmente', a deixar a cena. O agente da prática do perverso é o saber, não a falta de saber e demanda endereçada ao Outro. Em resumo: o outro não é Outro para o perverso.[156]

Talvez a cena mais ilustrativa e paradigmática aqui seja a do infame "estupro imaginário" de *Coração Selvagem* (1990), de David Lynch. Em um quarto de hotel, Lula (Laura Dern) espera o namorado Sailor (Nicholas Cage), mas acaba recebendo o gângster Bob Peru (Willem Dafoe). Este último inicia um pesado assédio (ainda que seu léxico seja articulado com imagens de coelhinhos...), aproximando-se e invadindo progressivamente a intimidade de Lula com ameaças e extorsão: "*say fuck me*". Injunção perversamente ambígua, pois, ao mesmo tempo que pode ser a palavra mágica para que ela se livre dele ("*say fuck me and I'll go*"), significa também seu consentimento ao ato. A cena se prolonga, com a repetição da injunção e as progressivamente mais fracas repulsas da parte dela (que, nesse sentido parecem acompanhar a trilha sonora, uma agradável e relaxante peça instrumental que parece completamente alheia à violência da cena), até que, no limite da excitação, a câmera, colada no corpo dos dois em um sobe e desce ambiguamente nauseante, flagra afinal a mudança no movimento das mãos: enquanto a dele desce do pescoço e cabelos (onde ele a havia dominado fisicamente) para os peitos e finalmente o púbis, a dela, contraída de início, abre-se nervosa e excitadamente. Não demora muito para que, num *close-up* das duas bocas abertas, ela sussurre a implorada frase, somente para ser imediatamente repelida por Bob Peru, que se afasta e diz sardonicamente: "*Some day honey, I will! But I got to get going! Sing, don't cry*", indo embora em seguida. Ora,

---

[156] HYLDGAARD, Kirsten. The conformity of perversion. Disponível em: <http://www.lacan.com/conformper.htm>. Acesso em: 6 jun. 2015 [tradução nossa]. No original: "the sadist triumphs or gloats over the other's lack, the other's desire. He knows what the other lack and more important, he does not lack anything, he does not desire. He 'gotta get going'; something forces him 'unfortunately' to leave the scene. It is knowledge that is the agent of the perverts practice, not a lack of knowledge and demand that is turned towards the Other. In short: the other is not the Other to the pervert".

o verdadeiro sadismo consiste precisamente nessa humilhação simbólica[157], nessa rejeição e desprezo pelo desejo do outro que o próprio agressor trouxe à tona. A negação do desejo do outro não se dá pela sujeição direta deste a uma vontade alheia, mas pela produção forçada de uma fantasia nesse outro, para então abandoná-lo à mais extrema desolação: a vergonha de si mesmo. Ao recusar satisfazer uma demanda que ele mesmo criou, o sádico usa como arma a própria fantasia do outro.

Ou a ausência dela. Lembremos da primeira "consulta" de Joe (Charlotte Gainsbourg) com o sádico profissional K (Jamie Bell), em *Ninfomaníaca* (2013), de Lars von Trier. Quando Joe diz querer ser uma de suas mulheres, a primeira resposta de K. é "não tenho interesse". Como ela permanece na sala de espera, a segunda resposta é "eu não acho que isso seja para você". Perverso sádico em sua forma mais acabada, ou melhor, profissional, K. corresponde à última tentativa de Joe de recuperar a sua sexualidade perdida. O primeiro passo consiste em reconhecer o seu lugar de Mestre. Pela sua teimosia, ela recebe dois fortes tapas no rosto, o que fixa, no real da dor, a sua posição simbólica, e logo em seguida aprende as regras do Mestre:

1. "*I don't fuck you*". Não se discute o desejo do Mestre. Ele assume sua castração ao fazer de si mesmo a própria lei.
2. "*We have no safe word*". Uma vez dentro da sala, não há nada que possa fazer o Mestre parar. Só ele é seu próprio limite, e o outro é apenas uma contingência, uma peça de seu jogo. O próprio seviciado deve trazer o seu chicote, um chicote de equitação: "*it's not a mascarade*". O verdadeiro sádico não usa máscaras. E não permite qualquer tipo de feminilidade como máscara[158], pois a máscara cria a suspeita, no homem, de algo não conhecido por ele. Joe pensa que sabe o que quer (em um momento de fraqueza, ela suplica pelo pênis do mestre sádico), mas K. é o único que sabe da sua *jouissance*.
3. Joe deve estar disponível, podendo ser chamada ou não pelo perverso, para quem o nome próprio da supliciada não importa. Como um bom mestre, é ele mesmo quem a nomeia ("*Here your name is... Fido*") e comanda ("*I'll tell you what to do and when*").

---

[157] ŽIŽEK, Slavoj. Building blocks for a materialist theology. In: *The Parallax View*. Cambridge (MA); Londres: The MIT Press, 2006, p. 69.

[158] "[...] Fully-developed heterosexual womanhood is founded, as Helene Deutsch and Ersnt Jones have stated, on the oral-sucking stage. The sole gratification of a primary order in it is that of receiving the (nipple, milk) penis, semen, child from the father. For the rest it depends upon reaction-formations. The acceptance of 'castration', the humility, the admiration of men, come partly from the over-estimation of the object on the oral-sucking plane; but chiefly from the renunciation (lesser intensity) of sadistic castration-whishes deriving from the latter oral-biting level. 'I must not take, I must not even ask; it must be *given* me' [...]". RIVIERE, Joan. Womanliness as a masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)*, v. 10, 1929, p. 313.

O mestre não explica seus motivos e nem seus procedimentos. Ele exige entrega absoluta, confiança absoluta. Joe lembra-se de se sentir como uma planta de vaso cuja umidade é verificada com a inserção de dois dedos na terra... É através dessa pura confiança no método de K. que Joe consegue reabilitar a sua sexualidade, de modo a não mais precisar do perverso. É obedecendo cegamente às milimétricas e sofisticadas regras e procedimentos do sádico, ou seja, pela sujeição total e voluntária de si mesma (é ela que se sujeita a ir até lá, sem garantias de hora e nem mesmo se será atendida, deixando o filho sozinho em casa; é ela que compra o próprio chicote com que será seviciada), que Joe reganha a capacidade de sentir prazer e se estimular (por exemplo, aprendendo a relaxar e mover com precisão seu corpo, estimulando seu clitóris da maneira mais improvável). Mas a posição subjetiva de Joe definitivamente não é masoquista, de modo que, tendo passado pelo calvário sádico e encontrado o real de seu corpo na dor, ela pode deixar de se "consultar" com K. O sádico aqui ocupa o mesmo lugar do analista na sessão de psicanálise, ou seja, daquele que supostamente sabe do desejo do outro. Mas esse saber só toma alguma forma passando pelo método – da fala em um, do suplício em outro –, que nesse sentido ajuda o sujeito a confrontar o real do seu desejo (na análise) e dos limites do corpo e da libido (nas consultas sádicas).

Se voltarmos à figura do dândi, não será preciso argumentar muito para identificar a sua perversão como a do sádico. Também esse ser de vaidade trabalhava mais para surpreender do que para agradar (*il aimait encore mieux étonner que plaire*[159]), mas esse surpreender beirava constantemente o terror, a inquietude, a apreensão, e o mais notável era que o fazia por meio da palavra e sem nunca recair na grosseria. Sua afronta não tinha obstáculos a não ser a si própria, qual seja, a própria arte de afrontar, convertendo-se dialética e masoquistamente em desejo dos sujeitos pelo dândi:

> Não reconhecemos o desejo de apanhar que às vezes domina as mulheres poderosas e depravadas? Seria a graça simples, ingênua, espontânea, um estimulante forte o suficiente para fazer atiçar esse mundo consumido de sensações e garroteado de preconceitos de toda sorte? Se alguém permanecesse perfeitamente igual a si mesmo em um ambiente tal como esse, o que seria dele?[160]

---

[159] D'AUREVILLY, Barbey. *Du dandysme et de George Brummell.* 2014, p. 502 [eBook Kindle].
[160] "Ne reconnaît-on pas le besoin d'être battue qui prend quelquefois les femmes puissantes et débauchées? Est-ce que la grâce simple, naïve, spontanée, serait un stimulant assez fort pour remuer ce monde épuisé de sensations et garrotté par des préjugés de toute sorte? Si l'on restait parfaitement soi dans un tel milieu, que serait-on?". Ibidem, p. 773 [tradução nossa].

Foi essa a intuição de Joe depois de tentar transar simultaneamente com dois homens negros (que ela chama no modo politicamente incorreto de "*negroes*"): que ela deveria explorar um mundo novo além do seu próprio, para ali tentar reaver a sua libido. E é nesse ponto que K. surge na narrativa, última esperança de salvar a sua vida impedida pelas obrigações familiares e tornada histérica em sua conformação. Não à toa, quanto mais Joe se envolve nos rituais de K, mais ela negligencia seu filho Marcel, culminando em seu definitivo abandono no Natal[161].

Vemos como, tanto na cena que elencamos de *Coração selvagem*, quanto aqui, no filme de Trier, alguns elementos se repetem[162]:

1. a importância dos dedos e das mãos, que compõem um complexo gestuário em que o sádico, por uma contenção violenta do outro, visa o controle de seus membros em um jogo de tensão e relaxamento, guardando para si toda a liberdade de ação; opera-se portanto uma separação radical entre os polos da atividade e da passividade.
2. Essa separação radical, contudo, não visa garantir o ato sexual "normal", ou seja, heteronormativo e genital. O gozo do sádico está na própria encenação do ato, em seu controle narrativo (ao outro não cabe nenhuma autonomia vocálica que não seja a dos gemidos e de falas determinadas, ou seja, uma fala mecânica ou automatizada). Não há diálogo que não seja codificado, e grosso modo compõe-se de uma série de instruções dadas pelo sádico. O ritual, aqui, contudo, converte-se mais propriamente em tratamento masoquista, projetando assim uma narrativa em que se operará uma inversão: aquele que obedece às ordens ou segue as instruções converter-se-á naquele que vai vocalizar

[161] Nascimento e morte coincidem assim nessa reencenação explicitamente tematizada e deliciosamente blasfema da Paixão de Cristo, uma vez que o abandono do filho no dia de Natal coincide com a punição romana máxima que ela recebe. Como explica Seligman – o interlocutor da ninfomaníaca interpretado por Stellan Skarsgård –, contudo, Jesus é açoitado 39 vezes, porque a punição máxima de quarenta tinha de ser divisível por três. Joe é assim açoitada com um golpe a mais em relação ao Cristo, elemento que aponta para o traço constitutivamente excessivo da *jouissance* feminina, seu caráter não unitário e indivisível. Uma comparação com o sadismo sórdido da *Paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson, mostrará como, ao contrário do projeto fundamentalista e historicista de Gibson, a *Ninfomaníaca* de Trier não reprime o elemento essencialmente libidinal da Paixão: não cai, mas se prostra de livre vontade e tem o corpo absolutamente exposto. Seu triunfo é individual e intransferível, em clara oposição à crucificação como um evento de redenção potencial de todos os homens. Em vez da narrativa da salvação pelo sacrifício do Messias, *Ninfomaníaca* apresenta o mistério e a força incontida da própria *jouissance* feminina.

[162] Quanto às suas diferenças, notemos por ora que, se para o perverso o outro é puro objeto de manipulação e saber, temos em K. um forte representante daqueles que se alinham mais fortemente ao polo do saber, daí seu profissionalismo (que o filme parodia comparando suas sessões a essas consultas médicas pelas quais se espera indefinidamente...), inclusive no uso histórico-técnico dos nós; ao passo que Bob Peru seria o manipulador propriamente dito, utilizando-se mais explicitamente das mãos e da própria voz, da violência mais direta e crua.

a *jouissance*, ao passo que o sádico ficará mudo (e o "*silent duck*" talvez seja a referência a esse momento excepcional da ausência da voz, de uma segunda castração do sádico).

Ora, dentro do universo fílmico de Sergio Bianchi, talvez não haja um momento que se aproxime mais desse complexo que venho esboçando do que o apresentado em *A causa secreta* (1994). O contrarregra Carlos (Alexandre Paternost) é aquele que, do começo ao ápice do filme – sua morte –, das sombras ao centro do palco, será o depositário máximo desse espetáculo "sobre a dor do outro", nas palavras do diretor Zé Maurício (Renato Borghi). Bucha de canhão na hierarquia e competição nada velada em que se engajam todos os membros da trupe teatral, é humilhado tanto sexual quanto profissionalmente. Alvo dos assédios tanto da figurinista/cenógrafa Alba quanto do ator Cláudio (Rodrigo Santiago), seu desejo de estar no palco (como ator) – e não nos bastidores (como contrarregra) – é enfim realizado da forma mais cruel possível. E assim como a Joe de Trier, passa por uma degradada *Via Crucis* que envolve uma estadia no hospital e não ter onde morar.

Pois, apesar de ser o personagem mais periférico do ponto de vista da peça de teatro que o grupo está montando, é nele que se concentra o sadismo diluído na degradada sociabilidade do grupo. A sequência da qual a cena é uma parte começa com o último ensaio do grupo mostrado pelo filme. Carlos, em meio às ofensas e conchavos mútuos, acaba se retirando. Em determinado ponto, Claudio se levanta de sua cadeira na plateia e, sob a voz *over* de si próprio lendo um trecho do conto original de Machado de Assis – o trecho da tortura do rato, mais precisamente –, dirige-se, passando pelos bastidores do teatro, ao quartinho dos fundos, onde Carlos dorme. O movimento do ator – que interpreta o Fortunato na peça – pelos corredores escuros tem um quê de descida aos infernos (uma referência ao mito de Eurídice e Orfeu?), mas remete também às cenas em que o personagem André descia, mais ou menos culpado, em direção ao submundo da homossexualidade urbana, em *Romance* (1988). Já na porta do quarto de Carlos, Claudio tenta reanimar o colega, elogiando-lhe a roupa e lhe perguntando a respeito do eventual sucesso com as "meninas", enquanto o outro responde apenas evasivamente. Passa então a elogiar mais diretamente o seu corpo, pedindo mesmo para vê-lo. Claudio insiste, propondo, em nome da amizade, que o contrarregra lhe mostre a bunda para que ele se masturbe, sem tocá-lo, de longe. Como Carlos se recusa, Claudio desabotoa a própria calça e mostra-lhe o membro, ainda que este seja sonegado ao olhar do espectador. Este último entende o que se passa, contudo, pelo olhar do próprio jovem que, como que vendo que a coisa é para valer, concorda em se despir para o olhar do outro. Tendo aceito o jogo, Claudio, como um bom perverso, passa a dar ordens ("desce mais, mais", "abre um pouco", "abre essa bunda"). Carlos excita-se e passa ele também a se masturbar, mas é frustrado em seu desejo quando Claudio,

inesperadamente, abotoa seu jeans e diz: “até que é bem bonitinha. Mas não vai dar não”, indo embora em seguida. O resultado é um personagem não apenas publicamente escorraçado, mas agora também intimamente violentado, frustrado no nível da própria fantasia[163].

Tendo protagonizado essa singela cena, Claudio volta ao palco e ensaia, para a agonia geral, uma cena em que tortura, com fogo e tesoura, um rato. É interrompido pela explosão de indignação de Carla, que sai da peça e desencadeia uma discussão geral. No meio disso tudo, Carlos volta ao palco, acusando a todos pelos múltiplos níveis de exploração de seu corpo, seguidos de seu abandono. Quando Zé Maurício consegue contudo controlar a situação, retomando o ensaio no grito, é interrompido com a queda de Carlos, que havia subido nos andaimes do teatro para trabalhar na composição da cena. Sua queda traduz-se cenicamente em uma paródia grosseira e blasfema de um episódio da Paixão, a *pietà*, com seu corpo estendido no meio do palco em meio aos lamentos gerais.

A cena do quarto dos fundos é não apenas uma reencenação do submundo homossexual e culpado de *Romance*, convertido aqui em perversão sado-voyeurística, como também prefiguração de um núcleo temático que retorna com força na cena do concurso do bumbum na sauna *gay* de *Cronicamente inviável*. Ali, o garçom Adam (Dan Stulbach) é instruído pelo colega Jair (Leonardo Vieira): “tem que saber como fazer. Não precisa trepar de verdade. Tem que relaxar e enganar. Tu tem que passar por fodido, Adam. Aqui em São Paulo não tem emprego. Eles estão numa boa, você não. [...] Se tu for comer, os quartos são lá em cima. Tem vídeo de mulher para o pau ficar duro, para não dar nada errado. Aí geme, geme, geme, geme, [e] diz que já gozou. Eles é que demoram muito”. Manual de instruções da sauna gay.

Mas estaria a perversão apenas confinada à proliferação de personagens perversos nos filmes de Bianchi? Ora, um dos traços mais salientes de seus filmes diz respeito à maneira com que sistematicamente ele expõe as imoralidades, as obscenidades, a sordidez, as deformações e degradações das personagens e seus desejos/fantasias. Em suas encenações, os de baixo não se apresentam necessariamente melhores do que os de cima, e os substituiriam, ou os abandonariam a si próprios, sem grandes sobressaltos, quando e se lhes fosse possível. Mas não é verdade que esse grande nivelamento por baixo característico de seus longas-metragens, e mais intensamente desde *Mato eles*?, não tem intenção e nem força realista, mas encenam[164]

---

[163] A frustração é também do espectador, e nesse quesito ela se dá por uma espécie de manipulação técnica. A cena do diálogo e da mútua estimulação entre os dois utiliza-se da tradicional técnica do campo/contracampo, em geral pouco utilizada por Bianchi, que prefere planos médios de conjunto. A excepcionalidade de seu uso aqui sugere um pacto e uma reciprocidade de desejos entre os dois, em um vai e vem que inclui o olhar do espectador e o frustra em alguma medida junto com Carlos.

[164] Na linguagem contemporânea poderíamos talvez mesmo dizer “performam”...

situações tendo em vista o olhar do outro, tendo em vista frustrar sistematicamente o olhar do Outro? A maneira como Bianchi monta seus filmes, seus personagens e situações, não visa colocar o outro no lugar do Outro. Seus personagens são objetos de manipulação e conhecimento, são instrumentos e meios para o que o diretor componha cenas que sistematicamente nivelam por baixo e degradam. Como os bumbuns do concurso ou os atores de Zé Maurício, eles são substituíveis ou simplesmente descartáveis, como fetiches propriamente ditos. Mas será que o mesmo não pode ser dito do público que, este sim, pode vir a ocupar o lugar do Outro e a testemunhar, a se expor às degradações encenadas? As ousadias que compõem as múltiplas enunciações e situações funcionam assim como recusas da lei, tanto do bom senso estético e político do público quanto das leis do cinema bem feito nacional. É da repulsa, terror e do espicaçar desse hipotético Outro que se alimenta seus filmes.

Daí talvez a patente insuficiência política dos filmes de Bianchi. Aliás, o dado inicial de seu cinema de ficção (*Maldita coincidência*, 1979) é o esfacelamento político de um coletivo através da radical intransitividade das diversas fantasias individuais. Parece haver nisso, contudo, tanto uma perda quanto um ganho. Pois se a perversão, quando canalizada para a política, é quase que unanimemente catastrófica e conformista por sua própria natureza (pois suas compulsivas transgressões da lei só reafirmam a lei), no âmbito intersubjetivo, as fantasias perversas que Bianchi nos apresenta nos fazem efetivamente reconhecer o quanto elas sustentam, estão na base de nossas relações sociais, implicando-nos nelas por um gozo, uma *jouissance* que devemos reconhecer, assumir como nossas, antes de nos entregarmos a uma injunção política qualquer que seja. Antes de condenar unilateralmente a perversão, devemos talvez pensar por que Joe, a ninfomaníaca, considerou as consultas com K. cruciais para a sua reabilitação.

4.2 Hitchcock, sadismo e *Cronicamente inviável*

O que tentaremos agora é delinear uma importante tradição cinematográfica na qual o cinema de Sergio Bianchi – em especial a forma como ele encarna uma ideia de Autor cinematográfico – se inscreve. Digamos que, de diversas maneiras, nos parece ser a tradição de Alfred Hitchcock, tal como pioneiramente identificada por William Rothman[165], a que mais nos

[165] ROTHMAN, William. *Hitchcock: the murderous gaze*. 2. ed. Albany: State University of New York Press, 2012. No que se segue, utilizaremos muitos dos comentários analíticos desse autor.

iluminaria a respeito da concepção de cinema e de autoria do cineasta inglês e, por tabela, a do brasileiro.

Muito se fala das marcas e motivos que identificariam os autores, em especial os autores de cinema. Os filmes de Hitchcock foram aos poucos introduzindo elementos tanto visuais quanto sonoros que retrospectivamente passaram a identificar a sua marca. Um exemplo de motivo sonoro que talvez valha a pena destacar é o chamado *staccato knocking*, uma sequência de batidas (em geral quatro) que se repete em todos os filmes sonoros do autor e que funciona como um significante, invocando emoções que tangenciam a ansiedade e o clima de pesadelo[166]. Temos, por exemplo, o tema da *Quinta Sinfonia* de Beethoven; a pergunta chave "*who drank the brandy*?" em *Assassinato* (1930); a batida na porta do banheiro, no mesmo filme, interrompendo a meditação de Sir John; até a famosa música tema do assassinato de *Psicose* (1960). Significante sonoro que possui um equivalente visual: ////, que Rothman utiliza para simbolizar as barras verticais que o autor inglês usa em momentos chave de seus filmes, como a sugerir o confinamento das personagens ao mundo do filme[167].

Bianchi também usa motivos sonoros que se repetem em seus filmes, ainda que de forma menos sistemática que no autor inglês. O principal exemplo é o do ruído de freada de carro seguido (ou não) de batida, interrompendo a cena/situação, ou simplesmente provocando uma outra cena/situação. Esse significante sonoro marca em geral uma irrupção do real nacional e está presente, com algumas variações, ao menos desde *Mato eles?*, em que ouvimos um barulho de freada que simula o atentado contra o cacique Ângelo Cretã. Em *Romance*, o mesmo acidente é invocado na tentativa de atropelamento da jornalista Regina, cena em que se ouve uma freada de derrapada e tem como resultado a hospitalização da personagem.

O expediente, contudo, se concentra onde a autoria do cineasta brasileiro fala mais alto: *Cronicamente inviável*. O filme de 2000 apresenta inúmeras situações de freadas de veículos: dois atropelamentos em frente ao restaurante (o Quartel General do filme); a parada do ônibus que levava Adam para São Paulo (devida ao bloqueio da via por um movimento social); o acidente de táxi com a personagem de Carlos (Daniel Dantas); o próprio Carlos dirigindo pelo Rio de Janeiro, enquanto tagarela sobre a universalidade do trambique no Brasil; a freada de um ônibus seguida da discussão entre uma madame e um motorista nordestino[168]. O barulho da freada não necessariamente quer dizer algo, mas muda o foco da cena, condensa situações e

---

[166] Ibidem, p. 65.
[167] Ibidem, p. 34.
[168] Lembremos também que o epílogo de *Jogo das decapitações* é desencadeado por uma freada, um atropelamento e uma batida de carro.

torna mais agudo o sentimento de antagonismo em questão. Ele funciona como significante de um antagonismo, na medida em que algo, um veículo, é desviado de sua rota natural, para bruscamente ou se choca com um corpo.

Um outro ponto de filiação autoral: o uso do enquadramento como confinamento do sujeito da câmera. As figuras dos filmes dos dois autores que comparamos só existem tendencialmente, e com mais proveito estético, como construções fílmicas, em oposição a personagens que funcionam como índices da realidade ou do mundo. Em Hitchcock, o sujeito da câmera é aquele que, a priori inocente, é levado a ocupar o lugar do culpado na maquinaria do filme. Ele está preso a essa maquinaria e de certo modo sabe disso.

Em Bianchi, há uma obsessão com cenas de confinamento e prisão: desde o confinamento voluntário na casa de *Maldita coincidência*, passando pelo confinamento das viúvas de Antônio César, pelos quartos de hospitais e a gaiola de horrores de *A causa secreta*, pela claustrofobia do carro e do ônibus em *Cronicamente inviável*, pelas prisões tanto físicas quanto históricas de *QVPQ?*, pela casa abafada, de janelas e portas fechadas[169] da família humilde em *Os inquilinos* até as prisões em rebelião de *Jogo das decapitações*.

De forma distinta, ambos os autores trabalham com uma concepção de agência narrativa que intervém, ilude e constrói um mundo arbitrária e quase inumanamente regido. Em Hitchcock, especialmente pela agência da câmera, seu olhar, que só até certo ponto se identifica ao das personagens, descolando-se delas em um movimento de autonomização que, se flerta com e sinaliza para o olhar do espectador, também sugere algum ponto além dele. Em Bianchi, a câmera é apenas um dos instrumentos de tortura em um jogo em que as personagens encarnam, alternadamente, o olhar e a voz do autor. Ela não tanto trabalha no sentido de confinar os sujeitos no enquadramento, como para melhor flagrar o mal-estar, a vergonha e a humilhação dos que são submetidos às suas lentes.

Em ambas as cinematografias, há uma relação importante que se estabelece com o teatro. Hitchcock leva a sério e tematiza a diferença estrutural que existe entre o cinema e o teatro. Mas é justamente por isso que o mundo do palco está sempre presente em seus filmes: há uma espécie de necessidade de reencenar, quase a cada filme, a separação entre as duas artes[170]. A diferença entre elas torna-se mais clara quando olhamos para a diferença estrutural entre o proscênio e a tela. O proscênio nos mantém fora do mundo da atuação – mundo sem consequências reais para o espectador – justamente porque é possível atravessá-lo, quebrando

---

[169] Ainda que sempre haja uma fresta para ouvir e ver o Outro...

[170] ROTHMAN, William. *Hitchcock: the murderous gaze*. 2. ed. Albany: State University of New York Press, 2012, p. 105.

a quarta parede de fora para dentro e vice-versa. A tela, pelo contrário, nos mantém dentro do mundo do filme, justamente porque não é possível atravessá-la. O que o cinema de Hitchcock, entre outros, nos ensina sobre o próprio cinema e sua especificidade é que não há teatro no mundo do filme. Nas palavras de Rothman, em sua análise de *Assassinato*: "o palco é banido do cinema"[171], mas, para o espectador, o mundo todo passa a ser palco. A consequência disso, no entanto, não é a de que o filme não é encenado e portanto totalmente real, mas, pelo contrário, que ele é menos real do que o teatro.

Os gestos da câmera, sua autonomia em relação à cena, em relação ao teatro, são, ao mesmo tempo, a forma da assunção da autoria por parte do diretor e o modo com que ele nos reconhece, como espectadores, em nosso ato de ver. Ao contrário da situação teatral em seu sentido tradicional, no filme, como na realidade, a atuação não está restrita ao palco. Isso significa que, ao contrário da situação teatral, em que o que acontece no palco não tem consequências reais, a situação cinematográfica implica consequências reais justamente porque ela tem um déficit de realidade. Daí a proximidade da experiência fílmica com a experiência do sonho: correndo o risco de repetir um chavão crítico, o que se passa diante de nossos sentidos na sala escura passa como um sonho[172], ainda que não o seja. Uma das lições que a experiência fílmica hitchcockiana nos lega é a de que a visão do mundo que o cinema – paradigmaticamente o do autor inglês, mas sem a ele se restringir – nos proporciona é menos representação e mais projeção. Nessa experiência, a agência da câmera não é e não pode ser completa e claramente distinguida da agência do espectador, ou mesmo das personagens, uma vez que, nela, "o ativo e o passivo estão fundidos"[173] – a câmera é a um só tempo captação de luz e enquadramento e/ou movimento intencional –, assim como estão entrelaçados os planos subjetivo e o objetivo. Ora, o olho humano tem a estrutura de uma câmara escura, sala de onde não há saída[174].

Essa lição indica portanto que não é possível determinar com precisão, dentro da experiência e da realidade do filme, o que é do autor, o que é dos personagens e o que é nosso, do espectador. Entramos talvez em terreno lacaniano se dissermos que a tela do cinema é um espelho que divide um mundo em que o fora e o dentro estão tanto fora quanto dentro: ao agir como espectadores nós estamos tanto dentro do filme quanto ele está em nós.

---

[171] Ibidem, p. 104.
[172] Cf. METZ, Christian. *The imaginary signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, principalmente, os capítulos 6, 7 e 8.
[173] ROTHMAN, William. *Hitchcock: the murderous gaze*. 2. ed. Albany: State University of New York Press, 2012, p. 104-105.
[174] BOŽOVIČ, Miran. The man behind his own retina. In: ŽIŽEK, Slavoj (ed.). *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Londres; Nova York: Verso, 2010, p. 136.

O gesto inaugural de tirar a câmera do proscênio, para onde ela ficava estaticamente apontada, é de D. W. Griffith, que Hitchcock indica retrospectivamente como a origem do que ele denomina de *cinema puro*. A partir de então, grandes autores do cinema puderam tematizar livremente o mundo do proscênio, de Charlie Chaplin a Carl Theodor Dreyer, de Jean Renoir a Louis Malle. Um dos belíssimos filmes dessa temática é justamente *Tio Vanya em Nova York* (1994), o último longa-metragem de Malle, um filme de teatro em que a própria passagem da vida para a cena é dada em um *continuum* que, em um primeiro momento, ilude o espectador quanto ao status da cena. Assim, começamos por ver os atores entrarem em um velho e algo decrépito teatro na icônica rua 42, conversando entre eles até que, de repente, notamos que a peça já começou e não percebemos, numa sequência em que ensaio, vida e apresentação se confundem.

É claro que o grande teatro soube de diversas maneiras atravessar o proscênio e reconhecer a sua condição teatral; no cinema, no entanto, esse atravessamento, essa interpenetrabilidade entre teatro e mundo é assumida pela própria natureza da câmera – natureza investigada e descoberta por Hitchcock – como repertório de seu meio artístico. Seus filmes que tematizam diretamente o palco teatral – *Assassinato* (1930), *39 degraus* (1935), *Pavor nos bastidores* (1950), *A tortura do silêncio* (1953) – expõem o confronto entre as duas realidades: a da imagem e a da encenação. Em geral, esse confronto se dá sob a forma de uma intrusão da realidade teatral – o palco – pela realidade fílmica – o olhar como objeto –, confronto que tem como resultado o corpo morto, como a demarcar e reafirmar a própria separação entre as duas realidades[175]. O cadáver torna-se assim o cadáver da própria representação teatral. O palco, nesses quatro filmes em particular, torna-se o "lugar por meio do qual a verdade se inscreve na realidade cinemática", na "realidade simbólica do filme"[176]. Essa verdade é a verdade do assassinato, sempre acompanhada pela sentença que é a própria execução do assassino, uma vez que em nenhum dos casos a agência autoral se satisfaz com a mera prisão do culpado como conclusão do filme. O palco torna-se assim, na experiência desses longas-metragens, o lugar da Outra cena, o lugar em que verdade do sujeito emerge para o Outro, aniquilando o próprio sujeito.

Se falamos aqui desse mito fundamental do cinema, o rompimento de seu cordão umbilical com o proscênio, encenado vez após outra, é para voltar e chamar a atenção para aquele que é o mais enfaticamente teatral dos filmes de Bianchi: *A causa secreta*. O tema

---

[175] Cf. ZUMPANCIC, Alenka. A perfect place to die. In: ŽIŽEK, Slavoj (Ed.). *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Londres; Nova York: Verso, 2010, p.79-82.
[176] Ibidem, p. 81.

explícito desse filme é o sadismo, visto através da pesquisa e prática de um grupo teatral sobre "a dor alheia". Como comentamos anteriormente, uma de suas cenas centrais é uma espécie de antecâmara para o clímax. Trata-se da cena do "estupro simbólico", que se dá em um quartinho dos fundos, nos bastidores escuros atrás do palco iluminado, palco sobre o qual a própria vítima morrerá logo em seguida, numa alegoria visual blasfema de uma *pietà*. O corpo do jovem trabalhador é o sacrifício involuntário, que permite a união do grupo, que se autodevorava. Frustrado em suas fantasias de atuação, humilhado por aqueles que o veem como objeto sexual, Carlos explode com a equipe e desencadeia insultos e risos generalizados, mal contidos pelo mando do diretor, já desmoralizado. Expulso do palco, o contrarregra sobe nos andaimes, de onde cai com o peso do próprio corpo.

O palco de Zé Luís/Bianchi parodia o palco hitchcockiano e permite ver os rearranjos que a sua estética opera. Pois o clímax do filme, culminando com a morte do contrarregra, também se dá como um momento em que a verdade vem à tona sobre o palco – o lugar público por excelência –, verdade que se revela com os desejos frustrados, a autodemissão de uma atriz e o insulto generalizado que se segue, tornando público e visível o que de mais inconfessável há na própria sociabilidade do grupo. Contudo, esse público e esse visível convertem-se retrospectivamente no próprio olhar do espectador cinematográfico, uma vez que o público teatral verá apenas a peça já montada, em forma de espetáculo aparentemente de sucesso, no epílogo do filme. A tensão entre o confessional (o espaço da intimidade, da privacidade e mesmo do segredo – em suma, o espaço da fantasia) – e o palco – o lugar da inscrição simbólica –, cristalizada e tornada paradigma em *A tortura do silêncio* (1953), culmina em Bianchi na morte do mais fraco, a ser devidamente apagada, recalcada, pela própria atuação teatral. Evidencia-se aqui a componente do olhar, do olhar que sabe, um "mais-de-saber" próprio ao espectador do cinema moderno, que transfigura a experiência que o público teatral tem, e que a câmera localiza no *close-up* do rosto Zé Luís, cujo sorriso sintomaticamente derrete no plano final do filme.

Vemos aqui como *A causa secreta* se apresenta como um experimento hitchcockiano nas condições do cinema brasileiro postuladas pelo autor. Essas condições são dadas contudo em negativo, pela ausência de três elementos cruciais nos filmes do autor inglês, em especial nos quatro citados anteriormente[177]. O primeiro deles é a presença de representantes da lei, em geral imiscuídos na plateia, que em algum momento confrontam, mesmo que apenas como

[177] Seguimos de perto ainda os comentários de ZUPANCIC, Alenka. A perfect place to die. In: ŽIŽEK, Slavoj (Ed.). *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Londres; Nova York: Verso, 2010, p. 81.

ameaça, o suspeito. Ora, o cinema de Bianchi se caracteriza justamente pela ausência completa de figuras públicas da lei, de modo que mesmo a figura paterna enquanto representante do nome-do-Pai só estará presente nos últimos dois filmes do diretor. Contudo, essa ausência do olhar da lei não elimina a figura do suspeito, senão universaliza a suspeição sobre todos os sujeitos. E como, no filme, Carlos é o único que encarna a dimensão da inocência, um joguete entre perversos, ressentidos e frustrados, é ele quem deve morrer. Ao reencenar o dispositivo hitchcockiano, Bianchi não encena a morte do culpado, mas do inocente. Se o cadáver é o preço que a ficção cinematográfica de Hitchcock paga para reestabelecer a diferença que o próprio filme havia abolido entre o teatro e o cinema, em *A causa secreta* é o próprio cadáver do inocente que torna possível a reestabelecimento da ficção teatral, da separação entre público e espetáculo.

O segundo desses elementos é o próprio julgamento do réu, não necessariamente em um tribunal, mas sobre o palco teatral como espaço do julgamento – uma inversão do *trial film* como gênero que converte o tribunal em palco dramático. Como não há figura da lei – um corpo que a simbolize, que ancore a sua abstração – nos filmes de Bianchi, não há espaço para o julgamento, somente para a acusação e a difamação, em geral cruzadas. Na impossibilidade de simbolizar e portanto de regular os seus próprios conflitos, o embate se resolve no real do acidente e simbolicamente no sacrifício do cordeiro, que, aqui, não une e concilia os atores e diretor pela expiação da culpa, mas por sua assunção. Não há portanto confissão e externalização, mas antes internalização da culpa como resultado. A paródia do tema da arte cristã está nesse sentido justificada: trata-se de produzir justamente aquilo que a estética de Bianchi nega ou satiriza: a piedade. Pois a chaga do outro é justamente o motor da perversão estética a que tantas vezes ele deu forma.

O terceiro elemento presente nos palcos de Hitchcock é a própria execução da sentença, que se confunde nos quatro filmes-paradigma com o momento da morte. *A causa secreta* se aproxima desses modelos na medida em que, em todos os longas-metragens anteriores de Bianchi, a morte é o elemento inicial, mas não necessariamente decisivo, do filme. Que a morte de Carlos seja acidental, no entanto, só faz lembrar quão "acidentais" foram as mortes do bebê esquecido em *Maldita coincidência*, do cacique Ângelo Cretã em *Matos eles?* e de Antônio César em *Romance*. Se a necessidade da morte em Hitchcock se dá de modo a esconder a agência narrativa por detrás da sentença ditada pela lei, em Bianchi ela aparece e culmina na traumática indistinção entre acaso e arbitrariedade. *A causa secreta* é o último dos filmes de Bianchi em que a morte e a culpa terão todo o peso dramático do palco de Zé Maurício. Pois será uma outra torção da estética de Hitchcock que estará em jogo em *Cronicamente inviável*.

No filme de 2000, a morte e a "dor do outro" aparecem reduzidas e submetidas a tal grau de banalização que elas mudam de lugar e de função na estruturação fílmica. O próprio prólogo deve ser lido nessa chave: o plano/contraplano é aqui utilizado para mostrar o empregado queimando uma colmeia de abelhas. A banalização da técnica cinematográfica encontra assim a banalização da dor do outro e sua destruição intencional com a socialização, atenuação e administração da culpabilidade. Ora, essa atenuação da culpa e relativização da responsabilidade[178] subvertem o dispositivo do suspense hitchcockiano, dispositivo que necessita do mal e sua materialização no crime como exceção e ameaça à normalidade, e que se realiza filmicamente na mancha anamórfica, no objeto invisível que atrai o olhar do espectador, distorcendo o plano do visível.[179] Esse objeto nunca aparece plenamente no campo do visível, pois ele é o próprio elemento que deve ser excluído para que o campo do visível se constitua. Ao mesmo tempo, é esse objeto impossível, muitas vezes nem mesmo nomeado, que põe as personagens em movimento, que impulsiona a tessitura e o desenrolar do enredo. O objeto é sugerido, pressuposto. Sua presença latente, que pode se dar como um saber – um significante – ou como um olhar, tem o poder de transfigurar o plano da realidade banal, da normalidade inocente que é, de regra, a situação inicial dos filmes do autor inglês. O objeto hitchcockiano opera assim a passagem da denotação, do significado aparente, para a conotação, para aquilo que está por detrás das aparências, ainda que a rigor o filme continue trabalhando no plano das aparências.

Ora, o que é o procedimento de Bianchi, tal como ele o decantou em *Cronicamente inviável*, se não uma inversão dessa passagem da denotação à conotação? Pois não se trata aqui da oposição entre normalidade e crime, entre intenção criminosa e pessoas ordinárias, mas a constante reposição de cenas que *conotam* as ansiedades, os traumas e os antagonismos sociais reconhecidamente brasileiros. Tal inversão do procedimento hitchcockiano faz com que o plano conotativo se sobreponha ao denotativo, de modo que o que vemos não é tanto um discurso cinematográfico organizado em enredo e significado, mas cenas que na sua articulação sugerem o real do antagonismo, o elemento insuportável ou excessivo que, nas mais variadas configurações, força o espectador a se reposicionar para se defender a cada momento.

---

[178] Uma exceção é a cena em que Cláudia Mello atropela um menino de rua e só consegue explicar, para a plateia que se forma na calçada em frente ao restaurante, que "não teve absolutamente culpa nenhuma". Contudo, constatamos que a sua atuação é tão exagerada que de fato confundimos o *páthos* da tragédia que acabou de protagonizar com o sentimento de piedade pela sua péssima atuação e tentativa de se safar da culpa.

[179] Para uma teorização crucial do suspense hitchcockiano, cf. BONITZER, Pascal. Hitchcockian suspense. In: ŽIŽEK, Slavoj (Ed.). *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Londres; Nova York: Verso, 2010.

Aquém de qualquer enredo que sustentaria uma lógica denotativa e de alguma forma estável, o espectador de seus filmes topa com personagens que poderiam ser ele mesmo, é confrontado com situações que poderiam muito bem ser a sua. Mais do que isso, o seu cinema é fundamentalmente esse confronto. As personagens de Bianchi são em geral monstruosas coleções de clichês mais ou menos refinados com as quais, contudo, mesmo em nosso horror, desconfiamos sermos nós. Nós ou ele: o autor, Sergio Bianchi, operando sua ventriloquia mais ou menos disfarçada, mais ou menos venenosa em uma espécie de luta indireta com o espectador. A questão poderia então ser posta dessa forma: serão essas suas diferentes personagens as encarnações, as máscaras do moralismo, do cinismo, da ironia e do ressentimento do diretor? Ou seriam eles a imagem mas, sobretudo, a voz distorcida com que ele reflete de volta e toca o seu espectador?

Ora, a astúcia de seu melhor cinema consiste justamente em suspender a resposta a essas questões. É nessa medida, nessa medida propriamente hitckcockiana, que Sergio Bianchi faz cinema puro. Sua encarnação máxima está, é claro, em *Cronicamente inviável* e *Mato eles?*, ainda que essa dimensão esteja presente em menor grau em toda a sua obra. Nesses dois filmes, contudo, o descaso em relação a enredo e fio narrativo, à realidade histórica, social e documental é tão extremo e perturba a tessitura das obras em tal medida, que dois de seus procedimentos cruciais de autoria saltam aos olhos:

1. O traço crucial da autoria de Bianchi, sua obsessão por repetir as mesmas cenas ao longo da obra, passa a ser refletida na própria estrutura interna do filme.
2. Absoluta fidelidade à realidade fílmica tal como o autor a entende, em oposição a uma concepção de realidade externa à obra.

Sim, sabemos que o externo está mediado na forma imanente e não se trata de desmentir isso. Trata-se no entanto de uma compreensão da realidade fílmica como uma relação íntima e inextricável do olhar da câmera com o olhar do espectador, de um diálogo e de uma relação que se estabelece nesse nível. Em um primeiro momento, contudo, predomina o sentimento de que toda e qualquer realidade externa aparece como contingência do capricho do autor.

Lembremos da primeira sequência de *Cronicamente inviável* que se segue ao prólogo e ao título. Depois de mostrar a cozinha onde os empregados separam os restos de comida e a mesa onde os personagens principais bebem vinho e conversam, a câmera se posiciona do lado de fora e capta a aproximação de dois mendigos, que abrem as latas de lixo e passam a devorar, agora em plano mais fechado, os restos dos comensais pagantes. Sobre essa imagem degradante, advém a voz de um narrador: “É muito explícita essa cena. Não seria melhor fazer de uma forma mais adaptada à realidade?”.

Essa cena que vemos, conjugada a essa voz que escutamos, condensa de forma exemplar aquilo que está disperso mas atuando sistematicamente na obra de Bianchi. Ela põe a nu tanto a dimensão da repetição, que reencena elementos que conotam o real brasileiro, quanto demonstra o poder caprichoso e explícito do puro cinema em colocar em cena o que lhe convém e como lhe convém.

A voz que ouvimos aponta para outra dimensão fundamental do cinema de Bianchi, que *Cronicamente inviável* explicita assim como *A causa secreta* havia explicitado a natureza sádica da operação. Que voz é essa que diz "é muito explícita essa cena"? No decorrer do filme, vincularemos essa voz à do personagem do professor Alfredo (interpretado por Umberto Magnani). Que tipo de relação é essa que se estabelece entre a câmera e esse personagem? A decupagem do filme dá a entender que essa voz tem acesso à totalidade das imagens que vemos. A voz de Magnani parece, desse modo, alçar-se ao patamar de agência narrativa, partilhando dos poderes do autor (diretor e montador), que refaz cenas quando essas não são de seu agrado, ou do agrado do público, público que esse suposto autor projeta. Sua imaginação ganha materialidade fílmica. Por que o professor Alfredo, personagem do filme e atuando nele enquanto tal, ocupa a posição de narrador?

Como se não bastasse ocupar o lugar do narrador, do autor e do personagem, o professor Alfredo é também um espectador. Ele ocupa o nosso lugar ao comentar as mesmas cenas que nós vemos: o carnaval baiano, o espancamento do índio, a empregada desfilando na avenida, a batucada de jovens negros baianos em uma orla da zona sul carioca, a devastação da Amazônia. Cenas que no seu desenho totalizante parecem tecer uma paródia da pretensão do cinema brasileiro de abarcar criticamente as mazelas do país, paródia que abarca também o seu espectador específico: o espectador do cinema nacional.

Se bem observarmos, o professor Alfredo vai ocupar também um lugar temático, tornando-se objeto de debate numa encenação de um programa de televisão. No auditório, uma empresária paulistana, um xavante universitário e um antropólogo espinafram seu novo livro, "Brasil ilegal", cujo tema trata das "formas de dominação" no Brasil contemporâneo. A obra do professor se apresenta nessa ocasião como mero pretexto para os diferentes discursos afirmarem sua própria vacuidade pretensiosa. Mais um exemplo de que o plano conotativo se sobrepõe ao denotativo, uma vez que não há discussão entre os debatedores, apenas uma espécie de uso comum e serial de um trampolim: a anulação do outro.

O professor Alfredo é portanto a expressão máxima do processo alegórico central ao método cinematográfico de Bianchi, a maneira como, especialmente e de forma mais acabada em *Cronicamente inviável*, mas latente e manifesto de diferentes maneiras em toda a sua obra,

as personagens e as situações do plano diegético, do plano da representação, são figuras de uma relação mais fundamental que se dá entre o autor e o espectador. São portanto alegorias da própria enunciação cinematográfica[180], enunciação partilhada desigualmente entre câmera e olhar do espectador, autor e público, que encarnam as duas posições subjetivas em jogo em sua experiência fílmica mais radical.

Assim como as personagens divididas, as personagens duplas de Hitchcock, as personagens de Bianchi são criaturas que encarnam em si mesmas o outro do processo de enunciação cinematográfico. Elas projetam ou são projetadas como enunciação do espectador e do autor num embate sádico que se dá através, sim, da representação, mas nunca, ou quase nunca, tendo na representação o seu fim último. A cifra da enunciação, desse embate, está no fato de que, parodiando as palavras do garçom Adam, "todo mundo se fode": as personagens, entre principais e secundárias, são em diferentes escalas ignoradas, pisoteadas, trancafiadas, desprezadas, fantasiadas, ironizadas, espancadas, glosadas, criticadas, ensinadas, desmoralizadas, humilhadas, ameaçadas, assaltadas, atropeladas, escorraçadas, acidentadas, machucadas e despencadas ladeira abaixo. O cinismo e a desfaçatez das personagens são, desse modo, de alguma maneira punidos pela agência narrativa, que realiza, em alguma medida, o desejo (inconsciente) do espectador. Qual não é a sua surpresa quando a cena final do filme faz com que ele assista *takes* de uma ingenuidade e pobreza tão pungente que o confronta – através do sentimento da vergonha – com seu próprio sadismo, cinismo e desfaçatez. O sadismo último é garantido assim ao próprio autor, reforçando o próprio lugar de vítima do espectador.

Essa volta sorrateira da culpa é o gesto através do qual se reafirma o olhar do espectador como a lei do cinema de Bianchi. Na ausência desse olhar, o filme se dá como uma espécie particular de regressão a um cinema pré-olhar[181], burlesco, carnavalesco e excrementício. Um cinema que, sem o conluio do espectador no olhar perverso, aparece como uma sequência de desenho animado ou um pastelão, em que a violência é tão generalizada e sem consequências que as personagens se tornam algo indestrutíveis, imortais. É nessa faixa que vemos as personagens urinando na rua, os mendigos sendo enxotados como cachorros, grandes faixas de natureza carbonizada, o filho batendo na mãe, o amante batendo na empregada, o táxi se

---

[180] Essa reelaboração da alegoria tradicional foi identificada e teorizada em Hitchcock por William Rothman e Slavoj Žižek. Cf. ROTHMAN, William. *Hitchcock: the murderous gaze*. 2. ed. Albany: State University of New York Press, 2012; ŽIŽEK, Slavoj. In his bold gaze my ruin is writ large. In: *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Londres; Nova York: Verso, 2010.

[181] Cinema que se aproxima do que Gilles Deleuze chamou, em uma reapropriação da ontologia de Henri Bergson, de imagem-movimento (*image-mouvement*). Cf. DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

arrebentando no farol fechado, o professor escorregando no barranco e os homens exibindo seus dotes físicos em uma sauna masculina.

Por outro lado, o espectador que se recusa a entrar no jogo perverso não faz nada mais do que repetir uma identificação ideológica consigo mesmo, em um ato de pura percepção[182] que o aproxima de um sujeito transcendental. Trata-se de uma percepção postulada e abstrata, como se a realidade fílmica existisse sem o olhar que a constitui enquanto realidade. A estratégia de Bianchi consiste em tornar claro para o espectador que ele é um sujeito desejante e que seu desejo é, para usar a máxima lacaniana, constitutivo da realidade do filme. Como na cena inicial de *A causa secreta*, esse sujeito do olhar não é um observador acidental, mas alguém que tem que confrontar o olhar do outro, seu desejo ou sua exposição/fragilidade.

Nossa aposta é a de que a conquista estética do cinema de Bianchi – *Cronicamente inviável* à frente – consiste justamente em assumir a perversão estrutural que existe na tradição cinematográfica e fazer um cinema em que o espectador, como o sujeito da câmera, não saia ileso e nem permaneça imóvel e entrincheirado nas armadilhas da consciência e do eu. Que o espectador possa reconhecer, no sadismo do autor, o fundo de sua própria violência.

---

[182] Cf. METZ, Christian. Identification, mirror. In: *The imaginary signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

5. AVANÇOS E RECUOS

5.1 Espanquemos o espectador!

Na primeira cena de *Cronicamente inviável* (2000), a voz de um narrador como que interfere naquilo que ele chama de uma "cena explícita", logo de pronto refeita em chave por ele chamada de "mais adaptada à realidade", em que o horror da cena anterior – dois indigentes comendo os restos do lixo do restaurante grã-fino – é substituído por um outro horror, esse menos agressivo aos olhos, talvez, mas ainda mais duro à qualquer sensibilidade, uma vez que os mesmos indigentes são enxotados pelo empregado como cachorros de rua, ao passo que um cachorro de rua propriamente dito é alimentado pelo mesmo empregado. Separando as cenas, contudo, ouve-se um barulho de uma freada de carro seguida de batida, ruído localizado fora do espaço da representação de ambas as cenas, funcionando como uma barreira artificial ali colocada como artifício explícito de montagem.

Esse procedimento, de um humor negro insuportável, é repetido de forma ampliada no longa seguinte de Bianchi, *QVPQ*. Há, no filme de 2005, uma reiteração do tema da melhora do "filme", a melhora de uma "imagem" que, perversamente, cria degradações éticas. Isso se dá no plano micro, na maneira como, por exemplo, certa peça de propaganda para arrecadar fundos é criticada como "meio ultrapassada" porque mostra o sofrimento, quando a impressão que se quer causar é de positividade e otimismo. Mas se dá também em plano mais amplo, sobre o qual o próprio longa-metragem é uma tentativa de melhorar, tornar mais articuladas – esmerando-se inclusive em criar certa "profundidade" histórica – as maneiras com que se mostra a exploração da miséria brasileira, em especial a sofisticação empresarial que se desenvolve em dado mercado de gestão da pobreza. Essa melhora também compreende uma dimensão eufemística, de uma imagem que é "muito explícita" e insuportável e deve ser substituída por outra cuja infâmia é simplesmente deslocada da imagem para dimensões mais escusas.

Certas conexões e continuidades com *Cronicamente inviável* são palpáveis. Em uma cena em que Marco Aurélio (Herson Capri) e Ricardo (Caco Ciocler) chegam em um corredor

do prédio da empresa[183] para pegar o elevador[184], temos a questão tanto da repetição quanto do caráter explícito da imagem encapsulada em um diálogo. Marco Aurélio aperta o botão para chamar o elevador, gesto que é repetido por Ricardo em uma demonstração típica de impaciência, como se não estivessem à vontade naquele espaço, de alguma maneira expostos. Dito e feito. Antes do elevador chegar, aproxima-se Judite, a senhora ocupada da limpeza, que aborda Marco Aurélio perguntando-lhe quem é e se apresentando. Ele não diz nada, esquivando-se com nojo e mal movendo a cabeça em leve aprovação enquanto a senhora lhe agradece e lhe informa o quão bom ele havia sido em aceitá-la quando mais necessitava: depois de um derrame e tendo um filho na prisão... Como na cena do restaurante em *Cronicamente inviável*, trata-se de expor a miséria que circunda o ambiente sofisticado em que as personagens conversam, mas o que ocorre aqui é uma imprevista "mistura" entre o dentro e o fora. Como se os personagens pressentissem o que poderia acontecer ali no saguão, permanecem calados e constrangidos até que uma funcionária (interpretada por Lena Roque) encaminhe a senhora para o seu lugar, a "outra entrada". E a forma como essa funcionária aparece é como um segundo *take*, um novo plano que vem como que para "refazer" o primeiro. É como se a faxineira não paga de Betty Gofman, em *Cronicamente inviável*, aparecesse de súbito no (restaurante) Palladino's, agradecendo pela generosidade com que a exploram, e tivesse que ser conduzida à saída por Dira Paes.

O silêncio das personagens masculinas, juntamente com a escolha pela não utilização da técnica do campo/contracampo, deixa ver a ausência de reciprocidade entre as classes, assim como, anos antes, o silêncio do garçom de *Romance*[185] apontava para uma situação semelhante, ainda que ali fosse ele a permanecer em silêncio. Quando dona Judite deixa a cena, contudo, Ricardo inicia o diálogo[186]:

---

[183] Trata-se da Stiner, uma ONG "solidária", que capta recursos para investimentos em "projetos sociais" de acordo com pautas que variam ao sabor do momento e da sensibilidade do investidor. Empresa que tem dois diretores principais, justamente os que estamos comentando no texto.

[184] Sendo o elevador um lugar por excelência do mal-estar social, seria interessante nos perguntarmos o porquê de Bianchi não o haver explorado mais em seus filmes. O elevador como espaço social evoca certa ansiedade que está na origem da obra de Bianchi. Em *Omnibus* (1972), por exemplo, que é, assim como *A segunda besta* (1977), um filme praticamente mudo – com banda sonora musical, mas sem falas. Notamos, contudo, à guisa de uma explicação provisória, que como a sua filmografia se construiu essencialmente através dos filmes e das cenas faladas, a situação de elevador não seria produtiva porque constrange seus atores a permanecer em um nível de formalidade ou silêncio que não é compatível com enunciação obscena em âmbito privado, nem como o conflito ou provocação abertos na rua ou no campo.

[185] Cf. o capítulo 2 desta tese.

[186] QUANTO vale ou é por quilo? [2005]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (108 min.), color.

> – Incomodou?
> – Incomodou o que? – replica Marco Aurélio.
> R: – A miséria aí estampada na porta da empresa.
> MA: – Ela não tem a menor condição de trabalhar. Você viu o braço dela? A que ponto chega o ser humano...
> R: – É. Explícito demais, não é?
> MA: – Porra, eu tenho valores. Não posso permitir que ela trabalhe assim... nessas condições.
> R: – Valores, né? Deixa ver se eu entendi: adulto tudo bem, porque... Criança também, porque é fotogênica e tal, mas velhinho... é duro de ver, não é? (risos)
> MA: – Não o enche o saco!

Não é que exista na velhice e na doença algo que não permita com que elas sejam utilizadas como imagem, mas simplesmente que elas não são compatíveis com a mercadoria força de trabalho. Ricardo sabe disso, mas usa a falsa comparação para testar os limites da hipocrisia de Marco Aurélio. Não ganhar dinheiro com a doença e com os velhos, algo já presente nos sonhos de Mônica[187] de possuir a sua própria associação, aparece como um limite do "ser humano" Marco Aurélio, limite que o filme vai explorar ao transformá-lo no alvo do sequestro organizado pelo próprio filho de dona Judite. "Explícito demais" remete claramente à voz do narrador de *Cronicamente inviável* na cena que comentávamos anteriormente, assim como uma tomada "mais adaptada à realidade" é prontamente providenciada com a entrada em cena de Lena Roque. Vemos contudo que em lugar da repetição cinematograficamente informada e provocativa, o filme de 2005 converte a brincadeira em um mal-entendido de corredor. Sente-se o contraste entre as boçalidades *cult* e indecorosas ditas ou pensadas em privado do filme de 2000 e o cinismo algo encurralado e compartimentado de *QVPQ*. É como se a pobreza agora tivesse se tornado algo sério e lucrativo demais para simplesmente alimentar a inconsequência individual. Claramente as coisas se estruturam de outra maneira aqui, de modo que no lugar de refilmar a cena com o elevador chegando e os dois executivos subindo normalmente aos seus escritórios, Bianchi estabelece uma hierarquia entre realidades mais "reais" e outras mais "imaginadas". Em outras palavras, em vez de conceber as diferentes cenas do filme como radicalmente ficcionais, em *QVPQ* há uma maior diferenciação ou mesmo hierarquização de cenas da realidade, da propaganda, da encenação histórica, dos sonhos ou devaneios.

---

[187] Mônica é uma das personagens de *QVPQ*. Ela começa trabalhando para uma ONG solidária e em certo momento sonha em ter a sua própria, até que se vê impossibilitada de "captar" recursos, dada a sua pouca sofisticação educacional. Um de seus sonhos – encenado no filme como um devaneio – é justamente o de dar aos "desocupados" "razão para viver", ou seja, trabalho (quase) de graça.

Se o restaurante é o nervo central de *Cronicamente inviável*, a organização Stiner deveria ocupar o mesmo lugar em *QVPQ*. Mas ela é pouco mais do que esse corredor vazio e constrangedor onde se espera o elevador. Assim como em *Romance*, não existe no filme de 2005 um lócus central, senão uma mesma matriz produtora de imagens. Assim como a história de Antônio César era pontuada por seus próprios discursos filmados, *QVPQ* é pontuado por imagens de campanhas de solidariedade[188], ficções históricas e variadas cenas em um suposto momento presente, ainda que haja uma contaminação mútua entre os diferentes registros.

Ambos os filmes de 2000 e de 2005 são estruturados de cima a baixo por clichês narrativos, discursivos e dramáticos, clichês que podemos, com alguma experiência de causa, identificar como brasileiros. Uma comparação ao método do artista plástico Roy Lichtenstein pode ajudar a pensar esse uso do clichê, tentando assim evitar a reprodução, pelo menos de nossa parte, de clichês da própria crítica. Hal Foster diz da imagem *pop*:

> Lá pelo começo dos anos 1960, a técnica dos pontos Ben-Day já estava fora de moda; ela aparece em Lichtenstein, então, como um clichê em si mesmo e, nesse distanciamento, é mais do que o seu procedimento de assinatura – ela tipifica a operação característica de seu trabalho. Digo isso para sugerir, afinal, que a imagem Pop nunca é tão fugaz e fácil como ela pode à primeira vista parecer ser, e que Lichtenstein em particular, em vez de apenas reiterar a aparência clichê de suas imagens-fonte, estava interessando tanto em explorá-las quanto complicá-las.[189]

Os filmes de Bianchi são especialmente propícios a provocar respostas pasteurizadas, uma vez que o seu material narrativo básico – especialmente em *Cronicamente inviável* – são determinados lugares comuns sociais, ainda que reconfigurados ou recombinados caso a caso. Sob o efeito dessa proliferação de clichês, há uma tendência, por parte da crítica, a repor em suas respostas certos lugares comuns da crítica brasileira a filmes brasileiros, de teor tanto negativo quanto positivo. O nosso encaminhamento crítico, contudo, nos leva a pensar a própria maneira com que Bianchi explora e reorganiza esses mesmo clichês, seja no interior das próprias cenas, seja pela montagem destas, de modo que o questionamento que deve nos orientar vai no sentido de entender até onde vai esse trabalho com o próprio clichê e o que se produz para além deste. Em outras palavras, qual o resultado crítico desse remanejamento de um material pré-crítico?

---

[188] Tudo leva a crer que os filmes de Bianchi se constroem entre esses dois eixos, desses dois extremos que são, por um lado, o do espaço central que organiza a narrativa (*Maldita coincidência, A causa secreta, Cronicamente inviável, Os inquilinos*) e o da proliferação de cenas atreladas à lógica da imagem (*Romance, Quanto vale ou é por quilo?* e *Jogo das decapitações*).

[189] FOSTER, Hal. *The First Pop Age*. Princeton: Princeton University Press, 2012, p. 67.

De um ponto de vista mais geral, a sequencialidade do filme provoca como resultado o colapso do longo prazo. O acúmulo impiedoso de disparates, desastres e falências que compõem as cenas do filme têm como efeito formal a dissipação sistemática da fantasia nacional do "Brasil, país do futuro"[190], pressupondo aqui essa ideia de um país que tende eternamente, ou cronicamente, a projetar num longo prazo fantasmático a sua inserção no círculo das nações centrais. Enquanto o filme se apresenta num primeiro momento através de uma lógica impiedosa, lógica que funciona como uma sobreposição acachapante de situações e falas que sobrecarregam o olhar e os ouvidos do espectador – planejadamente imbricado nas impropriedades que vê e ouve –, o que se projeta é uma situação de progressiva impossibilidade quanto a resoluções ou soluções em longo prazo, ou melhor, o que a forma do filme parece visar é a própria aniquilação do gesto projetivo mesmo. E é por isso (embora haja outras razões) que a cena final do filme é tão perturbadora: uma moradora de rua tranquilizar seu filho de que nada há de lhe faltar no futuro, que o "papai do céu" sempre lhe provirá a "comidinha", é talvez a expressão mais cruel desse colapso do longo e do curto prazo um no outro. Porque aqui é justamente aquela que vive da mão para a boca, que vive presa ao plano da sobrevivência e portanto só pode pensar no curto prazo, que projeta um horizonte na certeza de que a providência lhe garantirá no longo prazo.

A questão da culpa é um outro clichê discursivo retomado de seus dois filmes anteriores. Há uma cena na qual o garçom sulista serve duas clientes com certo atraso. Uma é negra e reclama do tratamento dispensado a ela – desconfia do racismo que se pode mostrar até mesmo em um "bom restaurante". O garçom replica dizendo que ele não tem nada ver com o racismo brasileiro, uma vez que ele descende de poloneses e não de portugueses – os naturais inventores do racismo por aqui. Defende-se ainda dizendo que em sua terra os discriminados são os judeus, enfurecendo a outra cliente, que intuímos ser judia. Em resumo, um quiproquó ridículo, numa situação em que o diálogo é inexistente e no qual a tentativa de imputar a culpa a um outro é tão ou mais ostensiva do que a tentativa de se eximir da mesma. A tentativa, por parte do dono do restaurante, de pôr panos quentes na situação corre o risco de tornar as coisas ainda piores, mas é genialmente interrompida por um "incidente de rua": um acidente de carro na qual um menino negro jaz ensanguentado no chão e cuja atropelante só consegue repetir a sua ausência de culpa. As culpas maiores vêm salvaguardar os sentimentos de culpa menores, de modo que

[190] Cuja matriz, todos sabem, é o livro de ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

a imagem da mão que lava a outra encontra sua atualidade na imagem da mão encobrindo a sujeira da outra com a própria sujeira.

Ao gesto obsessivo de se eximir da culpa – juntamente do seu complementar e necessário gesto de imputar a culpa –, a própria instância orquestradora da narrativa parece reservar uma resposta. Após a exibição de seu sofisticado cinismo nos confins de Rondônia, o professor Alfredo (Umberto Magnani) sofre uma queda que lhe dará muitas dores de cabeça, para além da dor na perna. A punição vem da própria instância narrativa, como que a lhe castigar pelas blasfêmias desferidas ao vento contra o cristianismo. *Cronicamente inviável* não é portanto um filme realista, mas um esforço de repetir, na atualidade, algo do gesto de um "a vida como ela é" rodriguiano[191], montagens de cenas e situações que sugerem, quando não convidam o espectador a uma cumplicidade – em geral disfarçada como indignação moral – com o teor de seu horror. Isso por um lado. Pois por outro lado está em jogo diversas maneiras de se reconhecer nessa cumplicidade, efeito que não está assegurado, mas que está potencialmente encarnado como possibilidade formal. Isso significa que por mais que o filme posso nos convidar ao gozo, ao riso junto àqueles que momentaneamente podemos identificar como nossos pares, ele progressivamente vai *inviabilizando* esse mesmo gozo, ainda que seja para substituí-lo por outro. Por exemplo, em oposição ao que acontece no filme anterior, *A causa secreta*, no qual os corpos que são sistematicamente usados e arrebentados são os dos de baixo – o nordestino esfaqueado, os ratos, os aidéticos, o cachorro que apanha, a velha rancorosa, o contrarregra que é hospitalizado e finalmente morre no tablado do teatro, na cena que culmina o sadismo generalizado com uma perversão blasfema do imaginário cristão –, em *Cronicamente inviável* é quase sensível a degradação física das personagens (por assim dizer) bem postas, degradação que acompanha a sua degenerescência moral, ou vice-versa, ligando inesperadamente o filme à tradição naturalista:

> Se em gestos e em comportamentos eles conseguem conviver com o que os cerca, seus corpos são afetados, revelando uma espécie de verdade do contato deles com o real brasileiro. A transformação corporal e de humor de Maria Alice (Betty Gofman), a mais sensível inicialmente à miséria, é uma das boas invenções ético-estéticas do filme. A cena em que seu estado de espírito e seu físico começam a mudar é realmente engraçada: ela é espancada pelo próprio filho por ter reagido ao espancamento de um assaltante. Sua comoção é tal que o garoto não consegue fazê-la entender que ele é que tinha acabado de ser assaltado e acaba batendo nela. Uma espécie de perversão rege, a partir daí, suas ações. Ela dá cola de sapateiro às crianças abandonadas – "para diminuir o sofrimento" – e distribui brinquedos de uma maneira tal que eles acabam brigando entre si "para estimular a revolta". Outra cena, já no final do filme,

[191] RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

> é absolutamente exemplar e irônica dessa degradação física, e não apenas de Maria Alice: em torno de uma mesa do restaurante que foi palco de várias sequências, Carlos (Daniel Dantas) propõe, de forma quase inaudível, por causa de um enorme curativo no queixo (fruto de um acidente de táxi), a Maria Alice, com olheiras imensas, e a Luís (Cecil Thiré), que se recupera de uma recente surra que levou de assaltantes, um brinde a Nova York.[192]

É claro que, tendo assistido à degradação física e moral das personagens do andar de cima, sobra ainda uma possibilidade de gozo como identificação ao ressentimento rixoso dos de baixo, ainda que pouco provável, pois ela é logo eliminada pela completa evaporação de qualquer perspectiva de longo prazo ou permanência na fugacidade mesma desse efeito cômico. Isso talvez nos permita considerar um pouco a questão do neoliberalismo em relação à forma do filme. Tal como nos é dado por Zaki Laïdi, um dos efeitos do neoliberalismo, aquele que aparece como a abolição do sentido projetivo da História, de um descompasso que se dá entre "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa"[193], é combatido não no sentido de buscar brechas para uma possível reemergência do sentido da História, mas de forma talvez mais radical e subversiva, como uma realização ao extremo de seu próprio programa. A maneira como aqui o ato caridoso de Maria Alice pôde ser entendido pela autora (Lins) como feito "para estimular a revolta", ainda que equivocado, localiza a verdadeira matriz desse gesto em Baudelaire. Em seu *Petits poèmes en prose*, *Assommons les pauvres!*, o método satânico do poeta para despertar os miseráveis para a luta revolucionária é apresentado e posto à prova:

> Quando ia entrar num cabaré, um mendigo estendeu-me o chapéu com um desses inesquecíveis olhares que derrubariam tronos, se o espírito pudesse mover a matéria e se o olho de um hipnotizador pudesse amadurecer as uvas. [...]
> Imediatamente saltei sobre o meu mendigo. Com um único soco fechei-lhe um olho que, em um segundo, tornou-se inchado como uma bola. Quebrei uma unha ao partir-lhe dois dentes e, como eu não me sentia bastante forte, tendo nascido de compleição delicada, e tinha pouca prática de boxe para desancar aquele velho, peguei-o com uma das mãos pela gola de seu casaco e com a outra lhe agarrei a garganta e me pus a sacudir vigorosamente a cabeça contra a parede. Devo confessar que já havia previamente inspecionado os arredores com uma olhada e havia verificado que naquele subúrbio deserto eu me achava, por algum tempo, fora do alcance de qualquer policial.
> Tendo, em seguida, com um pontapé dado em suas costas, assaz enérgico para lhe quebrar as omoplatas, derrubado aquele sexagenário enfraquecido, peguei, então, um grosso galho de árvore que estava jogado no chão e bati nele com a

---

[192] LINS, Consuelo. Filme mostra que a realidade já está em todos nós, mas não queremos nos dar conta disso. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 17 jul. de 2000.

[193] Os conceitos foram discutidos por KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência" e "horizonte de expectativa": duas categorias históricas. In: *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006. Cf. LAÏDI, Zaki. *Le sacre du présent*. Paris: Flammarion, 2000; ARANTES, Paulo. O novo tempo do mundo. In: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

> energia obstinada dos cozinheiros que querem amolecer um bife. De repente – ó milagre! Ó gozo [*jouissance*] do filósofo que verifica a excelência de sua teoria – vi aquela carcaça velha se virar, se levantar com uma energia que eu jamais suspeitaria que houvesse numa máquina de tal modo danificada, e, com um olhar de raiva que me pareceu *de bom augúrio*, o malandro decrépito jogou-se sobre mim, socou-me os dois olhos, quebrou-me quatro dentes e, com o mesmo galho de árvore, bateu-me fortemente. –Pela minha enérgica medicação, eu lhe havia restituído o orgulho e a vida.
> Então eu lhe fiz sinais claros para que compreendesse que eu considerava nossa discussão terminada e, levantando-me com a satisfação de um sofista do Pórtico, disse-lhe: "Meu senhor, *o senhor é meu igual*! Queira dar-me a honra de aceitar que eu divida minha bolsa consigo, e lembre-se, se o senhor é realmente filantropo, que é preciso aplicar, em todos os seus confrades, quando eles lhe pedirem esmolas, a mesma teoria que eu tive a *dor* de experimentar sobre suas costas".[194]

Qual a diferença entre os dois métodos? Pois seu ar de família é traído pela similitude do caráter pessoal e direto na relação com o outro. A diferença de Bianchi me parece estar justamente na atualização perversa do mesmo método ou, se preferirmos, na sua brasilianização. O método continua a ser o da relação pessoal e o da violência, mas esta é terceirizada pelo privilegiado para um outro miserável, juntamente com a noção de igualdade: em termos hobbesianos, é como se o monopólio da violência fosse rompido e democratizado dentro de uma faixa de miséria – ou riqueza – específica. A restituição do orgulho e da vida, contudo, é apropriada por aquele que pode fazer caridade. Aparentando desprezar a "tendência neoliberal", para quem "a grande solução do mundo é não fazer nada"[195], Maria Alice defende a "caridade revolucionária": que o Estado entorpeça as crianças de *crack* para que ao menos morram felizes. Não há como conceber uma maior aniquilação do horizonte de expectativas do que esse, horizonte que existia no mundo de Baudelaire pela possibilidade efetiva de se imaginar a igualdade pela própria realidade do virtual[196], da igualdade virtual. Aqui, como alhures em sua obra, a disparidade dos materiais pré-prontos (os clichês) salta aos olhos, mas principalmente aos ouvidos: a valsa vienense que toca enquanto as crianças se digladiam não poderia ser mais clichê, e é justamente por isso que o seu efeito é o mais devastador: é impossível remeter o seu horror a qualquer horizonte, muito menos um horizonte artístico[197].

---

[194] BAUDELAIRE, Charles. Assommons les pauvres!. In: *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 2007, p. 137-139 [tradução nossa].
[195] O que por sua vez ecoa as injunções superegoicas de *A causa secreta* de que tratamos no terceiro capítulo desta tese.
[196] DELEUZE, Gilles. The actual and the virtual. In: *Dialogues II*. Nova York: Columbia University Press, 2002.
[197] Muito do impacto traumático desta cena é perdido em sua repetição no filme seguinte, *QVPQ*. Quando as crianças recebem os computadores da Stiner, também temos o contato bruto de meninos pobres com objetos do consumo contemporâneo, mas ali os objetos são prontamente reconhecidos e

Em substituição à ideia de horizonte, o filme postula não a imagem e a continuidade (seria demais apontar o quão ridículos são os apelos a uma profundidade de campo baziniana, ou a uma liberdade do olhar rosseliniana, no presente contexto?) como exploração arejada da realidade, mas o som e a interrupção como o fato dominante, compulsivo do ponto de vista da fatura e da montagem, fato que se condensa nessa vinheta genial e que nem sempre coincide com o que se passa no espaço diegético: um ruído de freada de carro logo seguido (do ruído) de uma batida. A sua recorrência quase obsessiva na montagem dá a ver, ou melhor, dá a ouvir, constrói ativamente um estado de coisas em que a velocidade pressuposta do processo vive sob o constante risco de uma freada brusca e de uma topada com o... real. A sequência de Maria Alice que comentávamos anteriormente inicia-se logo após o acidente de Carlos num taxi carioca[198], cena que faz coincidir a vinheta com o seu espaço diegético. Como pano de fundo, "Vivo sonhando" de Tom Jobim, em versão instrumental, que dá o tom daquilo que Consuelo Lins chamou de "a insuportável leveza de ser brasileiro", canção que serve aqui para fixar o próprio quadro de fantasia através do qual o carioca da zona sul – figura hegemônica da intelectualidade progressista brasileira – vê o mundo. Na sequência seguinte a de Carlos, Maria Alice é obrigada a confrontar o seu próprio espaço íntimo como o lugar da fantasia de sua empregada Josilene, e essa democratização imprevista do espaço, como numa inversão generalizada de papéis (em que os insultos e mandos partem dos de baixo), culmina com o namorado de Josilene espancando a própria empregada. A cena seguinte, na areia de Ipanema, é a vez de Maria Alice ser espancada pelo próprio filho por tentar impedir o espancamento de um assaltante, numa outra inversão insuspeitada, agora com cores antiedípicas. As cenas, evidentemente inverossímeis, transformam hábitos da classe média alta – andar de taxi, chegar em casa e encontrar tudo em ordem, ir a uma bela praia urbana a tarde com o filho – em pesadelos, não com o objetivo de instruir sobre uma dada realidade social, mas para demolir o quadro fantasmático com que vemos a realidade, e sem o qual a realidade ela mesma se desfaz. Em outras palavras, o procedimento estético desloca o erro do plano da representação para o olhar do espectador, um olhar que pressupõe a verdade ou adequação da representação. Ou, por outra, a falsidade da representação é a verdade do olhar normativo do espectador. Daí o efeito

---

rejeitados como inferiores, de modo que a violência é deslocada para eles. Abre-se assim uma brecha para a igualdade, na medida em que os pobres, por mais dificuldade de acesso que tenham às mercadorias de ponta, ainda assim as reconhecem como qualquer consumidor. É claro que essa brecha para igualdade encontra seu limite na própria noção de igualdade de consumo, algo compreendido interna e criticamente pelo filme.

[198] Cena que aliás realiza genialmente a fantasia da classe média paulista quando anda pelo Rio de Janeiro, certo fascínio por uma violência e uma barbárie que não existiriam em seu civilizado local de origem, aqui além de tudo associado à Europa.

de impossibilidade generalizada que muitos experimentam com o filme, no sentido de uma desrealização radical: ao demolir as ficções que sustentam a nossa (espectador de filmes nacionais) experiência de realidade, é com o real enquanto núcleo traumático que somos obrigados a nos haver[199]. Que ficções são essas? Em primeiro lugar a ficção da própria nação brasileira, seguida da nostalgia vicária de um passado mítico-popular (Amanda); a ficção quanto ao caráter construtivo e potencialmente emancipador da civilização humana etc. A impossibilidade em questão diz respeito a impossibilidade de se posicionar em relação ao filme, em estabilizá-lo em torno de um núcleo de significado.

5.2 Destituição subjetiva

> Ainda que muitas pessoas tenham criticado Nordhaus e Shellenberger por castigar injustamente os seus companheiros ativistas, tal crítica erra o alvo, porque a sua questão não é eles serem justos com as centenas de milhares que se converteram a uma visão mais ascética da história, mas se dirigir a todos os outros, aqueles para quem os não humanos não tem parte alguma na política. Muito explicitamente, N&S assumem a questão da ecologia da mesma forma com que alguns democratas estão tentando entender por que os republicanos continuam a ganhar a batalha em torno dos valores e da religião, não importa quantas almas bem intencionadas sustentem que eles *não deveriam*. Bem, os republicanos continuam a ganhar, e esse é o único enigma real a decifrar, e rápido. Se os valores não estão na linha de frente, bem, é ali que a batalha deve ser travada. Afinal, também São Paulo foi injusto com os seus semelhantes, os fariseus, e ainda assim ele decidiu que era os gentis que ele tinha de converter. É pouco mais nessa direção que quero conduzir o argumento dos autores e ver como podemos transpor os limites de uma era de limites: não para os escolhidos, mas para os pagãos – talvez mesmo para os Franceses![200]

---

[199] Daí talvez possamos entender um pouco o próprio nome do filme, que de nome não tem nada. *Cronicamente inviável*, combinação de um advérbio e de um adjetivo, como a indicar mais um modo de ser do que propriamente um ser, é desprovido de substantivos, o que aponta para a progressiva dessubstancialização em jogo.

[200] LATOUR, Bruno. “It's development, stupid” or: How to Modernize Modernization. In: PROCTOR, J. (Org.). *Postenvironmentalism*. Massachussets: MIT Press, 2007 [tradução nossa]: “Although many people have criticized N&S [Nordhaus and Shellenberger] for castigating unfairly their fellow activists, this is beside the point, because their question is not to be fair to the hundreds of thousands who have already converted to a more a ascetic view of history, but to address all the others, those for whom nonhumans are not part of politics at all. Very explicitly, N&S take up the question of ecology in the same way as some Democrats are trying to understand why Republicans keep winning the battle around values and religion, no matter many well meaning souls claim they *should* not. Well, Republicans do, and that is the only real puzzle to be solved, and quickly. If values are at the front line, well, this is where the battle has to be fought. After all, Saint Paul too was unfair to his fellow Pharisees, and yet he decided that it was to the Gentiles that he had to convert. Such is the direction in which I want to push the argument of the authors a tad further and to see how we could overcome the limits of an era of limits: not for the Chosen, but for the Heathens – maybe even for the French!”.

A questão dos valores, que a esquerda tradicionalmente despreza como uma questão da direita[201], é uma das matérias privilegiada no cinema de Sergio Bianchi. Ao tangenciar e incidir sobre esse terreno conservador/reacionário, contudo, seus resultados estético-morais tendem a ser mais subversivos do que a simples recusa das questões dos valores e da religião. Porque se é verdade que o cinema de Bianchi tem um gume moral, este é dirigido não a seu público tido como costumeiramente moralista, o público dito conservador, mas o público supostamente inteligente, de esquerda, um público historicamente depositário da nacionalidade progressista enquanto tal: aquele contingente de pessoas que grosso modo corresponde ao espectador regular do filme nacional pós era televisiva[202]. Ao contrário do apóstolo Paulo, Bianchi fala para o seu eleitorado, ainda que para implicá-lo pessoalmente nas questões cotidianas, podendo mesmo chegar à injúria. Tudo se passa como se o potencial de evasão que o cinema possui fosse sistematicamente esvaziado, com exceção dos momentos em que a evasão funciona no modo irônico ou escarninho. Visto desse ângulo, *Cronicamente Inviável* pode ser lido como uma resposta tácita para a exortação nacional-progressista: "valorizemos as coisas nossas". A esta, parece responder Bianchi: "valorize então isso". Na primeira cena no restaurante, Luís, o dono do *Pellegrino's*, faz troça justamente desse lema: "Vai acabar gerando orgulho porque tudo aquilo que é exclusivamente nacional é motivo de orgulho: futebol, café, mulata, injustiça social, crianças mendigas na rua; coisas típicas do Brasil". O que se evidencia aqui é o fato de que a exortação derrisória do filme, a exortação "tente então valorizar isso" com que suas cenas silenciosa e maliciosamente se nos insinuam, já está a seu modo presente e antecipada nessa conversa à mesa. O sarcasmo do filme encontra-se não apenas redobrado, mas apresenta-se até certo ponto auto referido, distanciado por um cinismo de classe dominante que é, talvez não seja preciso dizer, odioso a sua maneira. Fica evidente então uma localização socialmente específica para o achincalhe, impedindo o espectador de se identificar e gozar tão prontamente com este, inclusive porque ele pode não lhe ser próprio.

Tentemos uma pequena análise do lugar e da função do narrador do filme, em grande parte identificado à personagem do professor Alfredo, interpretado por Umberto Magnani. O

---

[201] Mas será? Veja-se esse caso de moral pós-45 nos países europeus ocupados ou liberados: "A reação puritana ao que considerava uma dissolução moral não era, de modo algum, apanágio de religiosos conservadores ou da direita política. Na França, inúmeros homens e mulheres da Resistência tinham se juntado ao Partido Comunista, por motivos românticos ou idealistas. As condições em tempos de guerra haviam atenuado as regras convencionais de moralidade. Mas os comunistas na França do pós-guerra, sob liderança de Maurice Thorez, impuseram um brusco fim a tudo isso. Incentivava-se a dedicação ao partido, além de uma vida familiar estável. A 'devassidão' resultante da guerra e da confraternização [eufemismo histórico para relações sexuais] com tropas estrangeiras foi alvo de denúncia." BURUMA, Ian. Sexo depois da guerra. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 101, fev. 2015, p. 40.

[202] Tempo que corresponde, grosso modo, à época mesma da produção de seus primeiros filmes.

espectador é uma hora ou outra, cedo ou tarde, levado a operar um distanciamento em relação aos comentários que vêm como que emoldurar várias das cenas apresentadas. O professor, ou o próprio Umberto Magnani, quando não somente sua *voz*, não são somente figuras que encarnam, no plano interno da representação fílmica, o narrador do filme, mas também, e talvez com a mesma propriedade, o próprio lugar do espectador, uma vez que a sua posição nas situações apresentadas é em geral a de um observador de cenas, em relação às quais acrescenta comentários *over*. A figura do professor Alfredo opera então em vários níveis do filme:

1. No nível do conteúdo, como um *assunto*, quando o seu livro é comentado por diferentes intelectuais em um programa televisivo.
2. Como personagem que age e interage com outros personagens do filme.
3. Como espectador implícito ou explícito de cenas do filme.
4. Como narrador, podendo no limite ser identificado ao próprio diretor do filme que vemos.

A personagem é, assim, tanto personagem central quanto personagem periférico, tanto instância narrativa quanto assunto de debate (ou objeto de achincalhe), e talvez seja essa indefinição mesma de lugar uma das chaves para se pensar e interpretar o filme. Pois o espectador, solicitado a constantemente reenquadrar ou reposicionar esse personagem como autor, voz narrativa ou mesmo alguém que o substitui enquanto espectador de uma cena, um filme ou um show de rua, será talvez igualmente solicitado a se posicionar em relação às diversas realidades fílmicas e não somente como espectador, relativizado por um estrutura de enunciação que pressupõe sua participação ou cumplicidade. Alfredo, contudo, não está sozinho nessa estrutura por assim dizer fluida, pois também outras personagens passam a atuar em vários âmbitos indistintamente. Na cena que comentamos anteriormente, Maria Alice age, e um primeiro momento, como uma personagem, distribuindo brinquedos e roupas novas a duas crianças, mas passa à condição de espectadora e narradora ao observá-las serem dilapidadas por outras crianças enquanto pensa, em voz *over*, sobre uma possível política de estado em relação às "crianças mendigas".

Essa desestabilização do lugar do espectador guarda também uma relação com uma questão técnica da história do cinema. Voltemos por um instante ao prólogo de *Cronicamente inviável*, que pode ser lido do ponto de vista técnico como uma ilustração didática do procedimento cinematográfico do campo/contracampo. Um homem vestido de preto e com uma luva de proteção ateia fogo a uma tocha comprida, para logo em seguida atear fogo a uma colmeia de abelhas ou marimbondos. O campo é representado pelo homem, cujo instrumento de destruição é preparado sem menos. O contracampo é representado pela colmeia, que logo

passa ela mesma a ser queimada com a tocha. O movimento no campo acha a sua continuidade naturalizada no contracampo, como o cinema nos ensinou a entender. Mas ao passo que nos modelos didáticos do campo/contracampo temos geralmente a contraposição entre dois agente humanos, o que vemos aqui, de um lado, é um agente humano literalmente com poder de fogo e, de outro, uma colmeia de insetos que, fora o zumbido registrado na banda sonora, não opõe à própria destruição resistência à altura. Cristaliza-se assim a situação básica da sociedade brasileira: a naturalização da desigualdade. De certo, a imagem dupla condensada nesse prólogo do filme apresenta, por assim dizer, as suas questões, mais do que sua tese: não reagirão nunca essas abelhas? Onde estou eu, o espectador, em relação a esse campo/contracampo, uma vez que se elimina a reciprocidade de olhares?

De nosso ponto de vista, a cena é também ela uma repetição de outra cena traumática de *A causa secreta*. Trata-se da famosa cena da tortura do rato, em que o ator que interpreta Fortunato (e que é, por sua vez, interpretado por Rodrigo Santiago) passa a "ensaiar" a tortura do animal em carne e osso. No lugar do homem aproximando a tocha de fogo da colmeia de abelhas, temos o rato atado pelo rabo, sendo torturado não apenas com uma chama de um maçarico mas por uma tesoura que lhe corta os membros devagar... A tortura insuportável desencadeia o "ápice dramático" do filme, com uma onda de demissão, ameaças, explosões de raiva, autoritarismo banal e risos sádicos, culminando na morte do contrarregra Carlos. Caído dos andaimes do teatro, Carlos jaz no chão e é cercado por todos como um Cristo já despregado da cruz que, em vez de agir como o bode expiatório universal, provoca um excedente de culpa local ao seu redor. Carla, a personagem que explode por não suportar o laboratório sádico montado por Zé Maurício, demite-se no ato, qualificando todo o seu processo teatral de ultrapassado. *Cronicamente inviável* retoma em seu prólogo essa cena de seu filme precedente, limpando-a de todo dramalhão e barulho e transformando-a em uma operação puramente técnica: não há sadismo aqui, apenas um funcionário qualquer realizando uma operação de limpeza do ambiente, tornando-o propício para o espaço do restaurante. Já no prólogo, portanto, está em operação uma reedição de uma "cena muito explícita", refeita como "mais adequada à realidade". Se, contudo, em *A causa secreta* era fácil se posicionar como espectador – em especial se identificando à Carla, aquela que interrompe e deixa a cena da perversão –, o filme de 2000 sonega um ancoradouro humano firme sob o qual assentar um ponto de identificação. Salvo, talvez, em sua última cena.

Em tempos de apelos vazios à tolerância e de grita generalizada em relação a qualquer gesto mais ousado como autoritarismo, o filme de Bianchi ainda se impõe sem pedir licença e é atual como uma torrente intolerante de destruição de boas intenções e de lugares seguros.

Nesse turbilhão de desrealização, o que o filme nos oferece como ancoradouro é uma rua escura e barulhenta de São Paulo, no seio de uma família sem-teto:

> *Cronicamente inviável* termina com a fala de uma moradora de rua embalando o filho para dormir. Ela diz que o menino deve crescer sempre honesto, e não deve, jamais, envergonhar-se de sua pobreza. Diz que se orgulha do filho e do grande futuro que ele há de construir. É o trecho mais chocante do filme, porque o diretor faz desta personagem, que nada tem a perder, a única que parece levar a sério o que diz. Debaixo do viaduto, protegida por pedaços de papelão, ela pretende fazer o filho acreditar em valores que já se tornaram vazios para os outros brasileiros.

É assim que espectador, e o próprio filme, conseguem escapar do círculo de culpa e são confrontados com o seu próprio vazio, ao entrar para o terreno da vergonha propriamente dita, impossível de ser gozada masoquistamente[203], o que nos obriga a nos identificarmos com a própria perda de tudo, com a vida (pior que) de cão dos indigentes. Aí reside o excesso dos excessos, o momento talvez mais insuportável de todo o filme, uma vez que se formula aqui, em relação ao espectador, algo como a sua *diferença absoluta*. O espectador progressista perde seu próprio lugar como lugar do escolhido, ou do esclarecido, e deve conciliar-se com sua destituição – espécie de *cogito* bianchiano – ou bradar contra ela, como muitos fazem. Ele perde o seu lugar privilegiado de espectador, ou é reduzido a um puro espectador: *sua condição pessoal é assim reduzida a sua condição de sujeito*. Uma reflexão crucial de G. K. Chesterton pode nos ajudar a pensar ainda de um outro ângulo o conteúdo ingênuo dessa fala final:

> As verdades se transformam em dogmas no instante em que são disputadas. Assim, todo homem que formula uma dúvida define uma religião. E o ceticismo de nosso tempo de fato não destrói as crenças, mas as cria; dá-lhes os limites, assim como suas formas claras e desafiadoras.[204]

É possível assim pensar o final de *Cronicamente inviável*, esse singelo discurso "alienado", como resultado mesmo de sua torrente de destruição cínico-cética[205]. A destituição subjetiva operada pelo processo formal do filme culmina nessa cena de "pobreza dogmática", criando

---

[203] KEHL, Maria Rita. Gostamos de ser inviáveis? In: VIEIRA, João Luiz (Org.). *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria de Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004, p. 147.

[204] CHESTERTON, G. K. *Heretics*. Nova York: John Lane, 1905, p. 304 apud ŽIŽEK, Slavoj. *Less than nothing*. Londres; Nova York: Verso, 2012, p. 382 [tradução nossa]: "Truths turn into dogmas the instant that they are disputed. Thus every man who utters a doubt defines a religion. And the scepticism of our time does not really destroy the beliefs, rather than it creates them; gives them their limits and their plain and defiant shape".

[205] Assim como *Maldita coincidência* também havia fechado as forças desagregadoras ao longo da película com a voz firme de uma figura materna.

condições para emergência de um novo sujeito porque evitando a simples convergência de posições: a diferença é sentida e mantida necessariamente, sem identificação. A torrente formal a que o filme nos lança esbarra enfim em um conteúdo que o resiste, um resto do real com o qual o espectador está impedido de se identificar, mas que o impele, constrangido, a simbolizar.

Fechado o círculo – são com as abelhas queimadas e os indigentes animalizados que começamos essa jornada *au coeur du mal* –, com certeza não somos mais os mesmos. Em vez do constrangimento projetado no rosto de uma personagem em primeiro plano, somos obrigados – dada a torrente de degradação física e ética a que presenciamos – a encarar o constrangimento de nós mesmos.

Como veremos, contudo, o próprio Bianchi simbolizará esse resto do real, perdendo em muito a radicalidade formal de que falávamos, em *QVPQ*. Por hora gostaríamos de apontar para alguns dos desdobramentos que o tempo brasileiro e mundial impuseram e que, ao menos em parte, parecem haver embotado o gume subversivo de *Cronicamente inviável*.

Em primeiro lugar, o que acontece quando a esquerda institucional de fato consegue repromover um horizonte em que alguma igualdade é vislumbrável novamente? É em grande parte do lulismo e seus fantasmas que a obra posterior irá tratar, seja do ponto de vista das políticas sociais (*QVPQ),* da ficção do pobre como depositário de valores (*Os inquilinos*) ou da política de reparação histórica (*Jogo das decapitações*).

Em segundo lugar, não é verdade que *Cronicamente inviável* perde sua potência numa sociedade que parece se pautar cada vez mais por aquilo que Eliane Brum chamou de "boçalidade do mal"[206]? Trata-se de maneira geral da dissipação do pudor propiciado pela generalização da internet e a consequente democratização da opinião no mundo virtual, mas que tende a respingar ou mesmo a invadir o espaço público "real", por assim dizer. Porque se o esforço de Bianchi consistia, em alguma medida, em criar situações nas quais ele pudesse projetar uma voz de desfaçatez, mas que ainda assim deveriam aparecer como um pensamento privado, o que temos hoje de forma generalizada na internet é uma projeção do horror e da barbárie do mundo privado no âmbito público, cuja falta de pudor e responsabilidade tornam-se endêmicas. O que em Bianchi aparecia mediado por suas personagens, aparece de maneira direta nas caixas de comentários das páginas dos *websites*.

Em terceiro lugar, é de se pensar que o restaurante Palladino's como o lugar "do ressentimento dos que oprimem" (na fala do garçom que substitui Adam, inclusive na

---

[206] BRUM, Eliane. A boçalidade do mal. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/02/opinion/1425304702_871738.html>. Acesso em: 11 fev. 2016.

insolência) tenha perdido um pouco o sentido depois da invenção de Miami, pelo menos enquanto destino de uma "novíssima diáspora"[207] de brasileiros. Nas palavras do embaixador e colecionador de obras de Romero Britto, Hélio Ramos Filho: "É hoje uma comunidade de classe média, que se inteira de tudo sobre o Brasil e mantém seus vínculos com o país: não acompanha a CNN, mas assiste ao *Jornal Nacional*, às novelas e ao futebol pelo *pay-per-view*". Em lugar da "violência mais civilizada" de Nova York, por que não um lugar onde nem ao menos é preciso falar inglês? Livres "das amarras que a prendem no Brasil", a elite brasileira em Miami pode ostentar, gastar e esbanjar sem pudor (frase típica: "Aqui eu posso, porra!"). Além, é claro, de continuar a aproveitar os privilégios brasileiros (apartamentos já são construídos com quarto de empregada) e de adquirir novos ("a tendência é contratar um *beach butler*, um mordomo de praia"). A crer nos relatos, tudo nela parece convergir para uma fuga dos pesadelos armados repetidamente por Sergio Bianchi: "A experiência de ir à praia em Miami é como estar num resort particular. [...] Nos longos trechos de areia branca, não há vendedores, pedintes, camelôs ou cachorros". Assim, que potência ainda possui a exposição que o cineasta faz da voz obscena do superego brasileiro, quando o paradigma não é a mais "a nobreza cínica de Nova York, a frieza oficialesca de Washington ou a força cosmopolita de Chicago?", mas a mundanidade e o hedonismo enquanto tais?[208]

A rigidez dos discursos das personagens de Bianchi, neste filme singularmente sublinhados, com seu algo de artificial, não deveria ser tão rapidamente categorizada como defeito estético. Seus exageros, sua artificialidade mesma, deveriam ser enquadrados no patamar mais elevado da estilização, captando em nascença todo um modo de viver o político, ou pelo menos de falar do político – e em Bianchi as personagens basicamente se relacionam falando do político – como um discurso semipronto, codificado e autorreferente. Se a sua unidade é a frase de efeito, a sua realização paradigmática revelou-se no *post* em rede social. Estava aqui em germe toda uma sociabilidade que se tornaria endêmica.

---

[207] Cf. a extraordinária reportagem, da qual destacamos alguns dos trechos entre aspas a seguir, PINHEIRO, Daniela. A Xangrilá dos descontentes. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 16-24, maio 2015.
[208] A resposta do cineasta foi, em grande medida, mudar a estratégia e muito do modo de compor seus filmes, em especial a partir de *Os inquilinos*. Trata-se ali de construir uma narrativa a partir dos olhos e ouvidos de um pai de família, desesperadamente lutando contra (o que aparece como uma) invasão de uma mundanidade periférico-favelada que lhe corrói por dentro e por fora.

5.3 Um passeio pelos bastidores

Os letreiros que pontuam as diferentes cenas de *QVPQ* são um dos índices mais claros de certa inversão operada por este filme na obra de Bianchi. Eles funcionam como subtítulos de um certo número de cenas, organizando um panorama que (supostamente) se pretende uma análise historicamente articulada da questão da capitalização através dos despossuídos no Brasil. Em vez da proliferação de questionamentos, provocações e mal-entendidos, temos um filme cujo *set* é democrático e no qual cada cena tem o seu papel:

> A figura do diretor é muito detentora de todos os gostos, de todas as vontades e de todas as opções. E pela primeira vez no set do Sergio, eu via ele, depois de fazer um plano, chamar a equipe inteira, figurinista, iluminador, elenco e quem tivesse em volta e mostrar a cena que ele acabou de fazer e perguntar [...] se aquela cena dizia aquilo que ele estava pretendo dizer com aquela cena. Eu nunca tinha visto isso. Eu acho isso de uma maturidade impressionante do Sergio. E isso chamou a gente para participar do filme também, não é? A gente se sentiu um pouco responsável, ou mais responsável do que geralmente se sente no set para poder cumprir aquilo que o Sergio queria que cada plano dissesse no filme dele. E é um diretor que conseguiu com isso, eu acho, um equilíbrio muito interessante das atuações, eu acho que as atuações estão num nível muito bom e muito equilibrado, de todo o elenco.[209]

Interessante que um filme de um impiedoso retrato das formas de aparecimento da solidariedade na desigualdade histórica brasileira apareça assim de forma invertida, quase que idealizada, nesse relato de um dos atores do elenco.

> [...] E embora talvez você [possa] caracterizar o filme [como] feito talvez por uma elite pensante, [...] não impede que quem assista reflita e ria, quer dizer, entenda. Eu acho que o riso é um sinal forte de entendimento.[210]

O fato de o riso poder ser visto nesse filme como uma forma de entendimento não seria uma regressão em relação ao riso nervoso propiciado pelos filmes anteriores?

---

[209] Transcrito de CIOCLER, Caco. [Depoimento nos Extras do DVD]. In: QUANTO vale ou é por quilo? [2005]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (108 min.), color.

[210] Transcrito de MELO, Claudia. [Depoimento nos Extras do DVD]. In: QUANTO vale ou é por quilo? Op.cit.

> Eu acho que o filme sai com uma dignidade com esses dois finais. Porque ele não se torna moralista, ele não dá uma definição certinha, bonitinha, do que nós temos que fazer e tal.[211]

Seria o filme uma tentativa do autor de se safar da pecha de moralista? Daí talvez a construção de um filme que se pautasse por uma 'profundidade' histórica?

Há contudo continuidades relativas em relação aos procedimentos utilizados nos filmes anteriores. Um exemplo logo no início do filme é o de uma cena em que uma *socialite* organiza crianças de periferia para a uma sessão de fotos. Ela entrega alguns brinquedos, e as crianças parecem se portar como estes, meros objetos passíveis de serem organizados para a composição de imagens promocionais. Ao final, ela mesma se posta no meio das crianças, coroando por sua vez todo o arranjo da imagem numa objetificação de si. O principal contudo está na banda sonora, em que uma voz feminina enuncia, com a devida "base musical", um conteúdo absurdamente incompatível com o gênero que se emula no tom e timbre de voz. Tanto é insidiosa a discrepância entre enunciado e enunciação que o espectador menos atento pode ser levado a crer que está a ouvir a banda sonora de uma campanha de solidariedade como outras. Do mesmo modo que ouvimos a voz de Gil Gomes em *A causa secreta*, como ouvimos e vemos a voz e a imagem de Datena em *Os inquilinos*, somos levados a desconfiar da intromissão dessa voz fantasmático-midiática, próxima ao mesmo tempo que protocolar, na banda sonora e portanto em nossa experiência fílmica. O espectador atento vai estranhar no enunciado justamente o seu caráter não enunciável, que parece dizer justamente o que não é dito, mas está pressuposto e tácito entre as linhas do discurso condoído das campanhas de solidariedade: "Doar é um instrumento de poder. A superexposição de seres humanos em degradantes condições de vida faz extravasar sentimentos e emoções. Sente-se nojo, espanto, piedade, carinho, felicidade... e, por fim, alívio! E ainda faz uma boa dieta na consciência". Ao dizer o indizível, fazendo-o de modo formalmente idêntico ao discurso protocolar, cria-se um mal-estar justamente naquele (espectador) que está apto a captar a "ironia" da cena. Pois se ele é perspicaz o suficiente para compreender o ruído do próprio conteúdo numa forma, digamos, adequada, ele também é de certa maneira levado a gozar a compreensão desse conjunto de despropósitos que é dito de forma banal. A questão é contudo complicada ainda mais pelo fato de que a foto em questão, a foto que a cena de que falamos se empenha em produzir, coincide com uma foto promocional do próprio filme *Quanto vale ou é por quilo?*, e inclusive é a foto mesma que está na capa do DVD da Versátil. Ora, em que sentido essa identificação irônica do próprio filme

[211] Transcrito de GUINDANE, Silvio. [Depoimento nos Extras do DVD]. In: QUANTO vale ou é por quilo? Op.cit.

com a matéria de que trata não estimula ou reproduz a própria identificação irônica do espectador com a obscenidade enunciada por essa voz?

Em outras passagens, aquilo que ouvimos como o discurso institucional da solidariedade encontra-se deslocado pela própria montagem do filme. Há uma cena em que Mônica aparece em meio a uma filmagem do que parece ser um comercial, ainda que o que vemos seja o próprio comercial se auto simulando como bastidor. A montagem, contudo, ressignificará a cena como um devaneio de Mônica, em que a perspectiva de se tornar alguém de sucesso se acomoda sem ruídos à possibilidade e à beleza ética da ajuda aos necessitados[212]. O tema da ajuda aos pobres como ajuda a si próprio, tanto negócio lucrativo quanto política de estado, presente desde *A causa secreta*, figura aqui de forma transparente como desejo de uma dona de casa branca que logo acorda para a sua posição subordinada na ordem do negócio. A proposição de dona Noêmia[213] (Ana Lúcia Torre), que oferece o dinheiro para a festa de casamento da sobrinha de Mônica em troca de trabalho em tempo integral e como favor, aparece como a própria realização do sonho de Mônica, que agradece efusivamente. Sucedendo, contudo, o sonho de Mônica e a sua entrada – ou caída – na dinâmica do favor, há uma inserção narrativa de caráter histórico, uma entre as várias do filme. O inserto tem como função realçar o caráter familiar e personalista do negócio de escravos no Brasil, mas não apenas. A história da escrava Lucrécia, que propõe a uma "amiga" branca, também ela interpretada por Ana Lúcia Torre, que a compre para que ela mesma possa lhe comprar a alforria, insinua-se como um paralelo em relação à cena que lhe precede e conclui com o seguinte dito: "o lucro e a liberdade enfim se tornam realidade". De maneira transparente, quase oficial, o filme apresenta a tese de que o personalismo das relações brasileiras serve a uma dinâmica em que um sentimento, uma ideia, uma relação ou um ato nobre – "amizade, liberdade, solidariedade" – funcionam como óleo ideológico – um *mais-de-afeto* – em nossa engrenagem singular da extração de mais-valia. A voz do narrador emoldura e dá credibilidade a esta tese, quase a ponto de institucionalizá-la. Voz que, assim como outros excertos historiográficos, parece emanar diretamente do Arquivo Nacional, de onde o narrador fornece a referência exata. Confunde-se assim o histórico-institucional com o ideológico puro e simples.

Nem tudo, contudo, passa por essa moldura do narrador. Rumando para a inauguração de uma sala de informática numa escola de periferia, Marco Aurélio (Herson Capri) e Ricardo

---

[212] Procedimento até certo ponto retomado em *Os inquilinos*, na qual o devaneio adquire contornos mais sombrios do que um produzido e edulcorado desejo de sucesso.

[213] Dona Noêmia figura como uma administradora de ONG mais modesta do que a Stiner, alguém que manda mas também bota a mão na massa das atividades solidárias.

(Caco Ciocler) acompanhados de um bajulador Umberto Magnani, caem como que dentro de uma cena digna do filme *Cidade de Deus*: um corpo de um jovem negro baleado, uma mulher chorando por sobre este, ambos cercados por jovens delinquentes que gesticulam a sua volta. Mas o que sucede é claramente feito para contrariar as expectativas do espectador. A dupla da Stiner se desespera e, na tentativa de escapar à situação, dão meia volta e atolam o carro em um buraco. Umberto Magnani não tem dúvidas: sai do carro e pede ajuda para os bandidos que, para a surpresa culpada tanto da plateia quanto da dupla, param o que fazem e vêm todos empurrar o veículo. A cena se fecha alegremente, com direito a cumprimentos, tapinha nas costas e ao samba-rap de Marcelo D2: "Sorria, / Meu bloco vem, vem descendo a cidade / Vai haver carnaval de verdade / o samba não se acabou". A cena seguinte é justamente a da entrega dos computadores, cena necessária para o desenrolar do roteiro, como peça da história que o filme conta e monta, ao mesmo tempo em que se define em oposição àquela que acabamos de resumir. O governador discursa em meio a balbúrdia das crianças, obviamente exageradas em seu desgoverno para implodir as imagens de "crianças carentes" semeadas por toda a película. O interesse invulgar da cena vem justamente da sobreposição problematizada entre a classe que se promove com a solidariedade e o chamado "público alvo", entre a grandiloquência vazia do discurso igualitário da classe política e empresarial e um sujeito que aparece como completamente alheio aos efeitos desse mesmo discurso. As crianças figuram assim uma turba insolente e que, no limite, só está entretida consigo mesma.

A disparidade desta cena dupla, com relação ao filme como um todo, exige assim uma interpretação pontual. Mais uma vez, no cinema de Bianchi, a graça está na inversão de expectativas, em especial a maneira com que se invoca o *blockbuster* de Fernando Meireles. Há claramente um gesto de ousadia provocativa em transformar traficantes sanguinários em "trutas" prontos pra ajudar o carro de engravatados em suas agruras pelas ruas periféricas da cidade, assim como transformar as crianças em uma turba estúpida e desordenada. As duas cenas são quase um resquício de *Cronicamente inviável*, em especial a maneira libérrima com que se desvinculam da pretensão de verossimilhança para brincar com a própria moldura fantasmática do espectador. Moldura que estava em operação no filme *Cidade de Deus*, e que a cena de certa maneira confronta ao expor os bárbaros traficantes em modo subalterno, ou seja, se comportando "em obediência ao rei", ao senhor, mesmo estando com a faca e o queijo na mão, em seu próprio território, chegando mesmo a quase invocar o clichê da hospitalidade popular brasileira. Em outras palavras, o gesto de solidariedade vem justamente de onde menos se espera, e os solidários "em prol da comunidade" são salvos pelo próprio lugar de onde pretendiam posar de salvadores. Que dizer então dos "menores carentes", em franco exercício

de inospitalidade e anarquia, cujo contraponto mais evidente nos parece ser Busca-Pé, o protagonista e âncora do ponto de vista do filme de Meireles, em especial a sua habilidade com a máquina e em cativar os olhares do espectador enquanto menino pobre que tem futuro?[214]

Não à toa, o comentário que antecede a conclusão da cena, com seus computadores destruídos, é o de Ricardo para Marco Aurélio: "Sucesso, hein?", fechando esse ciclo que começava com seu próprio comentário sobre inclusão digital: "Entretenimento também é cultura, pô. Eleva o nível do povo brasileiro". *Cidade de Deus* é o entretenimento de sucesso por excelência, que marcou todo um ciclo do cinema nacional, com a temática da favela e da violência urbana. Com isso, o filme de Bianchi amplia o seu foco, e mostra não estar apenas investigando as práticas do terceiro setor, mas a própria máquina cultural que lhe serve de pano de fundo.

No mais, Bianchi ainda está à vontade para retrabalhar, ou repetir, cenas de seu próprio universo autoral. Em mais uma cena em restaurante, parece que, dessa vez, o que olhamos é uma sobreposição de escutas. A música incidental vem de *Cronicamente inviável*, mas a cena do restaurante é uma obsessão de Bianchi desde *Romance*. Em primeiro lugar chega a família pobre, com destaque para a criança em tratamento de câncer. Deles não ouvimos palavra, mas gestos mudos. Em seguida, ouvimos a conversa das *socialites*, que descrevem as maravilhas da solidariedade; solidariedade para com as suas próprias consciências, bem entendido. Num terceiro plano, ouvimos a conversa entre Arminda (Ana Carbatti) e seu amigo, possivelmente ligado a um partido de esquerda e de oposição. Enquanto bebem algo, ele explica a Arminda as falcatruas de superfaturamento da Stiner e suas ligações com o poder político, em relação aos quais ele diz lamentar sobrar-lhes o chato papel de "fazer denúncia". A estrutura da cena, em camadas que se sobrepõem, uma falando da outra, faz lembrar os créditos finais de *A causa secreta*, no qual ouvimos a própria voz do diretor enunciar aquilo que poderíamos resumir como a institucionalização do sofrimento alheio e que poderíamos resumir do seguinte modo:

1. Banalização do sofrimento anônimo;
2. Teatralização: transformação da caridade em negócio, organização social mínima que permite gerar prazer a partir de uma situação de dor alheia;

---

[214] O olhar de Busca-Pé, por ser interno ao mundo da favela mas ao mesmo tempo tendendo ao externo, permite ancorar o processo de identificação do público. O fato de que ele é um aspirante a fotógrafo trabalhando numa redação de jornal estabelece essa ponte entre ponto de vista privilegiado e perspectivas profissionais para o menino negro pobre, alimentando tanto a "paixão pelo real" quanto o narcisismo ideológico do espectador. Cf. TAKEMOTO, César. *Cidade de Deus em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

3. Legitimação estatal da dor, gerenciamento da pobreza, provocação deliberada e institucional da dor alheia, *sem passar pelo ou além do plano pessoal*.

Com o longo cortejo de imagens que o próprio filme nos oferece, temos a banalização do sofrimento (1); a conversa das *socialites* que se sobrepõe às imagens da família pobre que se senta à mesa comporiam o momento da teatralização; mas seria possível equalizar a conversa de Arminda e seu amigo ao momento da legitimação estatal da dor? De fato, não ouvimos propriamente uma conversa entre Arminda e seu interlocutor. Este parece interessado em mobilizá-la a assumir o papel da denúncia, mas o que ela faz é mostrar uma relutância e um mal-estar; em suas próprias palavras: "esse lugar é constrangedor".

Aqui encontramos respostas e, como que obsessivamente, outras questões dos filmes anteriores do cineasta. O constrangimento de Arminda, por exemplo, remete a esse lócus privilegiado do mal-estar que é o palco de ensaios de *A causa secreta*. Parece também vir da própria inserção da personagem no espaço do restaurante Pellegrino's, de *Cronicamente inviável*. Quando Arminda diz que precisa se retirar, a reação do personagem masculino faz lembrar a cena do bar de *A causa secreta*, em que Zé Maurício é deixado a sós pelos seus únicos interlocutores "dignos". Além de que a própria posição autodenominada de denuncista faz lembrar o que dizia Zé Maurício na cena referida: a denúncia como omissão. Arminda constrange-se com o lugar de escuta e de visão na qual foi colocada e, nesse sentido, é mais uma daquelas personagens que funcionam, em momentos-chave dos filmes, como um *Ersatz* do próprio espectador. Aqui, contudo, a denúncia não aparece mais como um modo de capitalização do intelectual ou do artista crítico, mas como um trabalho enfadonho que cabe, num dado momento, à oposição política, aqui pretensamente de esquerda, mas que pode muito bem se inverter ou se igualar, se ouvirmos ao seu interlocutor com maldade: "é a direita faturando em cima da permanência da miséria; mas o nosso papel é diferente...". É assim que a fala de Arminda, "esse lugar é constrangedor", pode não remeter exclusivamente ao restaurante onde se desenrola a cena, mas ao próprio lugar do intelectual ou político de esquerda, o lugar do denuncismo, lugar que está, como já indicamos, desde *Mato eles?*, impedido à Bianchi e tensiona seu cinema para além de uma estética pautada pela representação da realidade. O denuncismo, a crítica social como lugar social confortável (moral e politicamente) não parece natural à Arminda e, como se verá no decorrer do filme, suas ações tenderão ao reivindicatório e, no limite, ao extorsivo.

5.4 O cineasta competente (e viável)

É comum na boca de Sergio Bianchi, e é claro que não só na dele, a reclamação quanto à incompetência, por vezes chamada de estrutural, do país. Em filmes como *A causa secreta* e *Divina previdência*, a incompetência é tematizada principalmente em relação à burocracia estatal, interlocutor privilegiado, como todos sabem, do cinema brasileiro em sua diversidade[215]. Mas será correto dizer que Bianchi assume a posição de enunciação do artista competente? Uma de suas respostas a essa pergunta consiste em colocar em cena dois estereótipos: o do cineasta competente e o da mulher negra ativista das políticas de ação afirmativa. O palavrório agressivo e algo desmedido que daí emerge não consegue disfarçar as tensões entre a esfera dos negócios privados e o campo estatal, na qual a suposta competência do primeiro encontra sua verdade no financiamento estatal, enquanto o anseio de inclusão social e o combate à discriminação racial mostram o seu limite como fantasia privatista branca.

A distância entre o Bianchi de *Quanto vale ou é por quilo?* e o Bianchi anterior de, digamos, *A causa secreta*, pode ser medida por mais uma repetição sintomática. Em uma das cenas mais embaraçosas de sua obra, o diretor Zé Maurício faz uma Claudia Melo absolutamente constrangida repetir, num teatro de humilhação, uma cena em que ela deveria interpretar estar... constrangida.[216] O que sobressai, evidentemente, é o puro gesto da humilhação[217], no qual uma demanda arbitrária coincide com a sua realização imediata, ainda que para além de qualquer reconhecimento possível pelo seu perpetrador. O efeito, simultaneamente aterrorizante e cômico, talvez seja o que de mais próximo Bianchi produziu, como cena, de um campo de concentração. Ora, a ambiguidade poderosa que se põe nessa situação que alia a destruição do outro a uma comicidade ridícula inextricável, que convida ao gozo perverso do espectador ao mesmo tempo em que permite a este reconhecê-lo (ou reconhecer-se?), aí está o que se perde numa cena similar em *QVPQ*. Na continuação da cena

---

[215] DESBOIS, Laurent. A primeira fase da retomada. In: *A odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

[216] Um comentário mais extenso sobre a cena está no capítulo 3 do presente texto.

[217] Algo que reaparecerá, ainda que monstruosamente positivado, num filme americano recente. Em *Whiplash: em busca da perfeição* (Damien Chazelle, 2014) um professor de uma instituição musical de elite de Nova York tortura seus alunos com uma arbitrariedade do mesmo teor, ainda que de forma mais eficiente, da de Zé Maurício. Amplamente difundido como um dos melhores filmes americanos de 2014, *Whiplash* é não apenas um filme absolutamente rarefeito artisticamente, descompensado, de mão pesada, desprovido de toda sutileza que não a do sadismo, mas também constrangedor e espúrio na maneira com que legitima a tortura, a mais crua e individualista competição (inclusive uma competição do sujeito consigo mesmo, na impossibilidade da relação amorosa) e as fantasias de grandeza mais mesquinhas com uma pretensa e ridícula encenação contemporânea da dialética hegeliana do senhor e do escravo.

que comentamos anteriormente, um menino focalizado no centro de um plano americano, em estilo institucional, diz, repetidamente, olhando para a câmera: “Meu nome é José Aparecido Nogueira. Tenho 12 anos e sou negro”. As repetições são incentivadas pelo diretor “competente”, que lhe repreende e ordena: “Não! Não! Assim está muito pra baixo. Quero com mais orgulho! De novo. Vai!” Como não consegue o que quer, o diretor simplesmente ordena a sua substituição. Arminda, que assiste ao processo, é novamente tomada por imagens da escravidão[218] (crianças negras amarradas em fila), sua expressão tomada de mal-estar. Ao contrário do sadismo de Zé Maurício, aqui a performance que é cobrada do “ator”, com a sua consequente humilhação, não é pessoal, ou seja, muda de patamar e passa a ser método de seleção impessoal, em que o material humano é prontamente substituível. A ambiguidade estética da composição torna-se assim evidente: se por um lado a escravidão proporciona uma elucidação particular do caso em questão (a importância de se construir uma imagem de orgulho negro funciona assim como uma tela que cobre uma condição de disponibilidade degradante), por outro a própria construção de uma perspectiva histórica enfraquece o procedimento anterior, que implicava de maneira mais visceral o próprio espectador e que não tinha o subterfúgio da História para explicar o mundo. Por mais que o modo de fazer cinema de Bianchi pareça ter se sofisticado, o que se perde com essa armação de perspectiva histórica é o próprio confronto com o real de um sadismo muito brasileiro, ainda que a especificar, um confronto que o próprio procedimento cinematográfico não pode controlar com segurança (temos a impressão que o montador perde a medida) e que portanto obriga a uma autoavaliação por parte do espectador. Tudo se passa como se a indeterminação do distanciamento – em *Cronicamente inviável*, paradigmaticamente – forçasse o espectador a medir e a impor o seu próprio distanciamento, que é portanto conquistado quase que visceralmente. Aquele que assiste ao filme não vem assim ocupar um lugar previamente dado.

Anteriormente, na própria cena, temos as duas personagens negras, Arminda e Lurdes, discutindo sobre o superfaturamento dos computadores. Arminda acusa Ricardo de superfaturamento, Lurdes recomenda que ela não se meta, para que ele não bloqueie “projetos futuros”. Sendo o maior orçamento de Bianchi até então, *QVPQ* é a produção que mais traz a presença de personagens negros até então.

Seria talvez o caso de remontarmos ao histórico de personagens negros no cinema de Bianchi. A primeira que vemos é, salvo engano, a personagem sem nome – tal como o garçom

[218] Essas imagens que representam de algum modo o processo interno de Arminda são como opostos aos devaneios de Mônica. Elas parecem representar o peso dos grilhões da escravidão que ela e seus pares ainda parecem carregar.

de *Romance* – interpretada por Elisa Lucinda em *A causa secreta*. Sente-se prejudicada em sua iniciante carreira de atriz, ao longo da qual interpretou três empregadas domésticas em três peças, mas sente que com José Maurício será diferente, apenas para admitir, mais adiante e, é claro, sem a solidariedade de ninguém, que esse é o seu carma. Em *Cronicamente inviável*, as personagens negras aumentam em número e possuem nomes, mas figuram todas ainda em papéis subalternos, em geral trabalhando eternamente, como num sistema de castas, para a mesma família ("a família de Maria Alice"). Há contudo uma inversão e uma primeira revolta aqui. A inversão está na cena do desfile de carnaval em que Josilene, "a empregada de Maria Alice", aparece sambando na avenida sob os olhares de seus patrões e na narração de Alfredo. A "posição de destaque" é, digamos, compensada pelo comentário aviltante: "A que serve então depois de adulta se fantasiar de ouro e prata e desfilar em uma rua fechada, quase como um curral, ladeada por camarotes onde continuam a estar seus senhores [...]". A revolta está no momento em que, voltando de viagem, Maria Alice depara-se com Josilene em sua cama com um namorado. A provocação consiste em representar a negra saindo de sua invisibilidade e da reiterada posição subalterna ocupando o lugar da branca na cama, inclusive no sentido de imitá-la nas práticas sexuais. A atriz negra é portanto flagrada fora de sua situação de empregada, apenas para, contudo, reiterar certos destinos sociais: ela acaba sendo espancada pelo próprio namorado (um homem branco)[219], enquanto é observada por uma Maria Alice aterrada e que de alguma forma somos nós, o espectador passivo do horror. As cenas, portanto, repõem determinados clichês ligados à sensualidade negra, tanto no espaço público do carnaval quanto no espaço privado da alcova, mas os tinge de certa narrativa do ressentimento: o desfile de carnaval se converte em uma explicação sadomasoquista da importância da dominação; e a eterna história de pegar o marido com outra na cama (e vice-versa) converte-se numa história de latrocínio em que a agredida é a negra, mas a roubada é a branca, desprovida agora de uma empregada "que era como se fosse da família".

De volta a *QVPQ*, e à discussão séria entre Arminda e Lurdes, discussão que coloca as personagens negras em outro patamar no cinema de Bianchi, um patamar de quase protagonismo. Encarnam ferrenhamente, cada uma a sua maneira, a lógica da reparação das injustiças históricas da escravidão, séria candidata à maior dentre as barbáries brasileiras. Não são mais submissas e ressentidas empregadas domésticas, mas lutadoras que reivindicam o que lhe é devido. Mas enquanto uma não ousa questionar o *modus operandi* de uma empresa como a Stiner, a outra quer a ferro e fogo obter o que foi acordado, de acordo com a lei. Para Arminda,

[219] Não sem antes expor a "filhadaputagem" da patroa a ela mesma.

ao final, contudo, o filme lhe reserva uma trajetória muito parecida com a de Maria Regina em *Romance*: aceitar o que lhe dão, permanecer empregada e ocupando o lugar da rebeldia agora institucionalizada, ou morrer. Com certeza escapa do "estigma de empregada" de *A causa secreta* e *Cronicamente inviável*, mas para repetir o triste destino de uma mulher branca, de *Romance*, também ela uma lutadora a sua maneira. Sutil e escarninhamente, Bianchi postula uma igualdade racial aqui.

Em outro momento do filme, uma festa no Teatro Municipal é interrompida por uma manifestação liderada por Arminda, que demanda, mais uma vez (e agora já quase como ideia fixa) os computadores novos que não foram entregues pela Stiner como prometido. Ricardo desce as escadas e, vendo que Arminda de fato possui provas, abre as portas e convida a todos para entrar. A manifestação acaba imediatamente e os manifestantes são integrados à festa. Arminda então anda isolada, vendo os pequenos grupos da elite conversando sobre sua própria sorte e perspectivas de se capitalizar no presente e futuro próximos (qual será a boa do momento, a maneira de se apropriar do dinheiro público, sobre a falsidade das privatizações etc.), mas o modo como a montagem da cena se realiza isola Arminda mais e mais, fazendo-a reviver as cenas de Maria Regina na festa do governador em *Romance*. Mas não é apenas de sua própria obra que vemos uma repetição. A maneira caricatural com que o povo manifestante é engambelado pelo fausto burguês, amparado aqui pelo brilho estatal do Teatro Municipal, faz recordar um outro episódio do famigerado *Cinco vezes favela*, de 1962. Em *Zé da cachorra*, os moradores do morro se juntam para ir à casa dos proprietários dos barracos, sendo desarmados em seu ímpeto político e seduzidos pela hospitalidade, bebida, cigarros americanos e belas mulheres da "casa-grande". Isolada, a Arminda só resta "o papel chato de fazer denúncia", colocando assim a sua integridade física em jogo como aconteceu com Maria Regina e com sua antepassada, a escrava fugida. Círculo que se fecha e aponta para um limite generalizado que sentimos ao longo do filme: a tragédia da escrava grávida e a fortuna inopinada do capitão do mato Candinho são repostos no presente sem demais problematizações, a História funcionando como repetição e não como ruptura, e portanto como não História.

5.5 Recuos de *Quanto vale ou é por quilo?*

Letreiros de valores contábeis e seus respectivos barulhos de caixa registradora são significantes fílmicos que vêm de *Matos Eles?* No filme em questão, indicava a dimensão monetizável da "última floresta de araucárias" do país. Em *QVPQ*, o barulho das moedas é

sobreposto ao som do flash da máquina fotográfica, a enfatizar a produção da imagem da pobreza como igualmente rentável, ainda que a sua maneira. Também o uso de narração neutra, semioficial ou institucional-publicitária, vem do média-metragem de 1982, e funciona como uma baliza de fatos em relação aos quais se pode ler o filme em questão. No limite, ambos elementos apontam para a perversidade da burocracia e progresso econômico que o país sustenta. A pobreza, a exclusão e o encarceramento movimentam a economia e são saudadas como formas legítimas, postas em manuais, ensinadas e formalizadas em cursos profissionalizantes.

Outro ponto é o choque de imagens que o filme procura provocar, que se dá entre as imagens de degradação, geralmente em movimento e em diversos registros (montagem histórica, encenação, pseudodocumental), e a simulação de imagens fotográficas de cunho promocional. A distância ou a tensão entre elas é contudo aquilo que movimenta o negócio da solidariedade, seja na captação de recursos privados (a cena da mesa de ayahuasca) ou públicos (o evento em torno do "Prêmio estímulo do braço direito da solidariedade"). Em certo sentido, assim, o mesmo motor que impulsiona o negócio da solidariedade faz funcionar também o motor da ironia do filme. Não estaria assim Bianchi correndo o risco de assumir aquilo que anteriormente ele chamara de legitimação estatal da dor? Em uma hipotética divisão social do trabalho, o filme apresentaria, num primeiro plano, montagens da perpetuação da dor, da miséria e da exploração à brasileira; num segundo plano, exporia detalhada e didaticamente (novos e velhos) mecanismos de gerenciamento e exploração da pobreza; e num terceiro momento consolidaria seu papel de cineasta apto a mostrar, ironicamente, a iniquidade desse gerenciamento por meio da própria montagem do filme... Não estaria aqui então em jogo certa tendência à consolidação de uma posição crítica, estatalmente legitimada, refinada até certo ponto, abrangente e como pairando acima dos materiais, organizados num discurso cinematográfico que em Bianchi nunca fora tão coerente?[220] No limite, o que o filme nos obriga a pensar é o paradoxo de um filme em que a denúncia é denunciada como negócio. O filme em que Bianchi supostamente supera o seu moralismo é aquele em que as situações através das quais o real do antagonismo brasileiro era visado como produção antiestética são superadas por uma estética mais discursiva, retórica, articulada. Há diálogo articulado em *QVPQ*. E isso é uma novidade no universo fílmico de Bianchi. Além disso, o próprio plano da montagem mostra uma articulação mais ardilosa, de sutil ironias encadeadas. De que modo, portanto, a

[220] Como a atualizar na própria forma do filme o destino da personagem Maria Regina em *Romance*, quando ela assume a direção do Museu Antônio César.

sofisticação relativa do filme, no sentido de tentar abarcar sistematicamente o modo de funcionamento da sociedade brasileira – além das inovações, modernizações e sofisticações desse modo de funcionamento – como gestão da dor e da miséria, implicaria numa estética também ela *além do pessoal?* Seria então possível dizer que Candinho e os ladrões pés rapados que ele executa, Tia Mônica e Arminda figurariam, respectivamente, relações sociais residuais em relação à organização estatal da violência (a polícia, mas também o crime e o horror gerenciados), à solidariedade (Stiner, mas também dona Noêmia) e ao confronto social (a política partidária ou o próprio filme)? É evidente aqui um encaminhamento para uma forma de organização social menos pessoal, inclusive no crime – "não é nada pessoal; por mim você ficava inteiro; mas é que a sua mulher precisa se apressar", diz o sequestrador interpretado por Lázaro Ramos ao cativo interpretado por Herson Capri. Seria impróprio dizer que *QVPQ* tende, também ele, a esse vetor da despersonalização e contabilidade, no sentido de uma decupagem mais eficiente e planificada, de um roteiro mais planejado?

A contradição que parece se armar em relação ao que havia sido sua obra anterior, em especial *Cronicamente inviável*, é que embora construído sobre um discurso histórico mais articulado, o filme de 2005 é de uma universalidade mais abstrata do que os anteriores. Quase tudo aqui tende a estar no seu devido lugar, de modo a poupar o espectador de se implicar na narrativa de modo mais... pessoal. Contudo, o que nos parece ser a força estética de Sergio Bianchi está em fazer com que seus filmes ganhem concretude na própria maneira com que implicam o espectador de forma pessoal – moralista, dizem seus detratores. Muito pelo contrário, contudo, o moralismo de Bianchi nos parece estar mais presente no filme de 2005, em que o espectador participa como um espectador abstrato, em oposição ao um espectador concreto, ou concretamente engajado como em *Cronicamente inviável*. Não é à toa que *QVPQ* é o filme com menos conotação sexual e aparentemente menos perverso de Bianchi. A sua sexualidade basicamente conota reprodução social – não à toa sua heroína é uma mulher grávida –, perdendo boa parte da ambiguidade subversiva de seus filmes anteriores. Assim é que, por exemplo, em vez de chegar em casa e deparar com a empregada e um namorado em sua própria cama, a mulher burguesa encontra a empregada morta no chão da cozinha. E o procedimento de repetição de cena, depois da primeira leva dos créditos finais, faz de Arminda não apenas a vítima direta de uma elite que queima arquivos, mas de alguém agora disposta a entrar no jogo da violência individualizada mas pretensamente reparatória. Não à toa, há uma constrangedora ausência de malícia na cena entre Arminda e Candinho, e justamente quando mais se lhe exigiria

a presença[221]. De novo temos o "ritual" da violência que recai sobre o mais fragilizado, ainda que respingando nos de cima, mas em vez de um amante que se vira contra a própria amante, temos bandidos que não se eximem de exercer a violência contra quem resiste lhes dar a sua parte. Aqui os desvios da norma são, digamos assim, puramente ligados a falcatruas pecuniárias e suas alianças escusas, à violência para conseguir "recursos", que assim tendem a se esgotar num denuncismo que o próprio filme desacredita. Se por um lado ele poupa o espectador de seus jogos de erotismo perverso, por outro lhe entrega um filme que vem distanciado de antemão – um distanciamento, portanto, *abstrato*.

E a concretude, quando vem, parece se realizar de uma forma bem problemática: as cenas com o que parecem ser imagens documentais de idosos num asilo seriam de uma obscenidade excessiva e direta, se não fossem minimamente mediadas pela ficção. Mais uma vez um recuo em relação a uma cena muito mais perturbadora sobre o mesmo "tema". Em *A causa secreta*, Cláudio (Rodrigo Santiago) encontra-se em uma sala de hospital e é abordado por uma senhora em um leito. Ele a ajuda, mas é em seguida questionado quanto ao propósito de sua visita. No lugar de alguém carente de toda companhia, humilhado em seu definhamento, ela lhe interpela, quando Cláudio lhe diz estar visitando o hospital como pesquisa:

> E isso te faz bem? Ver um bando de gente doente, te faz mais forte, mais saudável, bom? Eu estou aqui há meses. Isso não é o suficiente? Detesto gente que gosta de gente doente. Urubus! E você? Você gosta disso, desse cheiro horrível, [d]esse bando de pessoas deitadas, apodrecendo? Para justificar o que? Para que? Esse desconforto miserável, essa dor... É o fim. É só isso. Acabou. Eu não vou ficar aqui exposta, para o prazer alheio. Hum, caridade... Aah! Você também precisa disso! Vai beijar aquela velha, vai, com hálito podre![222]

Aqui, é a própria beneficiária que nega a solidariedade dos sãos, solapando-lhes o gesto pela exposição de seu sadismo travestido em causa nobre. Em *QVPQ*, resta o gesto pseudodocumental (ou não?) da senhora que, atormentada, esconde o rosto dentro da camiseta e enxota a bonita garota representante da solidariedade com uma fala desarticulada e aflita, da qual contudo conseguimos distinguir: "não vem encher o saco aqui não, vai encher o saco na puta que pariu!"[223]

---

[221] Toda a malícia que é aqui recalcada volta com força no próximo filme de Bianchi, pelos olhos da mesma Ana Carbatti na cena ápice de *Os inquilinos*.
[222] A CAUSA secreta [1994]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Paulo Sacramento. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (97 min.), color.
[223] QUANTO vale ou é por quilo? [2005]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (108 min.), color.

6. *JOGO DAS DECAPITAÇÕES* COMO PONTO FINAL

6.1 Voltando à velha casa

Antes de qualquer imagem, ouve-se o som de três pancadas metálicas, sob uma cama de ruído baixo e surdo. A que elas se relacionam no restante do filme? Seriam elas um mote? Há duas repetições notórias desse som ao longo do filme, incluindo a mais do que significativa cena final, dando a ver algo de uma modulação diferente da obra, como se ela se preparasse para um fechamento. Este último se dá basicamente na forma de uma volta sobre si mesma, que acompanharemos com algum detalhe e tentaremos ler como pontuação final da obra, momento que permitiria uma leitura retrospectiva de cenas que, como já demonstramos, se repetem ao longo dos filmes.

O início de *Jogo das decapitações* (2013) aparece, para quem o reconhece, como repetição da primeira cena do primeiro longa de Bianchi. Repetição do próprio gesto cinematográfico inaugural que nos autoriza e mesmo nos exige a ler as cenas evocadas de *Maldita coincidência* à luz de toda a obra que transcorreu entre um filme e outro, ao mesmo tempo em que nos põe a questão da razão de tal insistência.

No geral, Bianchi trabalha com basicamente dois modos de iniciar o filme: (1) um personagem que olha e fala diretamente para câmera/espectador; (2) um panorama da cidade. A essa dualidade demos anteriormente o nome de "clausura" e "exterior"[224]. É contudo em *Cronicamente inviável* que essa tensão entre interlocução direta com a câmera/espectador e perspectiva de sobrevoo está melhor desenvolvida. O filme de 2000 dá a ver que toda perspectiva de sobrevoo, todo gesto que no limite tenderia a uma alegoria da nação, deve ser lido como interpelação do espectador, como mobilização de seu campo de expectativa estético-nacional para dentro de uma relação com a voz autoral, ainda que esta última soe quase sempre distorcida, como se ela fosse emitida ou fantasiada por detrás de uma máscara.

Maldita coincidência conjuga os dois modos, ainda que de fato se abra com uma personagem falando diretamente para a câmera. É necessário, contudo, qualificar esse "diretamente para a câmera". A primeira cena, a abertura do filme, coincide com a aparição, com a presença dessa personagem que conjuga, bizarramente, singularidade e arquétipo. Sua voz ríspida e risada de bruxa projeta-se por detrás de véus que por sua vez parecem encobrir

[224] A exceção é *QVPQ*, que se inicia com um cântico negro na banda sonora e flashes de cenas de ação (o roubo de um escravo).

uma máscara ou um rosto monstruoso: “Você veio assistir? Sente-se!” Na dança que se segue, contudo, o que se revela por detrás dos véus é uma delicada figura com traços masculinos (Patrício Bisso) que, em sinuosos movimentos que se oferecem ao olhar do espectador, suaviza a rispidez da ordem e o sarcasmo do riso. A personagem da bruxa bailarina aparece retrospectivamente como uma manifestação da máscara e do travestimento, sugerindo, nesse encontro inaugural da relação do autor com o seu público, que essa relação será mediada por véus, máscaras, performances e travestimento.

A música que acompanha a dança é uma reprodução da *Balada no. 1 em sol menor*, de Frédéric Chopin. Como todas as suas quatro *ballades*, possui elementos e passagens dançantes que não estão em desacordo com o fantasioso balé da personagem em questão, o que corrobora a impressão de que a dissonância se dá entre a voz sarcástica e mandona, compreendendo os gestos corporais que lhe correspondem, e os singelos passos que se seguem[225].

Véus e as máscaras funcionam como indicativo de que o cinema do autor dará espaço para, permitirá e mesmo, por vezes, convocará a participação do espectador. Os véus, nesse sentido, funcionam como cobertura, como ocultamento de um rosto ou de uma identidade que deve ser preenchida pela fantasia/desejo do espectador, implicando-o libidinalmente no filme. A máscara ou a maquiagem tem função similar ao véu, ainda que tenda a funcionar como uma proteção do autor, sua maneira *sui generis* de se metamorfosear em diferentes personagens, falando através delas, confundindo-se com porém não fundindo-se a elas. É nesse sentido que o travestimento aparece então como cifra, nos dá a ver o modo singular com que o autor se coloca através de suas personagens.

O elemento da ambiguidade sexual, mais até do que a homossexualidade enquanto tal, é uma das maneiras através das quais os filmes de Bianchi marcam esse modo tanto ativo quanto passivo de participar da experiência de seu cinema, a maneira como o espectador é tanto questionado quanto à sua participação (“você veio assistir?”) quanto instado a participar (“sente-se”).

O verbo “assistir” repõe portanto nessa abordagem inicial a sua riqueza semântica: (1) ver e ouvir, presenciar algo passivamente; (2) assistir alguém, ajudar, no sentido de participar, de se engajar ativamente na construção do sentido do filme, que não está dado nem estabelecido; (3) abusando um pouco da semântica da palavra, talvez não fosse absurdo dizer

[225] Ainda que a própria *Balada n.1* de Chopin apresente musicalmente uma tensão entre um acorde dominante e majestoso, desenvolvido principalmente na mão direita, e uma mão esquerda que progressivamente questiona com dissonâncias essa mesma dominância.

que, apesar de o filme ser um produto, um filho, do diretor (seu vir a ser no mundo), o seu parto depende dessa "assessoria" do espectador, de seu olhar como objeto constitutivo.

O imperativo "sente-se!", contudo, qualifica a forma como esse "trabalho em equipe", sugerido pelas linhas anteriores, submete-se a uma hierarquia que dará precedência à figura do diretor.

O contraste que se desdobra na cena inicial entre figura estática e mandona, por um lado, e figura dançante e leve, por outro, encontra-se redobrada na presença massiva da paisagem paulistana. O peso e a extensão da visão aérea de uma cidade desbotada – algo destacada pelas cores do pôr do sol – se sobrepõem ao interior da cena precedente, que abriga em sua privacidade os tons *dark* da figura dançante.

Mas essa abertura que o filme faz para o exterior, para a cidade, além da claustrofobia em que estávamos metidos como espectadores da solitária cena de dança, é limitada: São Paulo nos é apresentada como massa amorfa e desbotada somente para nos depararmos com seus horizontes encurtados, de modo que o gigantismo e caos da metrópole são convertidos em campo de visão finito, impelindo o olhar da câmera de volta à casa que foi (para *Jogo das decapitações*) ou será (para *Maldita coincidência*) o *setting* do filme dentro do filme, daquilo que reconhecemos como *Maldita coincidência* como espectadores de Sergio Bianchi, mas que seremos instados a reconhecer como o filme de Jairo[226], o pai do protagonista Leandro, dentro de *Jogo das decapitações*.

Tal efeito de claustrofobia encontra talvez sua expressão mais acabada no início de *Os inquilinos*. Ao som de *Un gran sommeil noir*, de Ravel, o plano inicial do filme de 2009 apresenta uma única árvore incrustada no meio de uma favela de casas sem reboco (há também uma pequena pipa que voa e sai do quadro, detalhe que garante o mínimo de vida e movimento à cena, juntamente com a árvore). O primeiro plano dissolve-se em um segundo que o repõe com recuo, aumentando o número de casas e consequentemente o isolamento da árvore em meio a uma verdadeira parede avermelhada de casas monótonas e feias. O terceiro plano está dividido entre uma parede de espaço urbano favelizado e a bela vermelhidão de um céu de pôr do sol, arranha-céus de bairros mais centrais no horizonte.

Essa abertura opera uma inversão de perspectiva em relação à abertura de *Maldita coincidência*: o *locus* das cenas que se seguirão não será mais um casarão decadente no centro da cidade, mas o outro lado possível daquele limite que vemos na abertura do filme de 1979,

[226] O qual chamaremos de agora em diante de "Jogo das decapitações", marcando a sua diferença com o filme que comentaremos em detalhe, o *Jogo das decapitações* de Bianchi.

um bairro popular próximo a periferias mais precárias. Se contudo no casarão as personagens pareciam solenemente ignorar o mundo exterior e mesmo o seu entorno imediato, deixando acumular o lixo como barricadas, a tensão de *Os inquilinos* se dá com o mundo exterior: os vizinhos, a favela próxima, o local de trabalho. Ainda que mais permeável, o mundo de *Os inquilinos* também se dará sob um vetor de claustrofobia auto imposta, com o fechar de janelas e portas, com pequenas cenas íntimas nos cômodos, ao redor da casa.

Quando a câmera, num movimento descendente, focaliza o casarão de *Maldita coincidência* – na introdução de *Jogo das decapitações* –, tanto a imagem quanto o som são distorcidos em um efeito que lembra a queima de um filme de nitrato pelo projetor e a queda de energia de um reprodutor sonoro, para em seguida se formar o nome do filme. É como se a película do filme original se dissolvesse simbolicamente para dar lugar ao presente do filme digital. Da mesma maneira, o som perde a propulsão mecânica para dar lugar ao som manipulado digitalmente. Nesse sentido, o nome do filme nos é dado como a consumação dessa passagem de um suporte a outro, o que também aponta para a distância temporal entre um momento e outro.

6.2 Velhos revolucionários

Na primeira cena depois do prólogo, somos apresentados ao protagonista Leandro (Fernando Alves Pinto) e sua mãe Marília (Clarice Abujamra), enquanto esta última o ajuda em uma reconstituição gráfica dos diferentes grupos que compunham a esquerda armada brasileira no período ditatorial. Leandro enuncia em voz alta, como em uma aula, enquanto escreve e traça, com canetão e uma grande régua de madeira, a genealogia da esquerda insurgente, enquanto Marília, em pé a seu lado, oferece pequenos reparos ("o grupo era marxista-leninista *e maoísta*"; "é PCB, não PCdoB").

Como é norma nos filmes do autor, trata-se de uma cena filmada com planos médios sem o uso do campo/contracampo. Esse pequeno vai e vem entre mãe e filho é marcado pelo foco manual da câmera, dando nitidez àquele que tem a palavra, uma vez que ambos estão dentro de um mesmo plano com profundidade.

Além de apresentar didaticamente o tema do filme, essa cena estabelece o protagonista Leandro como um jovem sob o jugo e o escrutínio do olhar materno. Leandro conclui que são muitos grupos em questão, e pergunta à mãe quantas pessoas havia em cada um deles. Figura levemente afetada, a mãe toma a régua para si e arrebata a cena na posição de mestra,

respondendo à pergunta e concluindo que o maior deles, a famosa Guerrilha do Araguaia, tinha sessenta militantes. Dá umas leves golpeadas na lousa e em Leandro com a régua, antes de lhe devolver um "muito bem". Leandro não se intimida com mãe – que vira as costas e sai com o sonoro barulho de seus saltos –, voltando ao quadro branco como se concluísse a lição de casa. Os baques dos saltos no assoalho ecoam as três batidas metálicas do início.

A próxima cena é mais uma apropriação/repetição de *Maldita coincidência*. Não se trata, contudo, de qualquer apropriação: trata-se da cena chave que já comentamos anteriormente: aquela que culmina no "suicídio revolucionário". Se no filme original ela já apresentava complexidade e sarcasmo ímpares, aqui, como comentário da cena anterior, ela adquire uma força zombeteira ainda mais insidiosa. Se naquele filme a receita de Sergio Mamberti prefigurava em miniatura algo do "método Bianchi", delimitando seu campo de referência, seu público e seu gesto cinematográfico fundamental, o que poderia ser dito dela agora, retrospectivamente?

Em *Maldita coincidência*, a cena da receita aparece para além do filme, depois de seu fechamento, por assim dizer. Ela inscreve à sua maneira a questão da luta armada como ato político além dos dilemas da democracia. Em *Jogo das decapitações*, o suicídio revolucionário introduz uma nota escarninha na lição que mãe e filho repassam no presente histórico; contudo, ainda que a cena "citada" apareça posteriormente, como comentário da cena anterior, ela materialmente se inscreve como algo que vem do passado, sobrevindo em flashes, como no original, com Sergio Mamberti ainda "fora" da personagem, como que esperando, momentos antes da tomada pela câmera mas já sendo flagrado por ela.

A risada de Mamberti ecoa mais uma vez, como em *Maldita coincidência*, a risada da bruxa bailarina, mas a tonalidade que se reforça aqui é a de um escárnio que vem do passado. Se no filme de 1979 tratava-se em alguma medida de zombar das receitas sessentistas de vida alternativa, através de pequenas cenas com os múltiplos personagens espalhados pelos cômodos e adjacências do casarão, ou das receitas como significantes que cobriam a censura de notícias dos jornais (tornando-se assim, elas mesmas, significantes do que foi elidido do simbólico e portanto, nessa medida, significantes da castração), aqui sugere-se que o alvo seja alguma outra "receita" (política, pedagógica) implicada na cena anterior. Se aceitarmos ler assim essa justaposição de cenas, a ambiguidade provocativa de Mamberti visa perverter o panteão traçado no quadro branco e chancelado pela voz materna ("muito bem").

Reparemos, por exemplo, no objeto arredondado que, com as cores e padrões que lembram a bandeira estadunidense, parecem coroar com uma auréola o dândi suicida. Portando roupas e touca de inverno, a personagem evoca e perverte ao mesmo tempo a santidade do jugo

americano, conjugando-o à imagem da intoxicação pela gasolina e pelo álcool (o *cocktail* sendo uma tradição eminentemente americana). A cena, entre outras coisas, perverte a festa americana em um coquetel molotov, em geral uma arma incendiária caseira, de guerrilha e resistência, fato que aumenta a ambiguidade da encenação, uma vez que ela culmina em uma sugestão *queer* de suicídio.

Utilizado historicamente contra os soviéticos (na Finlândia, mas antes pelos nacionalistas liderados por Franco na Guerra Civil Espanhola), o coquetel molotov sugere uma tomada de partido do lado americano no contexto da Guerra Fria[227], tornando ainda mais ambígua e zombeteira a sua utilização no contexto brasileiro, dado o alinhamento do regime com os EUA. O filme dá assim a sua primeira indicação de certo encaminhamento político que só será explicitado no fim do filme. É como gesto autoral que essa indicação (re)encontra um precedente nessa cena chave do primeiro longa.[228]

6.3 Escola, casa, trabalho, televisão, arquivo

A cena seguinte, ainda sob o impacto da explosão, na banda sonora, do coquetel molotov de Mamberti, abre com Leandro a brincar com uma criança, o menino Davi, insinuando-lhe um papel paterno que o restante da cena, contudo, irá desmentir. Logo chega Heloísa (Ana Carbatti), mãe de Davi, que ri da brincadeira dos dois. Um plano médio apreende tanto Heloísa, que está de pé, quanto Leandro e Davi, no chão, assimilando portanto Leandro à figura do menino e do filho. Chamado para conversar à mesa, Leandro diz ao garoto: “Então, a mãe tá chamando”. A fala de Leandro, mais uma vez oscilante, corrige-se, mas apenas para permanecer assimilado à posição filial: “Sua mãe tá chamando... a gente obedece”.

Com o menino fora de cena, Heloísa vem dar a notícia de que Leandro não trabalhará mais para aquele escritório, que descobrimos ser de advocacia. O tom de Heloísa é mais do que amigável, é maternal: “Todos os clientes aqui do escritório, inclusive sua mãe, têm a máxima urgência em receber essas indenizações. Eu já pensei muito sobre isso, eu acho melhor a gente encerrar essa situação. Assim você tem mais tempo para se dedicar ao seu mestrado, colocar a

[227]ANTI-TANK weapons used by the Finns in the Winter War (Part II). Disponível em: <http://www.winterwar.com/Weapons/FinAT/FINantitank2.htm#molotov>. Acesso em: 03 nov. 2017.
[228] O tema “político” terá outras ressonâncias também pelo fato de que, mais adiante no longa, um Sergio Mamberti mais velho interpretará o papel de um senador da esquerda institucional.

sua vida em ordem. Eu já até falei com a sua mãe sobre isso”[229]. A expressão de Leandro, até agora predominantemente apático, ganha uma nota de alarme quando sua mãe é mencionada. “Tentei limpar a sua barra. Mas eu acho que se você não gosta do trabalho é melhor encontrar uma coisa que goste, né?”

Nesse curto diálogo, a situação fundamental do protagonista é sucintamente apresentada. Em primeiro lugar, como já apontamos, ele é apresentado propriamente como um infante, ou seja, não apenas como alguém que ocupa o lugar da criança mas como alguém que não tem fala. É Heloísa que fala, e que fala por ele: “Eu já até falei com a sua mãe sobre isso”. Para o espectador do cinema de Sergio Bianchi, a atriz Ana Carbatti projeta o peso de papeis fortes e centrais que desempenhou em *QVPQ* e *Os inquilinos*. Sua presença e autoridade dramáticas diminuem um personagem masculino interpretado por um ator que, apesar de viver o protagonista, é um novato no universo do diretor.

No campo/contracampo que se segue, a expressão do ator, entre o constrangimento e alguma tensão, nos é dada pela primeira vez de frente. Interessante interação na qual, no lugar do diálogo entre dois iguais, apenas um fala, mas fala preservando, poupando o outro de qualquer necessidade de fala. Leandro está sendo despedido, mas tudo lhe parece já estar arranjado, não esboçando reação. Heloísa já sabe que ele não gosta do trabalho, e poupa-o de uma reprimenda. Como fica evidente, a advogada deve ser amiga de Marília, que também é sua cliente.

Leandro ocupa a posição do infante, daquele que não tem pleno acesso ao simbólico e ainda é pego carregando brinquedos. Até aqui, ele se movimenta no mundo do afeto maternal. Participante mudo e café com leite do mundo do trabalho, sua vocação parece estar mais dirigida às lições da velha esquerda, representada na cena anterior. “A máxima urgência” com que se espera “receber essas indenizações” não é partilhada pelo protagonista. Seria então o mestrado, a pós-graduação, o seu interesse verdadeiro?

No que se segue, seguimos Leandro em uma curta cena que tanto parece continuar a cena anterior quanto apresenta um corte em relação a ela. O protagonista caminha em um matagal contíguo a um muro de precárias casas enfileiradas, uma tomada exterior que a montagem sobrepõe à sua saída da empresa.

Em oposição ao espaço protegido, uterino, do escritório, vemo-lo andando ao ar livre, sem calças, cobrindo o sexo com as mãos, mas com a mesma camisa e suéter que portava no

---

[229] Todas as transcrições do filme foram colhidas em JOGO das decapitações [2013]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Bretz Filmes, 2016. 1 DVD (94 min.), color.

escritório. O que liga indiscutivelmente as cenas é a trilha sonora, que se inicia ainda no escritório, após o abraço de despedida de Heloísa e do ex-empregado. Trata-se de uma música incidental que evoca o gênero do suspense, com uma batida repetitiva algo mecânica, em clara oposição ao silêncio da sala de advocacia.

Esse curto plano, algo burlesco, de algum modo redefine a cena anterior como uma espécie de alegoria uterina, de um pequeno universo de conforto infantil de onde o protagonista é instado a sair, ao apresentá-lo seminu, andando sem jeito, preocupado com o olhar de um outro que poderia incidir sobre ele e que de fato incide: o olhar do espectador, que pode por um momento evocar a pergunta que abre o filme – "você veio assistir"?

A posição de Leandro é claramente oposta à dos homens nus que se expõem no "concurso de bumbuns" de *Cronicamente inviável*, muito à vontade naquele ambiente fechado e escuro. Opõe-se também ao sentimento de posse canina com que Valter, em *Os inquilinos*, esgueira-se para urinar dentro do terreno de sua casa. O espectador passa a ocupar aqui o lugar do olhar sádico, do olhar que perscruta o rosto e o corpo do protagonista e que é de certa maneira temido por ele. O restante da cena se encarregará de formalizar melhor esse olhar, dando-lhe uma origem, circunscrevendo-lhe uma situação.

Leandro, esgueirando-se pelo muro/matagal, termina por entrar por uma porta aberta. Há um *fade out* do exterior e um *fade in* de uma pequena sala de aula apinhada, onde crianças escrevem e são observadas por uma mestra. A trilha sonora é a mesma e trata de ligar esse novo plano ao anterior, constituindo uma sequência ligada pelo som.

Enquanto a professora passeia pela sala, vistoriando à distância, Leandro se esgueira para dentro e acomoda-se em uma carteira que visivelmente não é para o seu tamanho. Ele porta uma calça preta agora. O plano seguinte mostra a professora na frente da sala, andando de um lado para outro. Os alunos estão em silêncio, concentrados em sua atividade. Há quadros coloridos espalhados pela sala que lembram trabalhos escolares (ainda que haja toques de abstração e arte que operam uma sutil desidentificação do lugar comum da pintura infantil), mas as paredes são de um cinza escuro opaco e monótono, sugerindo uma ligação com o exterior precário. Assim como do lado de fora a feiura das paredes mal pintadas são compensadas pelos grafites que ocupam as paredes, do lado de dentro a monotonia da cor do cimento é temperada pela cor dos quadros. O uniforme de camiseta branca dos alunos contribui para a tonalidade monocromática da cena, à qual se soma a camisa branca da professora e o suéter cinza de Leandro. Este último evidentemente destoa do grupo, ainda que sugira uma relação com o cinza ambiente. O que salta aos olhos, contudo, é a disparidade dimensional entre o corpo de homem adulto de Leandro e o das crianças, amplificada pelo espaço exíguo da sala em que ele se move.

O movimento de se esgueirar e de se acomodar é tanto mais conspícuo porque parece não ser notado por ninguém a não ser pelo espectador, o que opera uma identificação do olhar deste último à experiência do protagonista, que nesse momento já indica ser de natureza onírica.

Leandro está descalço, porém agora veste uma calça presta, o que sugere uma progressão relativa em relação ao plano anterior. Nessa passagem, contudo, o protagonista mantém uma atitude algo arredia e amedrontada. Ele parece não querer ser notado, num primeiro momento talvez pela nudez, num segundo momento por estar aparentemente atrasado para a aula. Como já comentamos, contudo, ninguém o vê, a não ser é claro o espectador que, no entanto, não tem a presença reconhecida por Leandro.

Quando o protagonista está se sentando, temos um contraplano da professora na frente da sala, continuando sua perambulação, costas viradas para o quadro negro, que porta algumas equações e uma frase bem visível acima: "Fim da liberdade aos inimigos da realidade". A frase é conspícua, e sua leitura nos é sugerida pelo próprio movimento da professora, que se dá da esquerda para a direita ocultando e revelando a frase em sua extensão horizontal. Já a equação nos parece demasiado complexa para a idade das crianças que ali estão, o que ajuda a configurar a cena como um sonho de Leandro, uma vez que seus elementos não permitem concebê-la como representação da vida cotidiana desperta. A frase mesmo parece uma corruptela de um slogan de maio de 1968: "Fim da liberdade aos inimigos da liberdade", o que dá uma tonalidade de opressão e reacionarismo ao apertado ambiente da sala.[230]

A câmara corta de volta para Leandro, cuja expressão um pouco perdida e de apreensão sofre um sobressalto com o barulho do que interpretamos ser o sinal escolar, mas que soa como um toque alto de telefone, acuando-o ainda mais em seu lugar. A professora contém os alunos com um gesto, dizendo, agora em um *close* em *contre-plongée* e em tom baixo, monótono e homogêneo: "Ninguém sai da sala. Só tem merenda pra quem responder à questão: quem são nossos inimigos? Vocês não sabem quem são os inimigos dos pobres, dos trabalhadores? Aprendam!".

Com o *contre-plongée*, a professora cresce sobre os alunos, coadunando-se à trilha sonora – que inclui, de forma tão aterradora quanto sub-reptícia, abafados gemidos de dor – para compor a figura temível da mestra prestes a fazer a chamada oral: "Vinícius, você sabe

[230] A figura da professora pode ser lida como uma condensação do maoísmo e do autoritarismo institucional das ditaduras brasileiras – emblematicamente representado pela Educação moral e cívica. Ela aparece sob o nome de "professora maoísta" na página de *Jogo das decapitações* do IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2210527/>. Acesso em: 19 nov. 2017.

responder essa questão. Sabe quem são os nossos inimigos? Sabe quem são os responsáveis por nós estarmos nessa situação?”.

Vinícius, um menino filmado em *close* e em um leve *plongée*, olhando apreensivamente para cima ao longo de toda a interpelação que lhe é dirigida, responde negativamente, para o aparente pesar da professora: “então você fica”.

Olhando agora para o fundo da sala, ela pergunta: “E você, Leandro? Sabe?” Dá-se um breve contraplano com Leandro, ainda acuado, levantando a cabeça e arregalando mais uma vez os olhos com a expressão que lhe será característica em várias cenas.

De volta à professora em *contre-plongée*: “Você sabe responder essa questão?”

Contraplano de Leandro, agora em um *close* deslocado, com um aluno ao fundo a sua esquerda, a voz a da professora soando em off (“sabe?”), sua expressão mais exasperada mas paradoxalmente incapaz de articular qualquer palavra, ou ainda, querendo mas não conseguindo, tudo isso compõe, sintetiza um dos impasses fundamentais do personagem, sua ausência ou impossibilidade de voz, que deveremos interpretar.

A professora insiste: “é a sua vez, Leandro, responda!”.

De volta a Leandro, cuja expressão se deforma em pequenas caretas e movimentos nervosos que dizem justamente que ele não consegue dizer nada, que algo está entalado em sua garganta.

Essa cena, em particular esse plano de um Leandro incapaz de emitir um som sequer, que dirá uma resposta, pode ser lida como uma variante da “cena do restaurante” de *Romance*. Ali estava em jogo uma cena pública em que o desnível de poder entre as partes implicava na humilhação de uma por outra: a soberba cliente que humilhava o garçom esperando sadicamente dele um revide que ele não poderia ou não estava em condições de dar[231].

Como já comentamos, a própria humilhação do garçom na cena é reencenada como humilhação da atriz por parte de Bianchi, o que de certa maneira expõe o achincalhe pessoal como método do próprio filme e, talvez, do próprio cinema do autor. Aquilo que era exposição de uma realidade iníqua, denúncia de uma violência social é incorporada atrevida e impunemente num gesto que elimina a distância entre o mundo fílmico-ficcional e o modo de produção desse mundo.

A diferença crucial entre as duas cenas se dá pela montagem, que em *Jogo das decapitações* se mostra no uso mais normalizado do campo/contracampo. Assim, a dissimetria

---

[231] A “cena do restaurante” tem por sua vez seu arquétipo, sua forma primária, cremos nós, na cena da interpelação do diretor por parte do índio mais velho em *Mato eles?* É talvez ali que vemos a gênese dessa situação em que o desnível histórico-social irrompe e fratura a forma fílmica enquanto tal.

radical formalizada na cena de *Romance* não dá a pauta aqui, ainda que o mutismo e a embaraço do garçom ecoem no acuamento do menino adulto Leandro, que de qualquer forma tem a brevidade da cena a seu favor.

O fato de essa pequena cena de terror escolar ser de fato um pesadelo nos propõe uma leitura retrospectiva de cenas similares nos filmes anteriores, em especial o seu caráter de proximidade com o real, tendo em vista que o sonho, do ponto de vista da proximidade do desejo do sujeito, é mais real do que a realidade.

É assim que, como um parêntese em meio ao desenrolar do enredo, a "cena do restaurante" pode ser agora lida como um sonho sádico do autor/diretor, em sua demanda despótica e intransigente de servilismo que, num primeiro momento, encontra seu ponto de identificação "meritocrática" em Márcia, para depois encarnar-se na própria figura do diretor competente.

Na mesma linha, o momento da interpelação do jovem Bianchi pelo índio mais velho em *Mato eles?* pode ser lido como o momento do despertar do cineasta, momento em que o real da condição indígena dissolve as fumaças de documentarista preocupado com as questões sociais e o confronta com o próprio desejo.

Condensadas no sonho de Leandro, está a demanda oral ("só vai ter merenda para quem responder a questão"), o medo da castração iminente à entrada na ordem do significante e os antigos dilemas de filho de militante de esquerda que não deve abrir o bico, em especial na escola, sobre a condição de seus pais. Diferentes momentos na formação do sujeito que se imiscuem nos resquícios do dia, no caso certa impassibilidade do sujeito frente às demandas de trabalho profissional e acadêmico.

O que salta aos olhos na fisionomia de Leandro é a ginástica facial que traduz certa exasperação pré-linguagem, como se, diante dos impasses de sua vida, ele regredisse a esse momento que antecede a entrada do sujeito na ordem do significante. Até esse momento do filme, Leandro só tem voz quando sancionado pela presença e aprovação materna. *Frente ao mundo, ocupa o lugar da criança que ainda se identifica com o falo materno*.

Acordado do pesadelo, a cena seguinte parece insistir no tema da maternidade: está na cozinha Rita – que trabalha como faxineira na casa – com sua filha. Seu papel não é evidente num primeiro momento porque é Marília que está de pé preparando um chá para servi-la. Quando Leandro entra na cozinha à procura do café, sua mãe lhe conta que Rita fora assaltada "na porta de casa". Inquirida por ele, a empregada diz ter sido agredida, mas nem o espectador nem Leandro parecem muito convencidos disso. Marília, pelo contrário, parece

confortavelmente indignada e satisfeita em desempenhar o papel da consideração, dispensando Rita e dando-lhe dinheiro para que vá embora de táxi.

Depois de uma pequena pausa em que o dinheiro para o táxi permanece sobre a mesa, Rita diz e repete, com certo ar de indignação: "eu vim de carro". O constrangimento da cena se dá entre a nota algo forçada da história de Rita e a impossibilidade de Marília representar o papel da boa senhora. Como ficará claro com a próxima cena, os personagens do andar de baixo irão, nesse filme, sistematicamente negar-se a representar o papel do pobre humilde, de parte da mobília da casa ou mesmo do trabalhador bovino, negação que tem no cinema de Bianchi seus altos momentos em Carlos (*A causa secreta*), Adam (*Cronicamente inviável*), Arminda (*QVPQ*), Regina (*Romance*) e, claro, no índio mais velho de *Mato eles?*

Mas há ainda um outro desconforto que advém da atitude de Rita: apesar da sua relativa emancipação material que ela tem com a posse de um meio de transporte privado (carro), tudo se passa como se ela ainda devesse se desculpar pela sua não vontade de trabalhar. Assim, o orgulho algo ferido pela pressuposição de que precisaria de um táxi encontra seu complemento em certa birra, um jogo de cena mínimo que imputa ao outro (o assaltante, no caso) as faltas que são de outra ordem.

Ainda assim, não é possível ter certeza de que Rita inventa um pouco mais ou mente ao contar sua história, mas é justamente ao instaurar uma incerteza e uma desconfiança em relação aos de baixo que reconhecemos a mão autoral de Bianchi, mão que sabidamente não é dada a afagos. Sub-repticiamente, contudo, o episódio introduz um dos temas quentes do filme, qual seja, o tema da reparação. Pois o mal-estar da cena reside em grande parte na recusa de Rita em ter o incidente que ela acabou de sofrer recompensado: ela se nega a receber reparação – o dinheiro para o taxi – por um dano sofrido nas proximidades da casa da patroa.

A sutileza e a malícia da cena está justamente em introduzir uma discrepância de postura justamente quando a intenção autoral parece ir na direção de produzir desconfiança (no espectador, já em algum nível identificado a Leandro) em relação aos de baixo. Assim, talvez induzido pelas perguntas de Leandro ("e eles roubaram alguma coisa?", "estavam armados?"), o espectador terá talvez dificuldade em notar que é do paternalismo de Marília que se deveria desconfiar.

A próxima cena de certa maneira retoma a mesma tensão que se dá entre Leandro, uma figura paterna e um trabalhador braçal. O protagonista recebe admoestações de Plínio, seu orientador, em uma sala de departamento universitário, sendo atrapalhados pelas marteladas de um trabalhador. O professor se divide assim entre trazer o orientando para a realidade do prazo,

da necessidade de se apresentar logo algum material, e travar uma batalha com o trabalhador que o perturba.

Na conversa com o pupilo, o professor parece desconsiderar ou desdenhar a priori o que quer que ele tenha a dizer. Leandro está contudo aqui um passo além da sala de aula de seu sonho, pois tenta se justificar e expressar sua dificuldade falando. Seu problema acadêmico parece ser "achar um rumo mais original para a tese", encaminhar a conclusão do trabalho, mas seu orientador não se mostra disposto a ajudar (além de lhe emprestar livros). O orientador universitário é apresentado, sumariamente, com traços fortes de autoritarismo e burocracia, conceitos – quase significantes mestre – muito utilizados para caracterizar o regime militar brasileiro instalado em 1964[232].

Primeira figura paterna a aparecer, ele é praticamente aniquilado pela agência narrativa ao ser associado a uma figura ditatorial, ainda que desprovida de real autoridade, o que fica evidente tanto com o desenlace da cena quanto pelos acontecimentos posteriores do próprio filme. A ameaça ao trabalhador não surte efeito: a cena termina quando esse despeja deliberadamente um monte de entulho no interior da sala do professor. Leandro, por sua vez, não deixará de "estourar o tempo" (na advertência de seu orientador acadêmico), com se verá. Espécie de vingança autoral em relação a essa advertência paterna, uma vez que "estourar o tempo" pareceu ser a sina de tantos filmes do diretor, nas várias fases da sua produção, esse gesto também se relaciona com a "volta às origens" empreendida nesse filme, em especial a sua relação com a instituição uspiana[233].

Vale apontar que o enfrentamento aberto e insolente do trabalhador em relação à "autoridade" não encontra equivalente na resistência tímida e balbuciante de Leandro, mas sugere que esse caminho existe. O trabalhador não tem nome e não pronuncia uma palavra sequer, mas age sem se preocupar com as consequências, ainda que tudo pareça uma grande pirraça. Leandro parece se portar como adulto e tenta argumentar, porém não tem veemência nem enfrentamento no agir.

A próxima cena abre com um plano de leões devorando uma presa, fragmento de um desses programas de televisão que mostram de perto a vida selvagem. A carnificina animal desloca mas de certa maneira continua a nota de confronto da cena anterior, deixando no ar uma

---

[232] Cf., por exemplo, RICUPERO, Bernardo. Da estrutura à agência: momentos da interpretação de Guillermo O'Donnell sobre o autoritarismo latino-americano. *Crítica e sociedade*, v. 4, n. 2, p. 90-112, dez. 2014.

[233] Cf. a reportagem de CONTI, Mario Sergio. Sergio Bianchi assume posto de terrorista do cinema nacional. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2306200006.htm>. Acesso em: 03 maio 2017; na qual ficamos sabendo que Bianchi "levou vinte anos para terminar o curso".

mensagem ambígua que beira o darwinismo social: “só o mais forte fica com o recheio”. Leandro, que assiste à televisão, muda de canal e se depara com um programa de culinária: em imagem estilizada e em câmera mais lenta, uma faca fatia um pimentão. Parecendo entediado, Leandro muda de canal novamente e o que surge é o noticiário policial: fragmento de uma matéria sobre uma rebelião em um presídio do interior paulista. Assim introduzido, o tema aparece como uma continuação de *QVPQ* e *Os inquilinos*.

No primeiro, assistimos à construção de novos presídios pelo interior do estado, iniciativa cinicamente saudada como portadora de desenvolvimento econômico para as regiões (com geração de renda, emprego e movimentação da economia). No segundo, vemos algo como a emergência das organizações de presos em sua dominação do espaço fora dos presídios. A longa rebelião do *Jogo das decapitações* aparece como uma mediação entre esses dois momentos, como o momento traumático em que a população carcerária parece se organizar imolando-se a si própria.

Leandro desliga a televisão no meio da reportagem quando percebe que sua mãe chegou, dando-lhe o lugar na poltrona. Estaria Leandro poupando sua mãe das imagens apavorantes daquela realidade? Não porque a realidade da violência lhe fosse desconhecida, mas justamente porque ela já a havia vivenciado em seu passado de militante clandestina?

Se notarmos bem, percebemos que Marília manca de uma perna, fazendo imaginar uma sequela da tortura; ela senta-se, mas seus corpo e movimentos são rígidos e austeros. Há algo de um ressentimento em sua expressão, e quando Leandro lhe pergunta se está tudo bem, ela ignora a questão e vai direto ao ponto: “Depois de amanhã é a festa pela indenização da Solange”.

Para esclarecimento nosso e de Leandro, trata-se de uma mulher de família importante (“de advogados”), que foi presa e torturada por causa do namorado, mas que nunca foi ela mesma militante. Ele deve comparecer à festa para “fazer os contatos”. Leandro também vai direto ao ponto aqui: “[e] quanto é que ela leva?”. Aparentemente, já está plenamente estabelecido e normalizado um circuito que converte histórico de luta política em valor monetário, mas Leandro não parece se comprazer com isso. Há algo de vergonhoso no ar, ainda que inconfesso, sutileza da atuação dos atores que raramente é notada em filmes do autor.

Ao saber da quantia, arregala os olhos e liga de volta a televisão, que continua exibindo imagens da rebelião de presos. Estes aparecem exibindo uma cabeça para a câmera de TV, de modo a tornar Marília e Leandro os espectadores do horror – utilizado como moeda de troca na negociação com o governo. A montagem do filme nos permite ler as imagens do horror exibidas

pela tevê como moldura para o diálogo entre mãe e filho, estabelecendo pela primeira vez uma das pautas ético-morais do longa.

Enquanto se espera que Solange leve quinhentos mil por ter apanhado na cadeia, os presos negociam as próprias condições matando-se uns aos outros, pois só têm a própria vida para negociar. O horror real dos desvalidos na tela é por sua vez emoldurado pela situação da sala, onde a família de classe média entrevê as suas chances de capitalizar seu sofrimento histórico-militante. O real está ali, fantasmático na tela trespassada por cabeças decapitadas. A realidade, contudo, está no gesto do controle remoto, que Marília não hesita em usar para desligar a tevê. Aquilo que é moldura (o morticínio penitenciário), então, passa a ser o conteúdo, o detalhe revelador dentro da moldura da cena (que se passa na sala). Estabelece-se um circuito no qual o olhar dessa família de esquerda torna-se parte do mecanismo de demanda e negociação com o poder público.

Na cena seguinte, Leandro comparece a um arquivo público para pesquisar velhas fichas de presos políticos, sob os auspícios do olhar materno e seu conhecimento sobre o assunto. As pesquisas do filho sugerem um paralelo com o inquérito de Regina em *Romance*, uma vez que em ambos os casos se trata de figuras perseguidas pelos poderes constituídos. O mistério em torno das circunstâncias da morte de Antônio César são como que "esclarecidas" pelo comentário de Marília: "Se eles [os militares] soubessem que depois eles seriam anistiados, talvez eles não precisassem forjar a morte de ninguém". A impunidade é aqui quase que naturalizada pela ex-militante, admitida sem constrangimentos, sugerindo algo de um pacto secreto entre ela e os militares.

Acabam topando com a ficha de Jairo. Leandro parece surpreso e pergunta à mãe: "Por que ele está com a ficha dele aqui no meio dos presos políticos?" Marília reluta, mas acaba respondendo que, para os militares, desbunde e ação política eram a mesma coisa. É a partir desse momento que o protagonista de *Jogo das decapitações* vai se deixar atrair pela figura de Jairo. O espectador não sabe ainda que ele é o pai de Leandro, mas desconfiamos da hesitação de Marília, que aponta para um capítulo de sua vida que ela gostaria de esquecer. Ao pedir para que o filho continue o trabalho com os arquivos, encerrando momentaneamente o assunto, seu gesto é claramente o oposto do de interromper o fluxo de imagens da televisão na cena anterior. Seu interesse está ligado àqueles presos, torturados e mortos que estão nos arquivos, seus amigos de classe e geração, e não aos presos, torturados e mortos que passam na tevê.

Entre parênteses, caberia talvez chamar atenção aqui para um elemento da atuação de Clarisse Abujamra. O espectador já deve ter notado nesse ponto algo de rígido na personagem, seja seu passo duro e algo coxo, seja sua expressão retesada (e que nesse ponto lembra a própria

expressão de Fernando Alves Pinto). O que a postura corporal da personagem sugere é algo da ordem do trauma, que o espectador suspeita derivar da tortura sofrida em seu passado, mas que, a partir de agora, também parece apontar para um elemento de sua vida amorosa. Teria sido ela também uma viúva amorosa de um cineasta desbundado, como Fernanda (Isa Kopelman) e André (Hugo Della Santa) em *Romance*? O que é mais traumático para Marília: a tortura física e psicológica dos verdugos do regime militar (que ela deve ter lembrado factualmente na composição da peça jurídica para receber reparação estatal) ou o fato de que havia flertado com liberação sexual dos anos 1960? A linguagem corporal de Abujamra diz respeito à tortura física ou à contenção desse passado? Haveria alguma relação entre essa linguagem e aquilo que o senador Siqueira diz admirar em Marília, sua "persistência na busca pela justiça"? Qual o perigo desse passado para o presente de sua posição (de enunciação) subjetiva?

6.4 Entre Ravel e o Tchakabum

A próxima cena, filmada em um banheiro de faculdade da Cidade Universitária, continua a invocar outras cenas da obra de Bianchi. O primeiro plano mostra Leandro urinando ao lado de outro rapaz em um mictório de calha. Em um dado momento, o protagonista e o rapaz se entreolham rapidamente, ainda que de cima a baixo, numa sugestiva mistura de flerte com espiadela. As cenas em banheiros e saunas masculinas são uma obsessão do autor. Mas esses lugares talvez não passem de desculpas para uma obsessão mais específica: a do olhar masculino e, mais especificamente, o olhar direcionado ao corpo do homem. Esse olhar é pressuposto, para elencar um exemplo, na cena do banheiro de *Os inquilinos*. Nela, Valter se aconselha com um amigo do trabalho, enquanto, na "profundidade de campo", vemos homens nus tomando banho. A cena é filmada de tal maneira a maliciosamente levar o espectador a perder o foco na conversa do primeiro plano, uma vez que não há uma articulação clara entre os dois planos do quadro. Nessa conversa "de homem para homem", em que se afirma e aconselha defender os seus com as suas próprias armas, o autor introduz uma brecha libidinal que desestabiliza o quadro e o tom intersubjetivo em que ele se dá (um pouco como a interpretação de Mamberti desestabilizava o gesto político-existencial da luta armada no "suicídio revolucionário").

Ainda em *Os inquilinos*, o olhar masculino torna-se mais uma vez o objeto da experiência fílmica. Há uma cena no início do filme que consiste numa exploração da polêmica temática da sexualização infantil, composta de duas partes: uma externa, na rua, portanto de

caráter público; outra, sucedendo a primeira, no interior da casa, na esfera privada. Ambas as partes têm como centro a personagem de Valter e suscitam uma concisa, ainda que intensa, variação afetiva. Essa concisão e essa variação desvirtuam o espectador, obrigando-o a se reposicionar em relação ao quadro de expectativas dado. Um pouco como Valter, com quem o filme evidentemente força uma identificação, não sabemos, como espectadores, o que sentir. Num turbilhão, somos "invadidos" por questões simultaneamente tão complexas quanto urgentes. Por um lado, isso decorre da própria técnica do cinema, que possibilita concentrações de significados múltiplos numa experiência muito curta em termos temporais. Assim, banda sonora, trilha musical, caracterização espacial precisa e detalhada, fixação de atuações dramáticas exemplares, captações gestuais e expressivas milimétricas, ainda que passíveis de exacerbações ou intensificações ímpares, podem compor e nesse caso certamente compõem um todo denso, mas cuja experiência resume-se a alguns minutos. Por outro lado, o capítulo toca em questões extremamente sensíveis do imaginário contemporâneo, o que potencializa a própria força da maquinaria cinematográfica utilizada pelo cineasta.

O primeiro plano mostra o carro velho de Walter transportando um pesado móvel sobre a sua carroceria. Ele avança lentamente pela rua inclinada, deixando evidente não apenas a inadequação do veículo para o carreto, mas o cuidado para não atropelar as pessoas na rua. O subúrbio metropolitano está cheio e vivo, em clima de domingo ou feriado, e sua apresentação em tomada externa é acompanhada por uma trilha sonora de axé *music* que se estende em altos e baixos pela cena, o que acentua o clima alegre, quase ingênuo e sem atritos: um amigo ajuda o outro com o transporte, o carro velho não contrasta com a modéstia das casas e com o passo público dos moradores, as crianças dançam na rua... Até que surge, em contraste com o cenário, tanto em passo quanto em indumentária, seu Dimas. Um morto-vivo em plena luz do dia, vê-se certa perturbação da atmosfera solar-dominical na expressão e no gesto de Marat Descartes ao vê-lo passar. Seu Dimas "socializa" seus problemas, para os quais todos são sensíveis, ainda que "ninguém possa fazer nada". Em litígio com sua ex-mulher, Consuelo, que lhe enviara os "baderneiros" para morar no fundo de sua casa e lhe infernizar a vida, não consegue mais dormir – em mais um eco do "*grand sommeil noir*" de Verlaine. "Só que fazer o que, eles são em três, não é?", responde Walter, visivelmente revoltado com a situação a que vê submetido o vizinho. Ironicamente, eles também estão em três homens, ainda que por um instante, pois o personagem de Ailton Graça segundos antes deixa a cena com uma desculpa. Assim, temos o quadro de uma situação consensualmente revoltante, ainda que a moral que prevaleça é a do "cada um com seus problemas". Entretanto, esse quadro surge por sua vez dentro daquele outro, mais "harmonioso", esboçado anteriormente, tendo em relação a ele um efeito de azedamento. As

personagens são confrontadas a uma situação em que "está tudo errado", e em relação à qual se sentem impotentes. A resposta de Walter é, como em outras ocasiões, a prudência: "melhor o senhor pensar em outra coisa". Devolve, assim, o problema "socializado" pelo outro de volta a seu remetente. Seu Dimas vê-se sem saída, entregando-se à sina do poema-mote, ao sono que lhe vem sendo sistematicamente roubado: "*Dormez, tout espoir / Dormez, tout envie!*".

Fosse um outro diretor, filmando uma cena homóloga em um outro filme, talvez tudo se encerrasse mesmo por aqui. Teríamos assim um retrato muito dolorido da dessocialização em curso nas camadas populares das grandes cidades – ou mesmo das cidades – brasileiras, ainda que em aparência tudo estivesse nos conformes de uma informalidade de feição alegre e brejeira, popularescamente azeitada na música de massa e assim por diante. Quase que via de regra, contudo, Bianchi não se satisfaz simplesmente com retratos sociais, ainda que agudos e pertinentes. Trabalha de maneira quase que sistemática, e ainda que com muitas variações de filme para filme, para certa *torção* do espaço da representação. Se olharmos mais de perto o que acontece nessa cena que vimos esboçando, em especial o seu remate, do qual ainda não dissemos palavra, veremos como todo o mal-estar que se construiu com a chegada de Dimas, com a consequente tensão e o impasse a que se chega – tudo no espaço de algumas frases –, são como que deslocados pelo remate da cena. Desiludido pela falta de apoio concreto de seus vizinhos, seu Dimas conclui a conversa: "Ah, eu vou é dormir, pra ver se eu tiro o atraso." Sua ausência como que impele imediatamente a volta do alto astral do domingo, materializado, agora em alto e bom som, e não apenas como música incidental – que acompanhava a cena desde o início –, no cavaquinho acelerado do axé *music* em questão, conhecido (?) como *Dança da Mãozinha*[234], pautando, em primeiro plano, por vezes mesmo em *close-up*, as quatro crianças – quatro meninas – que lhe dançam a coreografia, como é comum no gênero. Bianchi plasma assim, com ousada desfaçatez artística, uma sequência que evoca algo digno (ou indigno?) daquilo que Freud um dia chamou de *unheimlich*, sequência cuja eficácia e complexidade consiste em pôr em jogo uma constelação de olhares. Quais são esses olhares? Em primeiro lugar o olhar do pai, a sua maneira benevolente e até certo ponto conivente com a diversão da filha. Em segundo lugar, e como que simetricamente oposto ao primeiro, o olhar de um homem que por ali passa, como que mesmerizado pela dança das garotas. Em terceiro lugar, o olhar do próprio espectador, preso entre esses dois olhares e como que oscilando entre eles, ao mesmo tempo que também ele submetido ao encanto real das próprias garotas em sua dança.

[234] Que os letreiros finais do filme creditam ao grupo Tchakabum.

Nesse ponto, o recurso à teoria lacaniana torna-se útil para que se possa encaminhar com mais propriedade uma análise desse jogo entre olhares, em especial a possibilidade de poder conceber não apenas as dançarinas-mirim como objeto do olhar, o que seria banal, mas o próprio olhar, ou os múltiplos olhares em questão, como objetos (do desejo). Pois o enigma proposto nesse remate de cena é justamente o do mal ou, mais precisamente, de onde ele viria. Estaria na dança maliciosa realizada pelas crianças? No estranho que passa e cobiça sexualmente as meninas? Estaria no próprio olhar da câmera, a percorrer e enfatizar a sexualidade latente da cena? No olhar do espectador, cujo desejo inconsciente pode ser ativado para além da identificação maldosamente sugerida pela câmera? Ou estaria no desfibrado protagonista (que nada protagoniza), que vê maldade no outro, sem reconhecer que é o seu próprio olhar que projeta o mal para fora de si? Mais uma vez, Bianchi nos confronta com a indistinção entre diferentes instâncias narrativas, eliminando a distância, o quadro fantasmático mais ou menos estabelecido, a partir da qual o espectador consegue extrair ou conferir sentido seguro à cena.

6.5 O banheiro masculino

Em *Cronicamente inviável*, Adam, um dos personagens centrais, nos é apresentado enquanto urina em um arbusto de uma suposta casa sulista. Mais adiante no filme, ademais, é ele quem nos guiará, sendo contudo ele mesmo introduzido e aconselhado por um colega, na famigerada cena do “Concurso do Bumbum”. Nesta última, talvez a mais explícita de sua obra, vemos uma competição em que homens nus e devidamente excitados são expostos aos olhares de outros homens, que os contemplam à guisa de comparação de atributo físicos.

A causa secreta não tem propriamente uma cena de banheiro, mas, como já comentamos, apresenta uma das mais fortes cenas sobre a violência perversa do olhar masculino que o cinema brasileiro já nos deu.

Romance é outro ponto forte nesse quesito, em especial o polo ocupado por André, o personagem interpretado por Hugo Della Santa. Pois o dilema de André consiste em manter-se em abstinência sexual (cedendo contudo ao voyeurismo e à masturbação) ou entregar-se aos círculos de promiscuidade masculinos em pontos específicos da cidade. Em ambos os casos,

contudo, o elemento do olhar é central e faz a ponte fantasmática entre os dois polos – o público (ainda que marginal) e o privado – da mesma fantasia.[235]

Em clara oposição à tradição do erotismo brasileiro, afeito à tradicional exposição do corpo feminino, Bianchi utiliza o nu frontal masculino já em seu primeiro longa-metragem. *Maldita coincidência* traz a cena de um homem que massageia outro. Em clara inversão dos papéis de ativo e passivo, o órgão da atividade sexual por excelência torna-se receptáculo passivo e final da atividade de um outro sujeito. A cena, longe do elemento romanesco barato da pornochanchada, e em contraste com o tom "oriental" que a acompanha, termina com uma tirada chula[236].

Se for possível fazer um comentário geral, diríamos que esse elemento da homossexualidade masculina underground e marginal tensiona e desfocaliza as temáticas políticas "sérias" nos filmes de Bianchi, provocando algo como um curto-circuito de gêneros que frustra expectativas do espectador, deixando-o sozinho e desamparado para pensar e se posicionar sem os andaimes das formas prontas. O elemento sexual "aberrante", excessivo ou cru seduz o olhar do espectador e lhe obriga a confrontar o político dentro de outro quadro de fantasias e relações sociais[237].

Voltando a *Jogo das decapitações* e ao plano do mictório que, ao mesmo tempo que invoca, pela sua rápida troca de olhares, todas as múltiplas dimensões do obsceno, da perversão e da fantasia masculina da obra de Bianchi, é também introdução ao cinismo provocador de Rafael (Silvio Guindane), a encarnação (talvez) maior da ventriloquia autoral no filme. O banheiro é a segunda porta de entrada do universo universitário para qual o autor retorna sem nunca o ter, no plano da representação de seus filmes, abordado diretamente (a primeira tendo sido a sala de departamento universitário em que se reuniram orientando e orientador). Porta de

---

[235] A indistinção entre ficção e realidade no cinema de Sergio Bianchi não diminui o fato realmente assustador da morte "real" de Hugo Della Costa no mesmo ano do lançamento do filme (1988), como a confirmar as próprias suspeitas (meramente paranoicas?) da personagem no plano da ficção, assim a como a assunção da necessidade de viver o sexo de risco a que a homossexualidade masculina estava especialmente sujeita naquele momento.

[236] A cena – e de resto o filme como um todo – pode ser melhor avaliada se vista a contrapelo de um filme como *Essas deliciosas mulheres* (Ary Fernandes, 1979), pornochanchada contemporânea que exemplifica a caretice e os lugares comuns que alimentavam o circuito nacional: a dona de butique casada e carente, o marido machista que só pensa em futebol, o profissional liberal galinha, a ninfeta de fachada católica e por aí vai.

[237] Não cremos que se trata, contudo, da tentativa de fazer dos corpos corpos políticos, como parece estar em voga em uma parcela do cinema brasileiro dos anos 2010. Pensamos especialmente em *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, 2016), *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), nos quais os corpos aparecem ou desdobram dimensões imediatamente políticas, por vezes prescindindo do olhar do Outro.

entrada que, supostamente, tratará das relações acadêmicas mais horizontais. Rafael recebe um folheto de movimento estudantil oferecido por um estudante (Bruno Kott), que o avisa de uma manifestação. Tema: liberdade de estudante e solidariedade aos movimentos sociais. Rafael lava as mãos, sua imagem duplicada no amplo espelho em que vemos, dentro de um plano de conjunto em profundidade, como uma sutil escada, o representante do movimento estudantil e, mais ao fundo, Leandro ao mictório. A cena se fixa momentaneamente nessa configuração em que vemos as personagens pelo seu reflexo no espelho, com exceção de Rafael, de quem vemos a imagem duplicada – suas costas, de mochila, são "reais", enquanto sua frente, sua fisionomia, são reflexos. O estudante militante olha para o espelho, interpelando Rafael pelo seu reflexo, enquanto Leandro está postado em posição oblíqua ao espelho, urinando, ainda que seu rosto se vire brevemente para observar o diálogo entre os outros dois. Cria-se assim um plano que tem Rafael como polo dominante, não apenas por ele estar mais próximo à câmera, mas por ele ser o único filmado diretamente. Desse modo, assim duplicado, Guindane dá a ver um novo modo de aparecer no filme, modo no qual o plano da personagem parece se desdobrar em outro, monopolizando a cena.

Antes dessa configuração especial aparecer, contudo, temos um movimento de câmera que liga o plano do mictório (com Leandro e o anônimo) e essa *mise-en-scène* que tentávamos descrever. Temos inicialmente o militante estudantil fechando a mochila de onde sacou os folhetos a serem distribuídos. Esse momento coincide com o de Rafael saindo de um boxe de banheiro, mas não o vemos porque o militante está posicionado entre ele e câmera. Quando o personagem de Guindane passa por Kott, recebe um folheto acompanhado do lembrete da manifestação, mas a câmera agora o acompanha até a posição de destaque que fixamos anteriormente. Nesse meio tempo, como em algumas cenas de Hitchcock[238], a personagem de Kott passa na frente da câmera – que se reposiciona de forma não ostensiva – e ao fazê-lo obnubila mais uma vez, ainda que por uma fração de segundo, a personagem de Guindane. É por meio desses pequenos, porém precisos, recursos de cena que se arma o conflito entre o estudante branco, progressista e bem-intencionado, e o estudante negro, cínico e armado com frases de efeito.

Enquanto lava e enxuga as mãos, Guindane ironiza: "manifestação de solidariedade aos movimentos... Nossa, mas o nosso coração de estudante está assim tão sem reivindicação?".

---

[238] Um exemplo clássico é a movimentação de Marion Crane (Janet Leigh) e Norman Bates (Anthony Perkins) no escritório de Bates, já perto do final da primeira metade de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960). No espaço exíguo em que se passa a interação das personagens, a movimentação de Norman eclipsa algumas vezes, como um presságio, a figura de Marion.

Kott, querendo desfazer qualquer mal-entendido, declara os objetivos de seu grupo: “o nosso objetivo aqui é fazer uma política ampla. Não fazer uma política burguesa. A solidariedade entre o estudante e o movimento social é o caminho para o socialismo. Sempre foi”. “Nossa, que bonito”, retruca mordazmente Guindane, agora virado e falando diretamente para o militante, que continuamos a ver pelo espelho. A zombaria de Guindane, que apenas começa, é acompanhada pela *mise-en-scène* móvel que progressivamente lhe dá destaque, diminuindo a figura de Kott e eliminando Leandro do quadro. Nesse ambiente fálico por excelência, o próprio enquadramento já havia se incumbido de “castrar” a personagem de Fernando Alves Pinto, cujo pênis “figura” estrategicamente no extracampo. Diminuído em seu protagonismo, a castração de Leandro de certa forma corresponde à força da nova personagem que nos é apresentada, sugerindo uma ligação com a própria agência narrativa.

Entre papéis de banheiro molhados, um pixo figura grande e negro sobre o espelho e sobre o plano como um todo, como uma manchete de revista: “FORA POLÍCIA!”. A inscrição, como os pixos da época da ditadura, grita palavras de ordem contra as forças da repressão, com a diferença do lugar mesmo em que se inscreve: não mais o espaço público, em uma tentativa desesperada de denunciar o regime e suas atrocidades para a sociedade, mas o banheiro da universidade pública, apropriado para fins de consumo interno do movimento estudantil. Postas ali em evidência pelas suas dimensões e lugar de destaque, as palavras de ordem sugerem uma outra relação de espelhamento, justamente com aquele que faltava nessa movimentação geométrica que estamos descrevendo: o espectador. Parte ignorada da cena pelos personagens, as palavras de ordem espelham o olhar do espectador, ao mesmo tempo ausente e pressuposto de tudo o que ali se passa. Mais do que a discussão a céu aberto de grandes temas públicos, é pelo banheiro (pelo lixo, pela sujeira e pelo excremento, mas sobretudo pela sexualidade segregada) que o cinema de Bianchi interpela o espectador e (o) expõe (à)a sua fantasia. Aqui, no caso, a fantasia de um mundo livre da polícia, mas também segregado da miséria, do lixo social não assimilado em organização ou movimento social algum, resistente a qualquer positivação.

Em resposta ao “FORA POLÍCIA” e à “política ampla”, rumo ao socialismo, do movimento estudantil, Rafael responde com um cinismo quase destilado: propõe a visita ao centro da cidade para contar mendigos e se sentir bem, numa alusão a *QVPQ* e sua miséria contábil, num aceno ao terceiro setor e suas possibilidades de negócio. E no lugar do vago socialismo do rapaz, propõe uma agenda radicalizada dos autointitulados comunistas das coligações petistas: “seja um socialista contemporâneo! Devaste mais uns 20% da Amazônia, plante soja, crie gado. E depois a gente vende tudo para a China, que é socialista! Aí o país fica

rico e dá emprego público para todo mundo aqui. Aí, nesse dia, a gente vai poder comprar celular, fabricados por criancinhas chinesas, escravinhas. Que tal?". Não é difícil ver nessa fala de banheiro uma caricatura devastadora do lulismo, que não deixa de ser verdadeira enquanto caricatura.

Durante essa fala, Rafael se aproxima do seu interlocutor, a câmera movendo-se até um plano médio dos dois estudantes, já fora do reflexo do espelho. Sobre um fundo de vitrô anódino, o plano desloca também o "FORA POLÍCIA!", deixando apenas o "POLÍCIA!" à mostra. Esse deslocamento acompanha a provocação de Rafael, cuja petulância desafia o caráter protegido e ingênuo da política do campus, ecoando, como que inconscientemente, um pedido de repressão. Em vez de escutar e porventura ignorar o militante, Rafael ousa deslocar o cenário para as imagens de devastação social e ambiental que o progresso necessariamente gera, com o cinismo de quem goza, agora, do triunfo de uma nova classe média. Não se trata de julgar o discurso de Rafael pela sua consistência histórico-política. O que ele opera é a desestabilização do marasmo do movimento estudantil, atingindo algumas das coordenadas básicas da sua fantasia ao propor uma articulação entre pontos sensíveis: agronegócio, devastação ambiental, potência capitalista do comunismo chinês e consumo conspícuo à brasileira posto à sombra da escravidão moderna. Seu cinismo consiste até certo ponto em não esconder o fato de que está se utilizando de um slogan, ainda que o estudante o leve a sério e responda com um outro slogan: "reacionário". Trata-se ironicamente de uma reação que tenta, é claro, restaurar a fantasia engajada, estudantil e politizada através de seu "lugar de fala", definido aqui como demarcação desse Outro, o reacionário. O plano/contraplano que se segue, composto de *close-ups* do rosto dos dois estudantes, deixa claro o confronto entre cinismo e militância panfletária, ou, se preferirmos, agência autoral e espectador.

É problemático, contudo, chamar de confronto o que ocorre entre os dois estudantes, pois não há propriamente um diálogo entre eles. A cena se constrói de modo a duplicar Rafael no plano, dando-lhe uma ascendência que enfatiza a segurança cínica de sua fala, interrompendo o automatismo da fala militante. Como prolongamento do primeiro plano do mictório, a conversa e a troca de olhares pelo espelho conota algo de um flerte ou comparação masculina de banheiro, oscilando entre a agressividade e a sedução. O que poderia ser casual e automático – uma ida ao banheiro – é surpreendido por uma dinâmica em que as personagens se medem, aquém ou além do diálogo, ainda que através da fala.

Essa cena não apenas nos apresenta uma personagem que encarna de forma singular a voz autoral em sua estratégia discursiva, de sedução e potencial aniquilamento do outro, como nos apresenta de forma chocante um referente social – *o banheiro público masculino* – que, se

ousarmos um pouco, podemos usar para pensar como uma possível matriz do tipo de diálogo que se pratica em sua obra, em sentido amplo. O diálogo, esse elemento central do cinema industrial, sempre foi um limite claro na obra de Bianchi, ainda mais se atentarmos para o lugar que a cena intersubjetiva, próxima do sketch teatral, nela ocupa. Pois se, por um lado, temos o que pode aparecer como uma negligência dos diálogos, agravada pela falta de naturalidade da dublagem (que acompanhou a maior parte do cinema brasileiro pré-retomada), sempre houve, por outro lado, e de forma mais evidente desde *Romance*, uma acidez e um apelo erótico que de certa maneira lhe disfarçavam a precariedade. Como já dissemos anteriormente, os diálogos de seus filmes transpiram um sentimento de falência de debate público que se dá a ver na ausência de reciprocidade nas relações intersubjetivas (tecnicamente traduzido pela parcimônia no uso do campo/contracampo), relações em grande medida pautadas por ideais e modelos externos às relações em questão, na cena. No banheiro do *Jogo das decapitações*, por exemplo, a troca de ideias é substituída por um embate que visa apenas a cooptação ou a aniquilação moral do outro, mas que, para acontecer, se vale de noções do que seria o "socialismo". Podemos encontrar aqui ecos de uma cena de *Romance* em que André, andando por uma área de prostituição de homens, aborda um jovem, mas não consegue estabelecer um diálogo mínimo com ele. O jovem lhe toca o sexo, mas apenas repete, em forma de desconversa, indecisão ou desinteresse, o que este lhe propõe: "seu pau é grande, é?", "gozar na minha boca?", etc. Ao fim, é André que desiste do encontro, pois parece desconfiar que tem AIDS e talvez não queira abusar da ingenuidade do outro. A ingenuidade, contudo, não parece mais ser empecilho para o Rafael de Guindane, mas ponto de partida para um achincalhe das coordenadas simbólicas que dão sentido à atividade do militante. Em outras palavras, Rafael parece levar adiante a proposta de André, "gozando na boca do outro", que cospe um "reacionário" de volta. Vê-se aqui, portanto, uma situação em que o impedimento de fala, ou o constrangimento de um, corresponde à fluência zombeteira, verdadeiro atentado ao pudor, do outro. Cena que depura com clareza, portanto, esse aquém e além do simbólico em que parecem se desenrolar as cenas de Sergio Bianchi. Se a centralidade do órgão masculino está mais do que assegurada nessas cenas, ele ainda assim é apenas sugerido: sua existência no extracampo é assim tão fantasmática como o falo imaginário. De um lado, temos personagens que repetem (o discurso do militante; o jovem que não assume seu desejo e seus riscos, mas a possibilidade de satisfazer o desejo do outro), que não assumem um lugar próprio na ordem simbólica. De outro temos personagens que estão do lado da *jouissance*, para além do simbólico, que sabem diretamente o desejo do outro. Tal oposição nos parece assim homóloga ao par do gago e do ventríloquo, tal qual a psicanálise os poderia pensar.

6.6 Disfemia e ventriloquismo

É sabido que a disfemia é um sintoma que afeta muito mais garotos do que garotas. Talvez se pudesse especular por que, pensando no lugar que a mulher muitas vezes foi levada a ocupar na estrutura familiar – o lugar do silêncio –, não seria ela a que, predominantemente, teria a fala vacilante. O que experiência clínica mostra é, contudo, justamente o contrário: a maior parte dos disfêmicos são homens, razão pela qual foi preciso teorizar a capacidade feminina de evitar essa ordem de problemas[239]. O psicanalista britânico Darian Leader sugere que o problema estaria na passagem específica do menino pela estrutura edípica, em especial na questão do lugar a se ocupar em relação ao pai, questão que se pode traduzir pelos dilemas da assunção de um lugar simbólico, das formas de ingressar e assumir um lugar na linguagem. Nesse quadro teórico, a linguagem aparece vinculada ao campo da posse, de modo que assumir um lugar simbólico envolveria de alguma forma tomar para si algo que pertence simbolicamente ao pai. A hesitação masculina típica provém da dificuldade de assumir um lugar de fala, mais do que um conteúdo específico. A assunção, mais do que a coisa a ser assumida. "Gaguejar não é uma dificuldade de fala, mas uma dificuldade em *assumir um lugar de onde falar*, uma posição em uma rede simbólica"[240]. Ao gaguejar, o sujeito estaria enfrentando uma barreira no acesso ao mundo da fala, sintoma do sujeito cindido entre tomar ou não o lugar do pai.

Em momentos significativos de seus filmes, Bianchi pôs em cena situações em que, diante de uma autoridade paterna – detentora de poder de mando –, o sujeito é expulso de seu lugar simbólico, humilhado em sua tentativa mesma de articular uma fala. Já comentamos em detalhe a cena do restaurante de *Romance*, em que Márcia despeja insultos gratuitos sobre um garçom, ao mesmo tempo em que trai algum desejo por ele. Tentando inicialmente se desculpar pela situação da cozinha, ele vai progressivamente perdendo a fala até ser reduzido ao mutismo, ao puro constrangimento que nos é dado, como espectadores, a contemplar. O rosto do ator torna-se, na duração da cena – e para além do suportável – uma tela em cuja superfície se inscreve seu constrangimento, seu não lugar, sua impossibilidade de inscrição simbólica. Inversamente, opera-se um procedimento não naturalista do lado do opressor, uma sobreposição de planos semelhantes que quebra o *continuum* da cena, pequeno compêndio de insultos

---

[239] Retomamos a discussão de LEADER, Darian. Why women write more letters than they post. In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.). *Jacques Lacan: critical evaluations in cultural theory*. Londres; Nova York: Routledge, 2003.
[240] Ibidem, p. 100.

abreviados em montagem rápida, que nos obriga a ver um problema de inscrição no simbólico também desse lado. Pois a repetição descontínua e precária de insultos é sintoma de uma impossibilidade de ocupar um lugar, traduzido mais tarde, com a intervenção da própria figura do diretor, como uma "incompetência" do ator em achar o tom certo. Essa impossibilidade se dá porque a atriz não é uma boneca de ventríloquo de fato, de modo que somente indiretamente ela pode verbalizar a voz autoral. Vista sob esse ângulo, a cena aponta para o procedimento autoral da ventriloquia como homóloga à disfemia, uma vez que, também aqui, trata-se da impossibilidade de assunção da voz pelo sujeito: ele fala, mas fala através de um outro.

Algo similar ocorre, como repetição deslocada, numa cena de ensaio de *A causa secreta*, já comentada anteriormente. Marisa (Cláudia Mello), sentada e bordando, inicia a cena com a fatídica fala: "O dia está agradável. Poderíamos... Poderíamos aproveitar o clima e ir para o litoral". É interrompida pelo diretor Zé Maurício (Renato Borghi), que nega veementemente a atuação da atriz mas não consegue lhe dar orientações precisas: "tudo isso acontece depois de uma grande revelação. Depois de um acontecimento brutal. É um momento de constrangimento". Marisa tenta retomar seu diálogo mas, sob a sombra e o olhar próximo de Zé Maurício (que sentimos sobre ela, mas não vemos), começa a gaguejar e a se expressar com receio e insegurança, denotando, evidentemente, constrangimento. A cena portanto repõe uma dinâmica potencialmente infinita de um (não) diálogo de surdos: de um lado a impossibilidade de acessar um lugar no simbólico, de assumir sua atuação dentro da peça em decorrência da terrível sombra paterna do diretor; de outro, um ventríloquo superegoico ("faz direito!"), boneco animado que, ao assumir uma voz heterônoma, revela-se mero receptáculo da voz autoral, e que portanto pode a qualquer momento ser expelido para o outro lado, o lado "disfêmico", como aliás acontece com Márcia na cena que comentamos anteriormente.

O que ambos os lados partilham e de que dão testemunho é uma falência do simbólico ou da lei paterna enquanto seu sustentáculo. A disfemia do garçom de *Romance*, de Marisa em *A causa secreta* e, em *Jogo das decapitações*, de Leandro, é causada pela sombra, mais ou menos violenta, da figura paterna, que o sujeito quer mas não consegue confrontar, hesitação diante da necessidade de se matar o pai que é simultaneamente uma hesitação em relação à lei e sua internalização. O ventriloquismo de Márcia, em *Romance*, de Zé Luís, em *A causa secreta*, e de Rafael, no último longa-metragem, é uma forma de vocalização que não implica em assumir um lugar simbólico, pois a voz aparece nesses casos delegada a um outro mais ou menos contingente. A imagem duplicada de Rafael dá a ver o seu papel duplo de personagem e ventríloquo, o que nas cenas dos filmes anteriores era dada pela moldura da própria tela, esta que por sua vez se desdobrava em uma segunda tela na expressão – acuada, humilhada,

envergonhada – dos atores. Reduzidos ao silêncio da própria aniquilação simbólica (talvez, inclusive, como atores), seus rostos convertem-se em receptáculo de emoções projetadas pelo sadismo e arbitrariedade do Outro.

O interessante de *Jogo das decapitações*, como remate dessa repetição de cenas, e aqui voltamos para o banheiro da USP, é que disfemia e voz do Outro parecem enfim conciliados ou, no mínimo, amigos. Com a saída do militante, Leandro retorna ao primeiro plano e junta-se a Rafael, de quem é claramente amigo. A cena sugere assim que Leandro não estaria alinhado ao militante, mas próximo do cinismo armado e fluente de Rafael.

6.7 Celebrando a vida nua

A cena seguinte é como oposta e complementar a que acabamos de comentar. Trata-se da festa de comemoração da indenização de Solange Siqueira Camargo, citada em conversa anterior entre mãe e filho (Marília e Leandro). Em vez da luz branca, de aparência natural, diurna, do banheiro, temos a luz amarela, atenuada e noturna da festa. Em vez de homens jovens, casualmente se medindo no banheiro, mulheres maduras formalmente vestidas para a festa. Num plano médio vemos em destaque (mais próximas ao ponto focal da câmera) Renata (a personagem interpretada por Maria Alice Vergueiro), sentada e com um prato na mão, e Marília, de pé, tensa e de cara fechada, enquanto no fundo do campo, ligeiramente mais desfocadas, as pessoas e o burburinho. Entre os desfocados está Leandro, sentado sozinho e aparentemente alheio, do lado esquerdo. Eloísa (Ana Carbatti) passa por ele e logo se junta às duas mulheres. Atrás de Marília, à direita, aquela que logo reconheceremos como a anfitriã e motivo da festa, Solange Siqueira Camargo (Betty Monteiro), conversando animadamente com um convidado. A organização espacial sugere uma perspectiva temporal, que vai de Leandro, se movimenta com Eloísa, passa pelas duas mulheres em foco e termina no júbilo desfocado da celebrada. Eloisa vem trazer as boas novas: Marília será a próxima, pois o Ministério da Justiça resolveu “liberar a grana”. A boa nova, contudo, é vista com maus olhos por Vergueiro, sentada e taciturna, cuja voz rascante adiciona toneladas à reprimenda que dirige à advogada. Em claro contraste, Solange dança – animada e acompanhada – ao som de “Agora só falta você” (na interpretação clássica de Rita Lee & Tutti Frutti, de 1975), em sarcasmo explícito em relação à situação narrativa.

Por detrás de Leandro surge, com a intimidade dos mais velhos, Jacques (Renato Borghi), que com o dedo em direção à pista de dança indica seu alvo: “Solange Siqueira de

Camargo". Senta-se e continua: "Se ela soubesse que receberia quinhentos mil por uma noite na cadeia...". Na conversa que se segue, o que se depreende é que Solange era de família rica e que portanto apanhou por engano, tendo que se exilar: "até hoje não deve saber muito bem a diferença entre exílio e intercâmbio". Em meio a gargalhadas, muda de assunto e pergunta sobre Marília: "E sua mãe, com está? Ouvi dizer que está querendo vender aquele apartamento. A ONG dela não está faturando o suficiente?" Leandro: "e é para dar lucro?". Jacques: "ah... ter lucro é pecado, não é? Os amigos dela estão há anos no poder, e ela ainda não recebeu uma bendita indenização". Leandro responde, sorrindo: "é verdade, é cínico mas é verdade". Jacques arremata, de certo interessado em provocar, mas também sondar o jovem: "E o Jairo? Da turma aí, foi o único que conseguiu conhecer a modernidade das prisões". Leandro não responde, algo encabulado com a ironia pessoal e maldosa de Renato Borghi que, em algum grau, repete a personagem desagradável do bar de *A causa secreta*, em cena já comentada por nós. Encarnando o diretor Zé Maurício em um momento de auto exibição "crítica", Borghi perturba a socióloga uspiana da mesa vizinha, que o deixa falando sozinho para ir para outro bar. Leandro, contudo, não parece estar interessado em diversão, de modo que, por mais aborrecido que esteja com os comentários sádicos de Jacques, o que lhe rouba a atenção é uma alucinação: um corpo de um homem nu e ensanguentando, suspenso pelos braços e pernas, emerge por detrás da festa. Núcleo do real que tinge a festa reinante com as cores de um matadouro, expondo literalmente uma "vida nua"[241] e deslocando o foco da cena de Marília para o filho: o "agora só falta você", da canção, parece ser então dirigido ao protagonista. Da ironia cínica ao real da "vida nua", o filme parece nos dar uma prefiguração dessa trajetória.

6.8 E os presos comuns, como é que fica?

De volta ao cotidiano, o que em São Paulo significa trânsito pesado, vemos que o fio condutor da vida nua agora focaliza os famigerados motoboys. Fazendo de seus corpos e de suas máquinas a encarnação da exceção na mobilidade urbana, eles deslizam por entre os carros, quando um deles, num plano arrojado de frente para trás (do ponto de vista do capô), chuta (aparentemente) de forma gratuita o retrovisor de Marília. Leandro, no banco do passageiro, acorda com o barulho e a fúria mãe, que tão logo tem a raiva atenuada em consideração ao

[241] A referência essencial para o conceito é, claro, AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

“coitado, né. Cá para nós, eles são explorados, não são não? Sabia que morre pelo menos um motoboy por dia na cidade de São Paulo?” Leandro, contudo, volta a dormir no banco, como se o blá-blá-blá piedoso de Marília fosse sua canção de ninar.

“Acorda, Leandro!” Logo entenderemos que Marília está dando uma carona para o filho chegar a seu novo trabalho, que ela providencialmente arrumou via contatos: “eu confesso que estou cansada de ligar para os meus amigos pedindo para dar trabalho para você”. Seu novo emprego será na agência de ninguém menos que Jacques, que o recebe cordialmente (“Leandro! Esperança dessa geração”), e já o encaminha ao trabalho. Na mesma cena, somos introduzidos à (não tão) jovem Vera (Maria Manoella), com quem Jacques conversava quando da chegada do protagonista. Pela pergunta que ele dirige a ela (“ele continua vendo fascismo em tudo?”), percebe-se que não é apenas a Leandro que ele assedia com perguntas a respeito dos progenitores. Leandro editará vídeos, a natureza dos quais ainda não está clara, colocando-o na posição de um montador sem autonomia, pragmático, editando o que o chefe lhe manda. Como pano de fundo para o ambiente de trabalho, as rebeliões nas prisões, em relação às quais se articulam diferentes reações. Para Jacques, trata-se de uma novela, ou seja, de um episódio da ficção nacional que ele observa e do qual toma nota, com vistas a algum fim. Vera parece preocupada, mas se limita a emitir a opinião do pai sobre matérias feitas “para a instaurar o pânico, alimentar o desejo popular de extermínio”. O que faz com que Leandro não possa ver a questão das rebeliões carcerárias com o mesmo distanciamento dos outros é o fato de que seu pai, Jairo Mendes, parece ter sido uma das vítimas de uma delas, no presídio de Iaras, interior de São Paulo. Na decalagem entre voz materna e imagem paterna, Leandro, afinal, parece despertar.

Trabalhando em um espaço a parte dos outros funcionários, Leandro assiste a uma pequena apresentação a respeito de Jairo na televisão. Há uma tradição no cinema de Bianchi de se brincar com formas documentais televisivas, ao menos desde *Mato eles?* Inseridos nos filmes para de algum modo se articular a eles a partir de sua própria heterogeneidade, sugerem que mesmo o registro menos afeito à ficção está inteiramente submetido ao poder arbitrário do autor, que os pode inclusive forjar de cabo a rabo. Por outro lado, é perceptível, dialeticamente falando, nos momentos mais visivelmente ficcionais de Bianchi, algo do improviso da fala, das hesitações e deslizes (elementos do campo da disfemia) que, em uma edição mais “limpa” do material, seriam prontamente descartados. O lado mais caricato de uma provável “síntese” desses dois elementos, o próprio Bianchi encontrou nas narrativas televisivas de Gil Gomes e, mais recentemente, de Datena.

Gil Gomes, de quem já falamos, seja na rádio dos anos 1970, seja no *Aqui Agora* dos anos 1990, é incorporado como elemento narrativo, uma "radionovela sádica e cara de pau"[242], para fins de introduzir a temática de *A causa secreta*. Datena aparece, em *Os inquilinos*, como signo e tradução para uma mudança tanto de Bianchi como do Brasil: a violência como escândalo e como choque passa a virar dado burocrático, "dança macabra de números e estatísticas, já chatas e confusas nas colunas de economia"[243]. Assim, a "naturalização da violência é altamente discursiva e nada afásica" em Datena, mas a sua voz é "monótona, distanciada"[244]. Sua voz continua a justificar e a promover a violência institucional, mas seu tom trai algo da trivialidade, da ausência do escândalo que ela mesma quer causar.[245] Banalização da violência, surdez e cegueira para as suas manifestações estão como que resumidas na expressão de Jacques: "novela da rebelião". A mesma que a televisão de Leandro igualou a um programa de culinária e a uma cena da vida selvagem, para ser logo censurada pelo controle remoto materno. Na cena doméstica, uma legião de *homini sacri* se decapitando é igualada, como gesto, a uma faca cortando legumes ou a um grupo de felinos devorando o corpo de um grande mamífero.

Longe agora do olhar materno, e negligenciando por um instante o novo trabalho a que se dedica, Leandro se deixa atrair pela matéria televisiva, atração que se intensifica quando o assunto passa a ser seu pai, desaparecido durante a rebelião em questão. O programa passa então a tratar diretamente da conturbada figura, fazendo rápida retrospectiva de sua vida e levando Leandro às lágrimas. O caráter provocador da personagem, olhando diretamente para a câmera em fotos e filmagens, repete algo das performances de Antônio César (Rodrigo Santiago) em *Romance*, seu status post-mortem fixado em filmes, agora documentos a serem vistos, investigados pelos vivos – Regina e Leandro – na procura por uma revelação maior.

A implicação de Leandro e sua súbita tristeza parecem derivar do fato de que pode ter perdido o pai sem nunca o ter conhecido. Através da angústia de sua última entrevista, da qual sai quando confrontado a fatos relativos a sua vida doméstica, Jairo parece despertar Leandro para uma existência que aparentemente sempre lhe foi minimizada. Factualmente falando, apesar da desconfiança do espectador quanto à identidade familiar daquela figura, é somente agora, explicando seu abalo para Vera, que Leandro revela, de modo hesitante como de

---

[242] RAMOS, Nuno. Fooquedeu. Mas não deu. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 130, jul. 2017, p. 40.
[243] Ibidem, p. 40.
[244] Ibidem, p. 40.
[245] A forma refinada e cínica dessa voz aparece, por assim dizer para consumo interno, nas vozes dos narradores de *Cronicamente inviável* (ainda que não apenas nelas), cujo escândalo é a própria ausência de escândalo.

costume, sua filiação: “Jairo Mendes morreu”. “Esse cara era muito louco, não é? Você conheceu ele?”, pergunta Vera. “Era meu pai”. Resposta que não responde à pergunta, e que deverá impulsionar o protagonista em sua busca pela figura paterna. “Jairo Mendes morreu” denota, em terceira pessoa, o distanciamento com que ele é referido; “era meu pai” permite entrever uma aproximação, ainda que tardia, com aquele que já foi chamado de “pederasta, fascista, reacionário, marxista, argentário, perdulário”, qualificadores do campo político, sexual, filosófico e moral, mas que se encontram no tom moral do insulto, do rebaixamento e do banimento com que foi tratado ao longo da vida.

A excomunhão e o esquecimento de Jairo correspondem ao idílio de Marília e filho, evocado pela canção “Dindi” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) em sua primeira gravação por Sylvia Telles. Enquanto mãe e filho desfrutam da calma do lar, cabeças decapitadas são recolhidas em sacos pretos pela polícia que, nesse caso, nem ao menos precisou participar da matança. Sem que ninguém mude de canal, no entanto, a imagem televisiva passa a mostrar um cristo colorido, para logo passarmos ao registro onírico de Leandro. A câmera subjetiva adentra o corredor escuro do que parece ser uma prisão depredada, cadáveres no chão, uma espécie de altar com várias cabeças decapitadas ao fundo e, nas laterais escuras, outras cabeças sendo seguradas para fora das celas. A câmera, ao mesmo tempo em que avança em direção ao altar, faz uma rotação de 180° graus para flagrar Leandro, que também avança, apesar de assustado, na mesma direção. O protagonista, agora ao som de música dramática, desvia-se horrorizado das cabeças que lhe são ofertadas, apenas para se deparar, ao fim do caminho, com a sua própria, entregue pelas mãos de Vera, sua colega de trabalho que acabamos de conhecer. “Você conheceu o Jairo?”, pergunta, ela, repetindo a pergunta de há pouco, porém segurando uma réplica da cabeça de Leandro nas mãos, propondo não apenas uma identificação entre pai e filho, como, mais uma vez, declarando-lhe a morte e expondo o cadáver. A cabeça decapitada exprime sua careta típica: olhos e maxilares cerrados, boca aberta em um esforço para falar, mas de alguma forma impedida, como se algo estivesse entalado na garganta. Leandro a toma em mãos, mas não a consegue sustentar, virando-se em direção a um outro cômodo/cela, momento em que flagramos suas nádegas nuas.

O que significa esse sonho? Assim como o primeiro sonho de Leandro, esse se passa em uma instituição estatal, sob os olhos de uma presença feminina forte. Como já sugerimos, a breve cena se passa como o avesso do idílio materno sugerido por “Dindi”. Em vez do “céu, tão grande céu”[246], a insalubridade lúgubre em que a personagem se locomove. Inadequado,

[246] Verso de “Dindi” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira).

fora de lugar e incapaz de dizer uma só palavra, Leandro repete uma impossibilidade de integração simbólica tal como no sonho escolar. Mas enquanto este representava o polo materno dessa inadequação, sua impossibilidade de se integrar como sujeito do conhecimento ("quem são os inimigos do povo?"), sua entrada onírica no jogo das decapitações torna clara a sua impossibilidade de assumir a morte do pai, uma vez que essa se lhe afigura como a sua própria morte.

Não à toa, a próxima cena mostra Leandro interrogando Marília sobre a relação que tivera com Jairo. Ela, como sempre quando se trata do assunto, finge que não ouve, evita responder, mas entrega: "a gente nunca namorou, filho", "isso [o curso que ele fez] não tem nenhuma importância". "O Jairo não vale a pena, meu filho", diz e logo se levanta, abrindo a janela num gesto exagerado, como se quisesse arejar a sala não apenas devido à fumaça do cigarro, mas pela própria presença do pai de Leandro. Morto, ele parece ter uma ascendência maior sobre o filho do que quando vivo.

Antes disso, contudo, em um lance genial de montagem, o plano que vai introduzir mãe e filho no escritório focaliza em um primeiro momento um quadro em que pessoas expõem a famosa faixa "ANISTIA AMPLA GERAL E IRRESTRITA". O quadro aparece assim como uma mediação evanescente cinematográfica: o movimento de anistia aparece como o ponto de passagem entre o mundo infra-humano das prisões e o mundo arejado dos direitos humanos, no qual Marília agora circula e do qual tira o sustento da família.

Leandro começa uma investigação do pai para além do círculo doméstico. Na biblioteca da ECA-USP, ele toma contato com o material disponível sobre Jairo. A voz em off do filho dá expressão aos conteúdos que mais lhe chamam atenção, a começar por uma matéria que trata do filme... "Jogo das decapitações". Autorreferência confusa porque a forma que o filme homônimo e ficcional é representado, dentro do filme que vemos, é através de sequências de *Maldita coincidência*. A resenha que Leandro lê nos arquivos diz: "O filme 'Jogo das decapitações' de Jairo Mendes se passa num casarão abandonado onde jovens montam um aparelho terrorista contra a esquerda e a direita... 'Jogo das decapitações' é uma alegoria reacionária". Muito da graça do trecho está em projetar, nesses comentários fictícios a respeito de "Jogo das decapitações", a própria recepção de *Jogo das decapitações* de Bianchi hoje.

Rondando o cinema de Bianchi desde sempre, a perspectiva terrorista aparece como insinuação e provocação de variada natureza, a começar pela cena, que já comentamos, do "suicídio revolucionário" em *Maldita coincidência*. Em que consiste o terrorismo de Bianchi? O apelo, ou mesmo a sedução, da ação direta, da intervenção, não se expressa é claro por um cinema que defende métodos terroristas de intervenção, mas que tem no embate com o

espectador o seu modo de ser. Contudo, mesmo esse embate não é direto. Em *Romance*, por exemplo, ele é formalizado pelos vídeos de Antônio César, que projetam um espectador que não é imediatamente o espectador na sala de exibição. Trata-se ali de um sujeito ideal e lógico, que deve agir a partir da constatação de um disparate institucional:

> Se a Igreja Católica, encabeçada pelo Papa, nos diz que só nos resta a família como núcleo do prazer. Se ela faz a apologia do sexo para a reprodução, da heterossexualidade. Se a pílula é proibida. Se o aborto é crime. Se a Igreja não prevê que isso vai levar à destruição total do nosso planeta e de nossas cabeças, a única solução é matar o Papa! E se não puderem matar o Papa porque o Vaticano é longe, não tem grana para a passagem de avião, pegue um ônibus agora mesmo ali na esquina e matem o padre mais próximo! Arrebentem a cabeça dele com uma bala e façam um carnaval atirando os miolos dele pro alto![247]

Esse apelo de ação direta, quase psicótica, fará parte do clímax de *Jogo das decapitações*, como veremos, e encontra seus antecedentes não apenas em *Romance*, mas também no terrorismo anárquico de Adam, que fala para um grupo de trabalhadores anônimos em *Cronicamente inviável*:

> Pessoal: não é a violência que assusta. A violência é fácil de ser controlada. Entendeu? O que precisa é detonar, é explodir, é aterrorizar. Entendeu? Deixar os patrões com medo. É isso que precisa. Se é filho da puta tem que viver com medo. Entenderam ou não? [...] Ele tem que viver com a certeza de que vai se fuder.[248]

A personagem de Lázaro Ramos fala diretamente a um patrão que "se fudeu", foi sequestrado e é mantido como refém em *QVPQ*: "Se a polícia não estivesse esperta eu te levava para dar uma volta aí na comunidade para você ver os seus investimentos. [...] Qual é a nossa parte no teu lucro? [...]". Marco Aurélio (Herson Capri) tenta responder, mas não consegue, pois tem a boca vedada com *silver tape*. Momentaneamente destapada pelo sequestrador, passa a proferir frases feitas ("eu garanto que vai dar tudo certo, você vai receber...") mas é prontamente amordaçado de volta, situação que ilustra quase que didaticamente os "não diálogos" de Bianchi. Aqui, contudo, não mais o terrorismo anárquico e branco de Adam ou Antônio César, mas um terrorismo cínico e negro como "forma de distribuição de renda", que calcula seus custos e benefícios e portanto debita os riscos de vida da chance de alavancar uma

---

[247] ROMANCE [1988]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (98 min.), color.
[248] CRONICAMENTE inviável [2000]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (102 min.), color.

posição social melhor, posição que garanta o mínimo de "liberdade para consumir", na expressão da personagem sem nome de Lázaro Ramos.

De quem é a voz que chama o filme de Jairo de "alegoria reacionária"? Arriscamos dizer que o adjetivo é utilizado no campo da esquerda para desqualificar moralmente o interlocutor que não se identifica com a sua agenda política e/ou visão de mundo. O restante da cena se encarregará de esclarecer os contornos desse reacionarismo.

Em uma cópia de revista, Leandro vê Jairo e suas falas em forma de balõezinhos, ilustrando o gosto pelas *talking heads* polêmicas de Bianchi[249]. "A insolência é mais revolucionária que a coerência" parece ter como alvo a própria classe intelectual e seu zelo de congruência, conformidade e propriedade, classe que delimita em alguma medida os ideais de ego do público de Bianchi, e pode ser lida como o modo de ser mais básico do cinema do autor. Espécie de DNA cinematográfico que vai encontrar a sua máxima expressão (incoerente) em *Cronicamente inviável*, filme em que todas as personagens principais são grandes insolentes de uma forma ou de outra. "Ser um país desorganizado dá tanto ou mais trabalho do que ser um país sério" lembra evidentemente o elogio do trambique de Carlos (Daniel Dantas), também do filme de 2000, uma espécie de defesa cínica da justa medida quando se trata de organização social: "nós nos equilibramos no meio termo perfeito do ócio: se fizer menos bagunça ainda dá pra trabalhar, se fizer bagunça demais começa a dar trabalho fazer bagunça". "Pisar em mendigos caídos pelas ruas geralmente não faz a menor diferença" traz à memória a normalização da miséria e da degradação que é o tema onipresente desse filme que tem como quartel general um restaurante requintado. "Faturar com a pobreza faz com que ela se torne desejável" é o mote que atravessa *Cronicamente inviável* e tenta achar expressão sistemática e histórica em *QVPQ*.

Ao abrir um papel de extensão maior, Leandro depara-se com a frase que faz retornar à temática nuclear de *Jogo das decapitações*: "ANISTIA AMPLA, GERAL E IRRESTRITA. E OS PRESOS COMUNS, COMO É QUE FICA?" A primeira metade do cartaz havia acabado de aparecer na parede do escritório de Marília, emoldurando o evento que redefiniu a sua vida e a de sua geração de amigos. A segunda metade é a contrapartida Jairo/Bianchi, o polo polemista que atrai e impulsiona o desejo de Leandro. A oposição entre o lugar bem posto e bem pensante do progressismo, representado por sua mãe, e o polemismo sem lugar, do lado

---

[249] O material promocional e o encarte do DVD de *Cronicamente inviável* já se utilizavam sistematicamente desse expediente da *talking head* insolente. Cf. CRONICAMENTE inviável [2000]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (102 min.), color.

paterno, é didática, explicando inclusive a dificuldade de inserção simbólica do balzaquiano pós-graduando. Este reluta em seguir os passos de seus antecessores, os "meninos prodígios" que, nas palavras de Jairo, usaram o marxismo como "estratégia de ascensão para jovens inteligentes sem herança". Entre imagens de teor provocativo mais sexual, inquirimos junto a ele se a atuação de Jairo ainda faz sentido. Em vez de esperar pela reparação como herança que o Estado deve pagar para (re)compensar aqueles que foram penalizados em suas (retrospectivas) carreiras e vidas de classe média, a perspectiva do terror ressurge ("sequestro é uma forma de redistribuição de renda") em meio a uma virtual equiparação entre esquerda e direita. Essa equiparação não se dá na linha mais ou menos banalizada (e falsa) da equalização de "totalitarismos" (o comunismo como um mal equivalente ao nazismo, para citar o exemplo mais ordinário), mas da aceitação da democracia capitalista como o horizonte último do devir: "no futuro esquerda e direita jogarão o mesmo jogo, legitimadas por esse tempo horrível que agora vivemos".

Leandro rouba as fotos de Jairo e vai atrás dos conhecidos do pai. De volta à USP, assiste de longe à manifestação do movimento estudantil, provavelmente aquela que fora divulgada na cena do banheiro que comentamos. É abordado por Rafael, que comenta: "não consigo entender esse jogo de cena. Que reprodução mais defeituosa, hein? Todo mundo brincando de revolução. Revolução higiênica, não é? Sem armas, sem sangue, sem clandestinidade, sem terrorismo". Riem da possibilidade de serem terroristas. A chegada da polícia – que "nunca sai de moda" – põe fim à curta cena, vista ironicamente como "cena da vanguarda" por Leandro. Como estrutura, o trecho repõe as cenas em que as personagens ocupam o lugar do espectador. Em *Romance*, Regina (Imara Reis) é a espectadora dos filmes de Antônio César, a quem admira e de quem herdará a obra. Em A *causa secreta*, os atores da peça/filme assistem diretamente a cenas reais de sofrimento e dor, ainda que acabem de uma forma ou outra interagindo com essa realidade. Em determinado momento, o elenco assiste a um ritual de humilhação de uma colega sobre o palco, em cena que já comentamos. É contudo em *Cronicamente inviável* que o personagem se funde ao papel de espectador e narrador do filme, enquadrando aquilo que assiste dentro de uma perspectiva que degrada ainda mais a situação, disso extraindo um gozo do qual, ambiguamente, convida o espectador a participar.

6.9 Linchamento

A próxima cena vai cruzar as personagens de Vera e Rafael. Leandro vai buscá-la em casa, uma fachada bonita em um bom bairro paulistano. Ela chega e ignora a presença de Rafael, que senta no banco de trás, algo estupefato. No caminho, murmura algo sobre manter-se digna, condenando Jacques por viver de fabricar dossiês sobre homens públicos, faturando com o "jogo político". A modo como a cena é filmada, de fora do para-brisa do carro para dentro, ecoa (mais uma vez) a cena do "elogio do trambique" de *Cronicamente inviável*, com os dois adultos no banco da frente e o filho no banco de trás. Salvo que, aqui, a conversa que parece excluir o terceiro elemento – Rafael – conta com a sua intromissão, uma vez que, nos (não) diálogos de Bianchi, o cinismo é aquele que prevalece. Aqui, em forma de risada: entre a ingenuidade de Leandro, que não sabe para o que trabalha, e a superioridade moral de Vera, que odeia a política e quer fazer o seu trabalho mantendo a integridade, resta a caçoada de Rafael em relação a essa pretensão. Vejamos como a próxima cena irá alterar isso.

Ainda em seu caminho para o trabalho, no carro, eles se deparam com um "incidente de rua": uma mulher jaz atropelada no chão, um homem verifica que está morta. Vera decide filmar a mulher no chão, mas é abordada pelo homem que, irado, toma a sua filmadora, repreende a sua conduta e avança em sua direção. É detido por Rafael, que defende Vera e permite que ela retome seu equipamento. Enquanto isso, a multidão começa a atacar o carro do atropelante, quebrando as janelas, arrancando-o de dentro do veículo e agredindo-o no chão, aos brados de "assassino", "justiça", "bandido", "safado", "você tem que morrer", "bicha" etc. Leandro não reage nem toma partido, apenas vê tudo acontecer. Alguns ajudam no espancamento, outros – como Vera – filmam. Um *close-up* do protagonista e uma inflexão na trilha sonora indicam a mudança para o registro subjetivo, que vê a pele do rosto do atropelante sendo arrancada, culminando em sua decapitação, para o júbilo da multidão.

A cena condensa e desloca inúmeras cenas da obra de Bianchi, a começar pelo atropelamento, espécie de obsessão autoral desde pelo menos *Mato eles?* A carro, veículo que é o símbolo histórico da distinção da classe média, item de consumo que é sinônimo de deslocamento moderno e conforto, transforma-se na cinematografia de Bianchi em modo de evocar fantasias assassinas e de segregação[250]. O pedestre atropelado, em geral um fragilizado

[250] O ruído da freada, que por si só já sugere fantasmaticamente o choque, é um significante fílmico que sugere o lugar de impossibilidade de duas fantasias correlatas. Por um lado, a fantasia do deslocamento mágico, confortável, seguro, com visibilidade e possibilidade de aceleração que dá consistência ao sujeito do progresso e sua expansão *ad aeternum*. De outro, a fantasia do isolamento, da segregação e consequente desejo de aniquilação do que está fora, do que está no caminho.

social, jaz morto ou quase enquanto o atropelante discursa sobre a sua ausência de culpa, justificada ou não, pouco importa, pois o essencial é a cena cristalizar o real da violência social brasileira e as repetidas tentativas de simbolizar esse impasse. Aqui (em *Jogo das decapitações*) o atropelante não sai do carro e não emite palavra, paralisado no medo protegido de seu veículo. A cena também repõe a cena inicial de *A causa secreta*, quando a personagem de Rodrigo Santiago, a caminho do trabalho, depara-se com um homem esfaqueado que lhe cai no colo. O embaraço da personagem concentra-se agora em Leandro, que só consegue olhar sem reação para o que se passa. O caráter fortuito do acontecimento a caminho do trabalho passa a ser mediado por veículos e celulares. Se em *A causa secreta* a cena era dramatizada pela narração de Gil Gomes para espectadores passivos, aqui ela é protagonizada pelas pessoas, que julgam, punem e filmam coletivamente.

Essa cena e a seguinte encaminham a imagem de um povo linchador e mentiroso, ao menos aos olhos de Leandro[251]. Rita, a faxineira, também trabalha na casa do orientador de Leandro, para quem conta ter sido assaltada e atacada da mesma forma que fora em frente à casa de Marília. O professor retira seus próprios pratos da mesa e traz o café, arrematando o assunto Jairo com uma pá de cal: “Babaca, irresponsável”.

6.10 O que sobrou do pai

Entre os grandes momentos do filme estão as cenas oníricas, ainda que por vezes elas invadam as cenas “realistas” em forma de alucinações hediondas. Essa emergência do sonho e da fantasia hedionda quebra um pouco a alegoria da enunciação que identificamos ser o cerne do cinema do autor. É, contudo, somente a partir do filme anterior, *Os inquilinos*, que essas cenas oníricas, algo opacas, passam a ser usadas fora dos registros usuais do documentário, da reportagem televisiva, da paródia e do sketch teatral.

No caso em questão, a cena serve de contraponto à ofensa quase pessoal do orientador ao pai de Leandro, como a proscrever o pai biológico da função paterna que ele ocupa, já que não admite discussão alguma. Ela mostra Leandro duplamente travestido: de mulher (meia calça, sapatos de salto e maquiagem) e figura eclesiástica (manto e mitra), pedindo carona à

[251] Imagem que serve de contrapartida ao investimento histórico do cinema brasileiro na imagem de um povo passivo e ingênuo.

beira de uma estrada de terra, ao mesmo tempo em que é filmado por... Jairo Mendes. É clara aqui a entrega de Leandro a esse outro olhar paterno, identificado à figura do cineasta com a câmera na mão, girando sobre si mesmo, produzindo a cena e dirigindo-o. Ele corre em direção ao caminhão de soldados vestidos de fardas da aeronáutica, a mitra em mãos, sobe a carroceria enquanto vemos, por entre as pernas dos ocupantes, corpos de homens assassinados. Acomoda-se por sobre os corpos tanto dos vivos quanto dos mortos, jogando-lhes água benta. Percebe-se que eles estão ali justamente para desovar cadáveres, sob a bênção "reacionária" de Leandro, agora ator em um filme de Jairo Mendes.

Na vida real, a inspiração eclesiástica parece vir do programa evangélico a que Leandro não assiste, dormindo no sofá mas excitadíssimo. Ele não parece atentar para mensagem do pastor, citando Salomão: "guarda o teu coração, pois dele procedem as saídas da vida. Ou seja, toma cuidado com os teus pensamentos. Toma cuidado com as tuas vontades. Toma cuidado com os teus sentimentos". Mais do que nunca, o sonho de Leandro expõe o desejo que inflama o seu coração...

A opção de Leandro pelo pai biológico se confirma também pelo seu interesse por Rafael, cujo cinismo expõe seus fundamentos antropológicos, algo inspirados em René Girard, em uma aula de sociologia na FFLCH. Ao convidar Rafael para uma exposição de contracultura produzida por Marília, o protagonista parece prever um renovado confronto com a perspectiva da mãe que, no entanto, ali incluiu obras de Jairo Mendes. Rafael se diverte com o artista maldito "enrabando uma ovelha", mas logo se arma para atacar a exposição, que chama de "parque temático".

Naquele que é o núcleo crítico do filme, Rafael expõe o poder de fogo do autor que, justamente, parece ter preparado o tal parque temático para os próprios fins de diversão sádica:

> Rafael: Olha eu não vivi essa época, mas esse parque temático é um pouco demais não?
>
> Marília: Desculpa. O que foi que você falou?
>
> Rafael: A senhora foi presa, não é? Então não te incomoda ver essa exaltação ao sofrimento e a tortura?
>
> Marília: Eu não só fiquei presa durante um ano, como fui torturada em alguns desses objetos desse "parque temático", que aliás o senhor não deve fazer a menor ideia pra quê que ele serve.
>
> Rafael: Realmente eu não tenho a menor ideia, eu não vivi essa época não né. Mas se a gente pensar direito, a tortura é uma ferramenta do poder desde o Brasil Colônia, não é? Durante alguns poucos aí, uns 10, 20 anos, teve gente da classe média que foi torturada. Agora louvar isso como um estado de

> exceção... é classismo, não é? Um preso comum, que é torturado sistematicamente por qualquer contravenção, desde sempre, desde quando eles eram escravos legítimos... será que ele não deveria estar aqui com a gente, tirando fotos, tomando esse uisquinho e comendo canapés?
>
> Marília: Não é possível! Você não sabe o que você está falando!
>
> Rafael: Por quê? Só porque eu não concordo com esse santuário aqui de oportunismo e auto piedade?
>
> Marília: Não. Pela sua falta de respeito e de educação. A Renata está nessa cadeira de rodas porque foi torturada. E você é de uma petulância. Não, petulância não. É 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 de ser reacionário.

Esse (não) diálogo condensa e tensiona as temáticas do filme como talvez nenhum outro, ainda que a cena não se limite a ele. O comentário cínico de Renata conclui que o deboche "reacionário" de Rafael se deve ao fato de que ele se ressente de não estar devidamente incluído no círculo da cultura de classe média progressista e que, portanto, faria o mesmo jogo tão logo este se mostrasse vantajoso. Contudo, aquilo que era deboche "do lado de fora" passa subitamente à ação por meio da invasão do espaço por um coletivo de "pichação" que, ato contínuo, passa a depredar as obras expostas, causando a debandada do público. A equipe de segurança procura conter e imobilizar alguns deles, mas não ficamos para saber até que ponto. O certo é que a festa acaba para todo mundo que ali estava, iniciando-se talvez outra, bem mais curta: a dos que chegavam. Como intervenção artística ou expressiva, a pichação interessa menos a Rafael do que a "arte da contracultura", ao contrário do que se poderia supor. A debandada causada pelo grupo, para além do cinismo envenenado de Renata, roubam-lhe a plataforma polemista, reduzindo a exposição a menos do que um banheiro de universidade.

Não é preciso muito para intuir aqui uma repetição da cena do bar de *A causa secreta*, na qual o diretor de teatro Zé Maurício, a partir de uma "situação de rua", provoca a mesa de uspianos ao lado. Cansada de aturar o desagradável conhecido, a professora de sociologia convoca seus amigos a irem para outro lugar onde possam se divertir sem mal-estar, solapando-lhe a plataforma de exibição. O comentário de Renata, em *Jogo das decapitações*, tem o mesmo propósito: dissolver o mal-estar causado por um ressentido, "ignorante" que não tem nível acadêmico/intelectual para discutir aquela produção[252]. No entanto, a festa é invadida pela rua

[252] De forma oposta mas com o mesmo propósito que Plínio, o orientador de Leandro, incentivou Rafael a falar quando este saía de uma de suas aulas.

– o picho como manifestação visual singular da cidade brasileira –, expondo o caráter não público, propriamente narcísico, daquela arte, assim como a sede de exposição ou reconhecimento dos "de fora", ainda que em outro patamar. O deslocamento operado pela pichação faz com que o mal-estar causado por Rafael se dilua, ao passo que ele próprio não parece estar tão satisfeito assim com a profanação daquilo que ele chamou de "santuário de oportunismo e auto piedade", como se ele houvesse perdido a seu próprio lugar de profanador. É claro que a mais arrasada da situação é Marília, que despensa consolos de qualquer sorte que não o seu indefectível cigarro.

Leandro prossegue na busca pelo pai, indo até a casa de sua avó paterna, a quem por certo pouco conheceu. Consegue a chave por uma vizinha e entra no quarto de Jairo, quarto de filho mantido pela mãe, situação que repõe a própria condição do neto na casa materna. Entre roupas, fotos e livros, Leandro encontra uma fita cassete com uma entrevista gravada. Ouvimos com ele a voz de Jairo, inicialmente respondendo à questão de como eles se imaginaria daqui a vinte anos:

> Eu não me vejo nem daqui a uma semana. Às vezes eu penso numa imagem que me assusta muito: eu, você, tudo mundo, aos cinquenta anos, bunda moles, falando sobre reforma da casa [risadas]. Você sabe que a tendência não é acabar com as classes mas conciliá-las. Aí vai todo mundo se devorar: pobre vai roubar pobre, rico vai fazer discurso social, a esquerda vai usar métodos da direita. Hoje a ideia de transgressão já é questionada. Quer dizer: será que as pessoas entendem o que a gente tá fazendo? Ou daqui uns anos vão achar tudo um barato, fazer umas camisetas e tal...? Tudo vira cópia, tudo... Todo desejo de liberdade hoje pode ser repetir como farsa. Toda revolta legítima vai ser domesticada com o apoio dos pais e dos professores. Tudo pode virar grife. Pior que o silêncio forçado é a repetição de uma ideia em escala industrial, porque isso é transformar em sabonete, moeda de troca, nada.

Leandro ouve a voz de Jairo enquanto experimenta uma jaqueta sua. De forma muito sedutora, Jairo projeta relutantemente, do passado, o presente que agora o filho vive: o do aumento exponencial do mundo da mercadoria, que passa a produzir, comercializar e consumir crítica social, transgressão e liberdade. Recolhe o que lhe interessa e parte. O que ele procura é o rolo com o filme "Jogo das decapitações", que ele também não conseguiu obter no acervo da ECA-USP.

Vai então encontrar a sua avó paterna em um hospital ao ar livre, em cena curta mas tocante, dada a sua leveza quase pueril. De todas as personagens do filme, dona Agostina é com a certeza a menos amarga, a despeito de ter acabado de sofrer um derrame. Figura materna que de certo modo repete, como uma nota doce e esperançosa em meio a uma sinfonia de desilusão,

a cena final de *Cronicamente inviável*. Ela acredita que Jairo possa estar vivo, pois "outro dia ele veio me visitar", como um fantasma de sonho, sentando-se no mesmo lugar de Leandro. Entre os mortos, os não identificados e os foragidos, o paradeiro de Jairo é a incógnita que o imortaliza entre os comuns.

Em casa Leandro encontra sua mãe em seu quarto, vendo um filme "novo" que a ONG "deles" produziu: um documentário sobre ditadura militar no Chile e na Argentina. O protagonista o descreve contudo como um melodrama: "depoimentos emocionados, imagens de arquivo, uma música envolvente". A fúria de Marília é como o espelho invertido da cena do início do filme que descrevemos em detalhe. Ali onde antes havia tutela bem-sucedida e aprovação, o quadro de cortiça com toda a genealogia da luta armada, o passado histórico latino americano que dava dignidade para a esquerda institucional brasileira, agora estampa o riso *queer* de Jairo, a debochar dessa autoridade, como aliás de qualquer outra. Em vez do melodrama materno, Leandro parece querer protagonizar um filme dirigido pelo pai, em que ambos possam debochar juntos do poder, identificando-se a ele para melhor expô-lo. A identificação paterna é logo percebida pela mãe, convidada a sair do quarto.

Na cena noturna que se segue, uma das sequências mais fracas do filme, o trio de amigos (Leandro, Rafael e Vera) sobe no andar de cima do Cine Joia para filmar os craqueiros do outro lado da rua. As repetições que se seguem, em vez de engendrar variações mais degradantes da impossibilidade de simbolizar o real do antagonismo social brasileiro, demonstram esgotamento do projeto autoral. O comentário de Rafael, que defende uma "assistência social diferenciada" que garantiria o acesso ao *crack* para mendigos com renda inferior a 5 reais por dia, apenas repete o comentário de Maria Alice (Betty Gofman) em *Cronicamente inviável*, depois de distribuir brinquedos e roupas a crianças em situação de rua. Também a cena complementar, com o caminhão e funcionários de limpeza urbana varrendo os indigentes das calçadas como lixo humano, não vai infelizmente mais longe do que essa metáfora rasa.

Também no plano do filme, em que acompanhamos Leandro como havíamos acompanhado Walter em *Os inquilinos*, há a partir de agora uma quebra ou mudança de eixo que se inicia com a suspensão do seu mestrado[253]. De volta à locação uspiana, Bianchi, em um movimento que complementa a recuperação de *Maldita coincidência*, retorna ao início de sua formação em São Paulo, aos corredores, salas e jardins da Cidade Universitária, mas também aos prazos estourados do eterno graduando. Leandro com certeza não ocupa o lugar que Zé

[253] Quebra simbolizada pela assunção do nome do pai ("Leandro Mendes"), ainda que como lapso, quando diz o próprio nome à funcionária.

Maurício, o diretor teatral de *A causa secreta*, ocupava em relação à burocracia. Encarnando o próprio autor, Zé Maurício padece dos problemas da subvenção estatal da cultura no Brasil, mas, ao contrário de um protagonista kafkiano, ele consegue o que quer por meio de extorsões. Se um dos trunfos geniais do escritor tcheco consistiu justamente em sexualizar a burocracia, mostrando a *jouissance* como o obverso da Lei, Bianchi lhe fornece uma torção propriamente perversa: por saber os fundamentos arbitrários dos operadores da lei, ele age com a mesma arbitrariedade – por dentro da lei – para conseguir o que quer. Leandro, ao contrário, é apenas vítima da burocracia: "o sistema avisou o cancelamento da sua matrícula e o seu mestrado foi suspenso", declara-lhe imperturbável a funcionária. Não há a quem apelar.

Depois de saber de seu desligamento acadêmico, ele entra em uma sala de computadores (uma "sala pró-aluno") e se depara com Rafael abraçado à Vera, gestos de carinho conotando uma intimidade nova. Em contraste com a cena do banheiro que analisamos anteriormente, é o corpo de Leandro que aqui ocupa a maior parte da cena, à direita, deixando o casal pequeno, na tangente do ponto de fuga, à esquerda. Leandro para por alguns instantes, talvez para absorver a situação, para então avançar para dentro da sala em direção aos dois. Vera estranha a cara do amigo, enquanto Rafael se recolhe um pouco, algo constrangido, pela primeira vez longe de sua atitude aguerrida. Ela fala sozinha e naturalmente entre os dois calados: "Você viu? Quinze mil pessoas confirmaram presença na manifestação da Cracolândia? A gente vai fazer uma matéria para mostrar a reação da sociedade contra a ocupação policial higienista. Você quer vir com a gente?". Rafael, sem o olhar penetrante e o riso zombeteiro, traduz claramente que a cooptação está no ar.

No quadro da tipologia das personagens da cinematografia do autor, poderíamos incluir Rafael na linhagem dos insubmissos cooptados, cujo paradigma é Maria Regina, ou dos cínicos – a tríade de comedores centrais do restaurante de *Cronicamente inviável*. O que essa cena de certo modo demonstra é que a insubmissão de Rafael não passava de cinismo, máscara crítica a ser dissipada ao sinal de qualquer possibilidade de integração em uma cultura hegemônica.

A integração no caso é parodiada por um "churrascão de gente diferenciada", no qual a classe média progressista partilha alimento e música com a população de rua da Cracolândia. Ao som de pandeiros, Leandro é alimentado por uma figura materna. Ele está de pé, amarrado com cordas e apoiado na parede, em registro que mistura cena cultural e sentimento (delírio) subjetivo. Atado e com a boca cheia de carne, Leandro se move enquanto a festa acontece ao som de "I fink U freaky" (um *dance rap* sul-africano de Die Antwoord), sendo encurralado por Rafael e Vera, que lhe filmam e lhe demandam engajamento: "Fala, Leandro, fala! Qual é o seu papel na mobilização social?". Mais uma vez, a impossibilidade de fala mais as contorções do

corpo, as caretas e a boca cheia conotam o estado de imobilidade farta, sem voz e sem possibilidade de renovação.

Desligado da academia, Leandro contudo continua a pesquisa ou, pelo menos, o acúmulo de material ligado ao pai. O objeto máximo dessa procura é evidentemente uma cópia do longa-metragem "Jogo das decapitações", que espera conseguir com a sua meia irmã Clarice. Ela mora em um conjunto habitacional "Cingapura", e toda a cena de sua visita a ela é feita para realçar a diferença de classe existente entre eles: a maneira como os rapazes do conjunto olham para o carro do protagonista (um carro popular comum, ainda que não velho), a música, o clima de periferia paulistana. Leandro é recebido sem entusiasmo, não é convidado a entrar: não há o mínimo de concessão ao estereótipo da hospitalidade popular. Clarice vai direto ao ponto: "Quer dizer que a gente é irmão, então? A vó falou que deve ter vários filhos por aí. Pelo jeito, de doméstica a burguesinha o Jairo comeu de tudo né? [...] Tomara que ele tenha morrido mesmo, o cara não prestava não". Ela entrega uma caixa que sobreviveu ao incêndio da cadeia e fecha a porta sem mais. Quando volta ao estacionamento, o protagonista se depara com vários adolescentes encostados em seu carro com pose de *gangsta rappers*. Leandro hesita um pouco, mas pede licença ("posso?") e, tão logo, eles abrem um sorriso e o deixam entrar no carro.

A montagem sobrepõe a essa cena a comemoração pela indenização de Marília. Nela, os companheiros bem vestidos se arranjam para tirar fotos, uma espécie de repetição *indoors* da clássica foto dos jovens segurando a faixa pela anistia, que vimos no corredor externo ao escritório de Marília. Heloísa (Ana Carbatti) é instada a sair quando Marília pede uma foto "só com os anistiados". Ela cumprimenta Leandro carinhosamente, e diz, algo constrangida, "conseguimos". Leandro demonstra agora o mesmo entusiasmo com que a irmã o recebera: "vamos lá, vamos comer". O enfado arrastado, o quase nojo com que diz essas palavras, permite então entender retrospectivamente a sua alucinação na Cracolândia. Leandro não suporta mais ser alimentado pelas palavras maternas, não pode mais ser cuidado, direcionado e tutelado por ela e pela comunidade de amigos que se reinventaram progressistas, democráticos e campeões da justiça dos anos 1970 para cá. O gesto da mãe, que o agarra pelo braço para cumprimentar o senador Siqueira (Sergio Mamberti), como uma mãe que força a criança a cumprimentar, bruscamente traduz isso. Quando o eminente político pergunta sobre o seu mestrado, Leandro dá um meio sorriso e um aceno de cabeça, uma vez que sabe não haver nenhum interesse da parte do outro sobre o que porventura ele tenha a dizer, assim como o seu (ex-)orientador, também presente na cena, ao fundo, também não tinha. Seu bordão vazio, "sua mãe está de parabéns, mas a luta continua" leva Leandro a uma "radicalização", encarnando a voz autoral ocupada até a pouco por Rafael:

> Leandro: Porque é que vocês continuam com o discurso de vítima, mesmo quando vocês conseguem o quer querem?
>
> Siqueira: Que é isso, rapaz? Sua mãe não merece esse tipo de ataque. Não no dia em que a justiça está sendo feita?
>
> Leandro: (risadas) Justiça? Só no dia em que o torturador tiver o nome publicado e for para a cadeia pelo que ele fez, ou então que as famílias dos companheiros *justiçados*, que vocês assassinaram nos tribunais revolucionários, receberem alguma recompensa: dinheiro ou quem sabe um cargo público. O que a minha mãe recebeu hoje foi um cala a boca.
>
> Renata: Cala a boca você! Irresponsável! Reaça! [...]

Naquele que é o segundo – o verdadeiro – ápice do filme, Leandro substitui Rafael e encarna Jairo Mendes/Bianchi, o estraga festa, provocador, num gesto quase dandinesco de deboche, não fosse sua patética dependência materna, a lhe puxar imediatamente para a sala ao lado como a uma criança para uma reprimenda à altura:

> Que foi isso? Foi uma piada? Porque se foi uma piada é de muito mal gosto. Você viu o que você fez, meu filho? Você botou em jogo o meu trabalho. É com ele que eu te sustento há trinta anos! Um menino que não consegue se posicionar na porra da vida! Meu Deus, você está parecendo o Jairo, um homem que você nem conhece. Você muda de lado e age como se fosse um cínico de direita. Toma uma posição na porra da sua vida! Ou então vai embora daqui. Vai.

Qual é a posição de Leandro? Qual é a posição de Bianchi? Seu cinema é sério, ou é só piada de mal gosto? O que significa sua obra? Seria simplesmente uma série de atos imprudentes de um *enfant terrible*, agora envelhecido? As perguntas são nossas, mas parecem simplesmente ecoar o próprio filme nesse momento de autoquestionamento dilacerante. Cena de seriedade dramática e explicitamente edipiana que é rara, senão única, na cinematografia do autor[254].

Em certo sentido, *Jogo das decapitações* repete o arcabouço formal de *Os inquilinos*, ao eleger um personagem como central e construir o filme ao seu redor. O longa metragem anterior, lançado em 2009, ajuda a identificar o foro privilegiado em que o cinema de Bianchi

---

[254] O tom é bem diverso da cena entre mãe e filho na praia de Ipanema em *Cronicamente inviável*. Também ali se tratava de um filho que se revoltava contra a posição materna, mas a violência era cômica, histérica, coletiva. O pré-adolescente parece se enfurecer com a piedade que sua mãe demonstra pelo adolescente que lhe havia roubado o par de tênis. Ela tenta impedir, aos gritos, o espancamento do jovem delinquente pelos homens na areia da praia, deflagrando um ataque de ciúme/vergonha do próprio filho.

se faz: o foro da ética. Muitos já o chamaram de moralista, mas é a ética a dimensão primordial de seu cinema, na forma de uma obra que encena sistematicamente a relação intersubjetiva na sua dimensão de encontro traumático com o outro, aquela cujo núcleo se dá na relação entre autor e público, sempre tensionada.

Nesse sentido, *Os inquilinos* trouxe não apenas uma "gentrificação" do seu modo de composição, com um roteiro mais linear e centrado em uma personagem em relação ao qual seria possível, pelo menos em um primeiro momento, uma identificação, mas permitiu depurar em forma quase pura a relação de um homem de família com os seus vizinhos. A relação especular, propriamente imaginária, que Valter estabelece com seu Dimas – um homem que poderia ser ele no futuro – pode ser concebida em termos levinasianos[255]: a face de um homem que sofre, exposto e vulnerável, face da qual emana o chamado ético infinito que responsabiliza Valter pelo outro... Toda a identificação imaginária possível com a personagem de Valter vai pelo ralo ao ficar claro que ele explicitamente ignora o apelo do vizinho, que lhe chama pelo celular. O que lhe resta é o fascínio/repulsa em relação ao vizinho enquanto encarnação do monstro, do inumano: os bandidos que se mudam para o quarto dos fundos da casa de seu Dimas. É a própria ambiguidade desse fascínio/repulsa que o protagonista reencontra naquele que é o ápice do filme: o olhar da mulher. Fumando à janela, ela sorri quando o flagra em uma exploração solitária do quarto dos fundos vizinho, depois de os bandidos já terem sido presos, mas antes de o sangue ter sido lavado. Ambiguidade que traduz tanto um desprezo em relação ao marido – atraído pelo sangue fresco e por qualquer dos vestígios do real daquele outro, mas covardemente incapaz de confrontá-lo de frente – quanto uma identificação com o fascínio do outro. A conclusão do filme lembra assim os versos de Mano Brown: "Periferia: corpos vazios e sem ética / lotam os pagode rumo a cadeira elétrica"[256].

A covardia de Valter, sua falta de ação no momento crucial, deve ser distinguida da passividade de Leandro. Valter é um descendente da "cidadania insurgente" – para usar o conceito de James Holston –, da luta pela posse da terra e dos esforços de autoconstrução e legalização das moradias nas periferias de São Paulo[257]. Sua casa é o seu bem mais importante, testemunho de uma geração que conseguiu a duras penas alguma cidadania pelo viés da experiência da propriedade. Em seu apego canino ao seu pedaço de chão (ele pateticamente se identifica ao próprio cachorro), o personagem de Marat Descartes anseia que a lei, o poder

---

[255] Cf., por exemplo, LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini*. Paris: Le livre de poche, 1984.
[256] BROWN, Mano. Jesus chorou. In: RACIONAIS MC's. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs (110 min.), disco 2.
[257] Cf. HOLSTON, James. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

público haja, faça alguma coisa contra a perturbação trazida pelos novos moradores, que encarnam o fantasma do novo crime organizado. Contra a nova insurgência de organizações como o PCC, o seu próprio passado familiar de luta, a construção da moradia e seus melhoramentos graduais não parecem mais fazer sentido. Sua trajetória pode ser lida metonimicamente na trajetória de sua face, escandindo na forma de filme de gênero ("suspense psicossocial") a maneira como a face foi usada ao longo da obra de Bianchi como índice da vergonha, humilhação ou embaraço dos sujeitos. O filme trabalha para que a dignidade do pai de família trabalhador, que estuda à noite porque acredita que pode melhorar de vida, dignidade inscrita em sua face, seja sistematicamente posta à prova pelos eventos – tanto internos quanto externos – que se sucedem. O medo da bandidagem, o ciúme da mulher, a raiva contida, o temor pela integridade dos filhos, a piedade pelo vizinho, o ódio dos vizinhos, a subserviência ao patrão, os paradigmas masculinos de conduta – entre o "deixa disso" o "pega uma arma e acaba com eles" – convergem para a imagem do homem-cão: latindo, urinando e uivando pelos cantos, preso às próprias correntes e ao terreno da casa. Diante das demonstrações de poder do Crime, que expõe aos olhos de todos a inconsistência do poder público, a inconsistência do Outro, o que o protagonista pode protagonizar?

Menos que nada. Valter só pode tentar manter a todo custo a fachada e os limites da sua casa, o brilho na lataria do seu carro velho, a face que ferve de raiva, que sangra com a pedrada de um moleque insolente, que só não sucumbe à vergonha porque a sua falência ética, sua ignorância ativa do chamado do vizinho, é mantida em foro privado. É por isso que o ápice do filme é o olhar da esposa pela janela, quando ela é obrigada a confrontar o seu próprio desejo na ausência do Outro obsceno, agora ocupado pela covardia, também ela obscena, que ela desconfia habitar o marido. É nessa ambiguidade que se situa seu riso.

Leandro, por seu lado, não chega a ser um "entrincheirado"[258] –, mas leva uma vida confortável de classe média, ainda que sob tutela materna. Pesquisador tentando dar "um rumo mais original" para tese que escreve, ou seja, não apenas repetir os pressupostos e as perspectivas da mãe/orientador, o filme acontece em torno dele, mas a sua incomunicabilidade e a seus trejeitos faciais apontam para uma dimensão pouco explorada pelo cinema de Bianchi: a psicose[259]. Valter era a encarnação do pai de família humilhado pela *jouissance* do crime, a tentativa de manter e honrar o antigo Nome-do-Pai, de manter a face diante de sua própria

[258] O par reativo do conceito de "cidadania insurgente" de James Holston. Ibidem.
[259] LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

castração[260]. Leandro é justamente aquele que não tanto excluiu quanto teve excluída – foracluída – a figura paterna. “Um menino que não consegue se posicionar na porra da vida”, diz Marília, excluindo-o de seu lugar de falo da mãe e livrando-o à procura da figura paterna, detentora do falo ou, aqui, da possibilidade de encaminhar de outra forma a sua vida.

As alucinações e os sonhos que o filme dá a ver encenam, por um lado, um sujeito que erra por espaços desolados, por vezes nu, nunca em seu próprio lugar. Por outro lado, põem em cena um sujeito atado, preso numa relação perversa em que se exige o sacrifício, a imolação, as decapitações em oferenda ou como alimento. Suas caretas e dificuldade de fala são sintomas de uma vergonha abismal, oposto complementar da dignidade rígida e da surdez de Marília, para quem o barulho do mundo não pode mais mudar a sua posição subjetiva. Quando o protagonista adquire enfim uma face e uma voz, ele é apenas a última encarnação da voz autoral, em relação à qual ele vem se movendo em sua busca pelo filme, esse significante que substituiria ou ocuparia o lugar ausente do Nome-do-Pai. Encarnando a voz autoral, de “um cínico de direita”, nas palavras de Marília, Leandro age como um louco, colocando em jogo a própria perspectiva materna que o sustentava em suas tímidas incursões no simbólico.

Sua última tentativa, afinal bem lograda, de conseguir o filme – espécie de *MacGuffin* parodicamente auto referenciado – é com um antigo amigo de Jairo que mora no interior. Ele tenta convencer Leandro que Jairo não era um herói ou uma figura *bigger than life*: “O Jairo tinha uma vitalidade incrível, ele era meio kamikaze, corajoso, mas não era o herói que pode parecer, nem o vilão maldito que pintaram”. Ao final, Leandro sai com a cópia mofada do “Jogo das decapitações”, que havia sido guardada pelo amigo, talvez, como uma relíquia cultural da velha esquerda brasileira.

6.11 O surto ou o ato

Ecoando a conhecida freada de carro, mote sonoro de *Cronicamente inviável*, a última cena do filme mais uma vez encena um atropelamento na obra de Bianchi. Um indigente distraído obriga uma camionete preta a frear bruscamente. Leandro, que vem atrás no seu carro, bate em sua traseira logo em seguida. O motorista da camionete, um homem mais velho e parrudo (Carlos Meceni), sai do carro carrancudo e logo questiona Leandro (que tenta se

[260] Quando seu Dimas expõe as suas chagas a Valter – uma mordida que o vizinho lhe dera na perna –, não é tanto para demandar cuidado mas para confrontá-lo com a sua repulsa/fascínio pela castração. Abalado, Valter se tranca no quarto e bate a própria cabeça na parede.

desculpar mas recai na gagueira): “Você sabe quanto eu tive que trabalhar para pagar esse carro aí, seu imbecil?”. Em sua raiva, empurra o protagonista e começa a chutar seu carro, desencadeando-lhe o surto. Rapidamente, já enfurecido pelo ataque gratuito que o senhor havia feito a sua suposta “linhagem paterna”, Leandro joga-o no chão, desferindo socos e estourando-lhe a cabeça no asfalto, em pulsos quase regulares.

A gratuidade da cena lembra o início de *A causa secreta*, em que um homem esfaqueia o outro por nada em um bar de esquina. Vista como continuação da cena anterior, em que um homem mais velho acolhia Leandro em sua casa e como que lhe recriava a figura paterna – insuflando-lhe vida assim como a avó o havia feito –, temos agora um senhor (Meceni) que lhe recria um pai também, ainda que totalmente feito de seu próprio ressentimento (“o seu pai fica resolvendo os seus probleminhas assim como o seu avô resolveu os do seu pai...”). Ao todo, uma tríade de figuras paternas:

1. Jairo visto pela benevolência de um amigo nostálgico como uma figura carismática e corajosa, ainda que falha, romântica e humana, o pai “real”.
2. o próprio amigo como um pai acolhedor e depositário de um tesouro, uma relíquia cultural, um pai simbólico. Desenha-se uma possibilidade aqui, uma possibilidade de herdar um lugar simbólico.
3. A figura ressentida e colérica que quer puni-lo em substituição a um pai imaginário que ele projeta em Leandro – em realidade sua mãe...

O protagonista mais uma vez é impossibilitado de ocupar um lugar simbólico (gaguejando), sendo reduzido à condição de infante (“moleque”) e logo em seguida a excremento (“seu merda, seu bosta”) pelo outro. Fora dos auspícios maternos e confrontado com uma figura paterna real, Leandro surta *e* age. Seu ímpeto violento é tanto entrega ao abismo psicótico quanto ato no sentido forte do termo. Tentemos analisar a complexidade desse desenlace através dos diferentes níveis em que ele incide.

A atitude da personagem de Carlos Meceni faz lembrar, de modo abreviado, a lógica da ciranda da culpa que emerge como forma de socialização da irresponsabilidade em *Romance*[261]. Para poder se livrar da responsabilidade que lhe cabe ao dirigir um veículo – a cena se dá de modo a nos fazer negligenciar o fato de que ele acabou de atropelar um homem – ele *a transfere como culpa*, e de forma eminentemente paranoica, ao Outro, lugar ocupado momentaneamente por Leandro. Este último, em vez de refutá-la ou transferi-la em um processo *ad infinitum*, como é comum na obra do autor, assume não apenas a culpa pelo acidente (“a gente faz um orçamento,

[261] Nas palavras de Antônio César, que abrem o filme. Cf. capítulo 2 desta tese.

eu pago”), mas a culpa de forma geral. Nesse sentido, seu ataque aparece como redenção da culpa do Outro, assumindo-a toda para a si como em um ato sacrificial. Ele mata de fato o outro, mas é a si mesmo, enquanto eu simbólico [*moi*], materno, detentor de posição social e política, que morre. Leandro mata o outro e a si mesmo para salvar o Outro, a linhagem paterna enquanto tal. Ele mata por amor ao pai, ao seu idealismo, ao seu projeto de transgressão. Ele morre para que seu pai permaneça vivo. Identifica-se assim ao excremento, ao objeto – objeto *a*, o “merda”, o refugo social – que se separa do eu – o pós-graduando, “o futuro dessa geração” – separação figurada no último plano das mãos sujas de sangue.

O ato no sentido lacaniano não apenas incide na e transforma a realidade, ele transforma o sujeito tanto quanto[262]. Se havia uma tendência psicótica que mediava a nossa relação com o protagonista, ela se confundia ainda com a estrutura projetiva do sonho e da articulação do desejo. Na cena final, Leandro libera essa tendência ou é liberado por ela, pois no ato os polos passivo e ativo se confundem. Liberação negativa por excelência, ele aniquila seu alvo e a si mesmo, absolutamente cego às consequências, para além de toda perspectiva “orçamentária” ou econômica e, mesmo, para além de todo o cinismo, pois ignora solenemente ou deixa em segundo plano toda a questão do resultado, do balanço, reduzindo todo ganho perverso ou fetichista a um plano secundário dada a exposição à *jouissance* do Outro.

É aqui que poderíamos ver uma articulação talvez pela primeira vez clara de uma perspectiva política em Sergio Bianchi. Pois se Leandro é esse eterno *trainee* da esquerda cuja ausência de vocação se expressa na ausência de voz, o autor provoca seu público ao projetá-lo nesse protagonista sem protagonismo como “o futuro dessa geração” (na definição irônico-cínica de Borghi). Leandro parte do ideário materno esboçado por Bianchi desde *Maldita coincidência* em direção ao polo cínico/sádico que geralmente encarna a voz autoral, mas radicaliza esse polo em direção à dissolução da dimensão intersubjetiva – social – enquanto tal. Sua aposta está suspensa nesse duplo sacrifício, tanto do mesquinho morto-vivo do ressentimento, quanto da “nova geração” enquanto projeção de anseios progressistas, democráticos, nacionais e quantos mais vierem sob o signo do princípio do prazer e seu prolongamento no princípio da realidade. Sua aposta está no desespero dos presos comuns – os *homini sacri* – e em sua disposição de sujar as mãos. Nus e com a espada na mão.

---

[262] Cf. MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan: remarques sur son concept de passage à l’acte. *Mental*, n. 17, p. 17-28, abr. 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Omnibus (1972), o primeiro filme do autor Sergio Bianchi, é uma adaptação de um conto de Julio Cortázar[263], no qual uma mulher sai de sua casa e pega um ônibus para chegar a algum lugar, que no filme não está claro qual é. Toda a tensão construída pelo curta – que tem uma dramaturgia minimalista e como desenlaço a formação de um casal – assenta-se nos olhares que os outros passageiros do ônibus dirigem a essa mulher e a um homem (os únicos que aparentemente não portam flores como adereço em seus corpos), nos olhares do próprio "casal", e no som, que não é direto, mas pura trilha musical sem diálogos. Bianchi opera assim a transformação de um espaço público – o ônibus funcionando quase como uma alegoria, como emblema etimologicamente marcado, do espaço público –, que se pode pensar em um primeiro momento neutro e anódino, num inferno insuportável, ainda que não ocorra propriamente "nada" em seu percurso.

Bianchi vai trabalhar no sentido de um esvaziamento dos motivos explicativos ainda presentes no conto de Julio Cortázar que lhe serviu de modelo. Nada sabemos do porquê de os passageiros portarem, todos, flores na lapela, nem exatamente para onde eles vão, além de que o próprio casal "sem flor na lapela" é mínima e apenas visualmente retratado, uma vez que não há diálogos. No conto de Cortázar, sabe-se que os outros passageiros estavam a caminho do cemitério de Chacarita para visitar os mortos, o que justifica os ramos de flores que carregam consigo. No filme, não somente nos é sonegado esse motivo, como os próprios ramos são reduzidos a flores (ainda que algumas delas enormes) na lapela. Assim, tudo é reduzido à trilha sonora e o diálogo dá-se apenas como dado implícito nos olhares organizados pela montagem. O ambiente coletivo evocado pelo espaço do ônibus adquire progressivamente os contornos aterrorizantes de uma maioria moral, ainda que tudo jamais cruze os limites da sugestão (dos olhares, da música). A intimidação é tecida a planos fechados que, além de compor os olhares como elemento central, organizam o mal-estar através de outros detalhes do corpo: a inquietação postural no assento, o remexer na bolsa, o gesto da mão que passa no parapeito da janela, no cabelo, tudo em oposição aos olhares impassíveis (por vezes carregados com tintas desafiadoras, ou mesmo galhofeiras) dos passageiros, aos *close-ups* de suas flores na lapela, de suas mãos tranquilas, algumas mesmo acariciando a própria flor. A chegada do rapaz sem flor na lapela, metonimizada por mãos que se movimentam segurando as barras de apoio do ônibus, é intercalada com pequenas panorâmicas de lapelas e flores. É como se sua chegada impedisse

[263] CORTÁZAR, Julio. Ônibus. In: *Bestiário*. São Paulo, Círculo do Livro, 1951, p. 41-54.

o fechamento definitivo do cerco que se arma em torno da jovem senhora. Há certo alívio dramático que se produz quando ele se senta perto desta, ainda que também ele apresente sinais de inquietação. A pressão dos olhares dos outros pode ser sentida em um demorado *close-up* de seu rosto. Não demora muito para que, junto de um crescendo rítmico da própria trilha sonora, a protagonista se levante, dê sinal e aguarde o momento da parada, no que é acompanhada pelo rapaz. O ápice do som coincide aqui com a espera da parada do veículo, tudo agindo para o sentimento de liberação alcançado quando da saída do veículo pelo casal.

A cena que se segue é assim descrita por Nezi Heverton de Oliveira:

> A música cessa. Eles respiram aliviados e uma atmosfera de paz e otimismo se instaura. A mudança de tom emocional é evocada pela música que se ouve: "Here comes the sun" dos Beatles.
> O clima aparente de "final feliz" logo é frustrado. O casal se entusiasma quando encontra à sua frente uma vendedora de flores. Eles rapidamente consumam a adesão à "normalidade". Eram discriminados e hostilizados pelos outros justamente pelo fato de não portarem a flor na lapela. Já exibindo o adereço recém comprado preso à roupa, ao som da mesma música, o comportamento subitamente se altera. Eles passam a caminhar a passos lentos, como dois moribundos, expressando o mesmo ar de tristeza e apatia, antes observado nos demais passageiros. Ao fundo, o riso sarcástico da florista[264].

Assim, num primeiro momento, *Omnibus* parece subordinar uma protonarrativa de formação de um casal ao olhar do Outro, olhar que se impõe com o uso de uma insígnia. Entretanto, e talvez numa visão mais acurada, o que se revela é o próprio olhar do Outro que, incidindo sobre uma suposta ausência, "produz" o casal. Ou seja, em vez de ler o filme como uma alegoria possível sobre "a paranoia de exclusões, delações e perseguições que envolvia os suspeitos de 'subversão' nos anos mais sombrios da ditadura"[265], por que não ler o filme como uma alegoria sobre a reprodução social, sobre *a reprodução* ou mesmo *produção da normalidade* no espaço urbano brasileiro?

Há uma divisão estanque entre o espaço privado da casa e o espaço público do ônibus. O espaço privado aparece como domínio exclusivo da jovem senhora, que fuma na solidão de seu jogo de paciência. Há proteção, liberdade e arejamento nessa casa vetusta e ajardinada, e a esse espaço corresponde a introdução do filme, figurado na intercalação dos letreiros iniciais (com o nome dos atores, dedicatória e título do filme) com a leve caminhada da protagonista (emoldurada por uma trilha sonora de *chanson française* em voz feminina) até o portão, limite

---

[264] OLIVEIRA, Nezi Herverton Campos de. *O cinema autoral de Sergio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) (ECA-USP). São Paulo: 2006, p. 20-21.
[265] Ibidem, p. 21.

entre os dois mundos. A história, ou o enredo, ainda que mínimo, inicia-se propriamente já dentro do ônibus, espaço separado da cena anterior pelo próprio letreiro do título do filme. É em oposição ao arejamento e a liberdade relativos do espaço privado da casa que o abafamento e tensão do espaço público do ônibus se sobressai, disparidade que só aumenta se levamos em conta que a senhora está sozinha em uma casa grande, e rodeada de gente no confinado espaço público do ônibus. O espaço privilegiado do filme, entretanto, não é o espaço inicial da casa, que é puramente introdutório, e portanto sem desenvolvimento algum, espécie de espaço de espera para o devir do filme, que é o ônibus. É neste espaço que ocorrerá, não uma "educação sentimental" da jovem senhora, muito menos uma educação política ou ocular (um aprender a ver o mundo), mas uma educação sutilmente reduzida a uma pura dimensão de adequação. O Outro aparece assim como o espaço da pura adequação, e não de uma verdadeira diferença estruturada. Em termos lacanianos, o enigma do desejo do Outro, aquilo que no outro me constrange, me desloca, que me é fundamentalmente opaco, aparece aqui como que desvendado, em forma de flor. O que a cena final demonstra, contudo, é que esse desvendar é não apenas ilusório e frustrante, mas essencialmente violento. Ele corresponde ao automatismo violento de uma reprodução social *que se quer natural como uma flor*. A própria brevidade da cena final corresponde à pura externalidade da formação do casal, externalidade sintetizada pelo sorriso da florista e pelo correspondente "ar de tristeza e apatia" do próprio casal.

Anterior à descoberta e ao uso da voz, *Omnibus* já continha um modelo que confrontava olhares tácitos e faces constrangidas. No entanto, entre sua tensão surda de movimentos mínimos, mas coordenados, e a cena do ônibus de *Cronicamente inviável* (2000), está toda uma trajetória da qual ressaltamos momento cruciais. No filme de 2000, Adam e seus colegas enfrentam o aperto de um ônibus lotado a caminho do trabalho. Não mais um passeio em um dia ensolarado, mas o trajeto forçado em um espaço praticamente sem ar. Em ambos os casos, trata-se da criação de um espaço infernal, de onde os personagens procuram sair. A mulher precisa descer em segurança, e para isso procura o amparo masculino. Adam vê a viagem como um sofrimento irredimível e calcula uma saída, não com o intuito de cessar a própria dor, mas fantasiando um cenário em que o Outro também sofra, uma outra cena projetada pela sua voz interior sobre a imagem da lata de sardinha humana e progressivamente tumultuada, confundindo narrativa, piscadela maliciosa ao espectador, devaneio, monólogo interior e ódio social:

> Não dá pra ter uma vida decente nesse aperto. Só se acreditar muito no trabalho. Mas nem assim. Porque se você é obrigado a ficar nesse enrosco todo dia para ir e voltar do trabalho, não dá para acreditar que a sua vida é decente.

> Mas tanto faz. Porque de qualquer jeito você tem que fingir que não entende porque se fode. Fingir que não entende todo mundo finge, se não 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 melhor 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. [risos] Já que eu 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.[266]

Essa voz radicalmente ambígua, que enquadra a cena ao mesmo tempo em que é conteúdo dela, pressupõe um ouvinte e um espectador. Ao contrário da cena do carnaval baiano, em que podemos por um momento seguir o professor Alfredo no sentido contrário da multidão, estamos confinados no ônibus, vendo de perto a massa meio indefinida de braços, mãos, cabeças, adereços e partes do veículo. Ao fim da narração de Adam, a balbúrdia entre os passageiros cresce, a incivilidade torna-se a regra ("enfia esse cotovelo no cu!") e a câmera treme como se fosse mais um ali dentro, como se fosse um de nós, espectadores. A cena é interrompida por um plano externo em *contre-plongée* do ônibus – junto do fatídico som de freada –, apenas para confirmar a humilhação social da qual Adam falava até então. Nosso olhar, todavia, não está simplesmente acompanhando o pingue-pongue da identificação cruzada entre olhares ameaçadores e heroína acuada, pela qual torcemos (tal como em *Omnibus*), mas preso à situação narrativa, no seio da penúria física e moral e dessa maneira instado a fiar nas palavras de Adam, em seu devaneio revanchista.

O insuportável da situação é assim interrompido pela freada do ônibus, que quase se choca com o carro a sua frente e passa a buzinar. A motorista do carro, uma mulher de classe média, sai do veículo e se depara com os gritos e com o machismo do motorista nordestino, a quem revida do alto de sua posição social paulistana: não apenas o impele a ajudar com o carro, tratando-o como um serviçal, como o humilha chamando-o de nordestino ignorante, para logo em seguida responsabilizar a todos os nordestinos pelo atraso do país, ainda que seja por causa dela que eles estejam ali parados. Como de costume em Bianchi, à situação que parecia insuportável é superposta uma outra que, longe de desafogar a primeira, torna-a ainda mais

[266] CRONICAMENTE inviável [2000]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (102 min.), color.

desmoralizante. Do sofrimento coletivo, vitimista e revanchista passa-se ao real do antagonismo, expresso sem meias palavras no fogo cruzado que, contudo, tem um vencedor.

Na ausência de soluções coletivas, a perspectiva de "se fuder por conta própria" está presente com bastante força na cena final de *Jogo das decapitações* (2013). Leandro, aliás, parece cumprir a promessa de Adam, profundamente incomodado com o vitimismo que enxerga no grupo de amigos da mãe. Tal como o seu próprio nome indica, o filme de 2013 vem para decapitar algumas figuras que haviam ficado para trás, culminando no próprio protagonista, cujo surto psicótico pode ser lido tanto como uma saída corajosa da estrutura clínico-cinematográfica da perversão, do saber do desejo do Outro, quanto um acerto de contas com aquele que é o mais neurótico de seus filmes, *Os inquilinos* – neste último, a tensão está justamente no jogo de olhares que sondam as intenções do Outro, sejam os vizinhos ou a própria mulher. Não é à toa que tanto o patrão de Valter, o protagonista, quanto o motorista estressado do final de *Jogo das decapitações* são interpretados por Carlos Meceni. Condensam-se assim, na cena final do último filme, várias das linhas de força e tensão dispersas – porém reunidas sob o significante sonoro da freada – por toda a sua obra:

1. A jovem senhora que vive e que sofre uma situação tensa dentro de um ônibus, sob os olhares ameaçadores de uma maioria moral.
2. A perspectiva revanchista do devaneio de Adam, que tenciona "foder com os patrões" porque eles "são os únicos que têm algo a perder".
3. A mulher de classe média que, ignorando o sofrimento dos trabalhadores esmagados no interior do veículo, passa a humilhar o motorista e, por tabela, vários desses mesmos trabalhadores.
4. A tensão internalizada por Valter, a decadente figura paterna de *Os inquilinos*, que também devaneia as suas revanches no caminho para o trabalho, dentro do ônibus.
5. Leandro, "a esperança dessa geração", que, em um surto psicótico, parece vingar não apenas a passividade de Valter e sua ausência de direitos frente ao patrão, mas os humilhados e insultados do ônibus pela motorista de *Cronicamente inviável*.

O que procuramos mostrar ao longo desta tese é o quanto o cinema de Sergio Bianchi ganha ao ser lido nessa chave transversal, nessa reposição obsessiva, ainda que oblíqua, de referentes, situações e antagonismos. Antagonismos que, contudo, apontam para um confronto mais fundamental com o espectador e suas expectativas enquanto olhar que carrega o peso da democracia nacional e das perspectivas de progresso que lhe são próprias.

REFERÊNCIAS

1. Livros, artigos e outros textos

ADORNO, Theodor W. *Negative dialectics*. Nova York: Continuum, 1973.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANGELL, Callie. *Andy Warhol screen tests: the films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Nova York: Abrams, 2006, v. 1.

ANTI-TANK weapons used by the Finns in the Winter War (Part II). Disponível em: <http://www.winterwar.com/Weapons/FinAT/FINantitank2.htm#molotov>. Acesso em: 03 nov. 2017.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

ASSIS, Machado. *Contos – Uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 2.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1.

AVELLAR, José Carlos. *Mato eles*? e *Chapeleiro* – A arte de fazer perguntas. *Jornal do Brasil*, 06 dez.1983.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes – Fleurs du mal*. Paris: La Décimale, 2014. [eBook Kindle]

_____. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 2007.

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les éditions du minuit, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Maldita Coincidência / Eles não Usam Black-tie. *Filme Cultura*, ano 16, n. 41/42, p. 73-75, maio 1983.

BONITZER, Pascal. Les silences de la voix. *Cahiers du cinéma*, n. 256, fev.-mar. 1975.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique social du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

BROWN, Mano. Jesus chorou. In: RACIONAIS MC's. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs (110 min.), disco 2.

BRUM, Eliane. A boçalidade do mal. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/02/opinion/1425304702_871738.html>. Acesso em: 11 fev. 2016.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURUMA, Ian. Sexo depois da guerra. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 101, fev. 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982.

CONTI, Mario Sergio. Sergio Bianchi assume posto de terrorista do cinema nacional. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2306200006.htm>. Acesso em: 03 mar. 2017.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. São Paulo: Círculo do livro, 1951.

D'AUREVILLY, Barbey. *Du dandysme et de George Brummell.* 2014. [eBook Kindle]

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há um mundo por vir?* – Ensaios sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

_____. *Dialogues II*. Nova York; Chichester: Columbia University Press, 2002.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUNKER, Chistian. Que horas ela volta? ... por cima. Disponível em: <http://blogdaboitempo.com.br/2015/09/28/que-horas-ela-volta-por-cima/#more-13296>. Acesso em: 01 out. 2015.

EATON, Mick (Ed.). *Anthropology – Reality – Cinema: the films of Jean Rouch*. Londres: British Film Institute, 1979.

FOSTER, Denis; ROTHEMBERG, Molly Ann; ŽIŽEK, Slavoj. *Perversion and the social relation*. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

FOSTER, Hal. *The first Pop age*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2012.

FREUD, Sigmund. *Five lectures on psycho-analysis*. [S.l.]: BN Publishing, 2008.

_____. *Inhibitions, symptoms and anxiety*. Nova York: Norton, 1959.

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. v. 9: Observações sobre um caso de neurose obsessiva ("O homem dos ratos"), Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"), Artigos sobre a técnica e outros textos (1911-1913).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 11: Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14: História de uma neurose infantil, ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 15: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 16: O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. v. 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929).

_____. *Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v.18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).

_____. *The interpretation of dreams*. Nova York: Oxford University Press, 1999.

_____. *The psychopathology of everyday life*. Londres: Penguin, 2002.

_____. *Three essays on the theory of sexuality*. Londres: Imago, 2011.

GARCIA, Estevão. Cinco vezes favela. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>. Acesso em: 15 jan. 2016.

GERVAISEAU, Henri Arraes. *O abrigo do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.

GOLDSMITH, Kenneth (Org.). *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews, 1962-1987*. Nova York: Carroll and Graf, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GUIMARÃES, Eduardo. Ruptura do Estadão com a ditadura é história pra boi dormir. Disponível em: <http://www.blogdacidadania.com.br/2013/05/ruptura-do-estadao-com-ditadura-militar-e-historia-para-boi-dormir/>. Acesso em: 18 nov. 2014.

HOLSTON, James. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HYLDGAARD, Kirsten. The conformity of perversion. Disponível em: <http://www.lacan.com/conformper.htm>. Acesso em: 04 fev. 2017.

JAGOSE, Annamarie. *Orgasmologie*. Durham; Londres: Duke University Press, 2013.

KANT, Immanuel. *Critique of practical reason.* Nova York: Mackmillan, 1993.

KEHL, Maria Rita. O pacto do cinismo. *Folha de São Paulo*, Caderno mais!, 04 jun. 2000.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011*.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado.* Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

KOTSKO, Adam. *Why we love sociopaths*. Winchester; Washington: Zero Books, 2012.

LABAKI, Amir. Antonioni deixa sessão de "A causa secreta". Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/12/ilustrada/12.html>. Acesso em: 22 jan. 2014.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Le Seuil, 1966.

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Le Séminaire, livre 7: L'éthique de la Psychanalyse, 1959-60*. Paris: Seuil, 1986.

_____. *Le Séminaire, livre 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Paris: Seuil, 1973.

_____. *Le Séminaire, livre 20: Encore (1972-73)*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Le Séminaire, livro 21: Les non-dupes errant (1973-74)*. Éditions de l'Association lacanienne internationale, 2010.

_____. *O Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O Seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *O Seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. Nova York: Norton, 1988.

LAÏDI, Zaki. *Le sacre du présent*. Paris: Flammarion, 2000.

LATOUR, Bruno. "It's development, stupid" or: How to Modernize Modernization. In: PROCTOR, J. (Org.). *Postenvironmentalism*. Massachussets: MIT Press, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini*. Paris: Le livre de poche, 1984.

LINS, Consuelo. Filme mostra que a realidade já está em todos nós, mas não queremos nos dar conta disso. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 17 jul. 2000.

MACHADO, Arlindo. O nascimento do narrador. In: *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MARX, Karl. *A guerra civil na França. São Paulo: Boitempo, 2011.*

MARX, Karl. *Capital: a critique of political economy.* New York: The Modern Library, 1906.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte. São Paulo: Boitempo, 2011.*

METZ, Christian. *The imaginary signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan: remarques sur son concept de passage à l'acte. *Mental*, n. 17, p. 17-28, abr. 2006.

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

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Quadros parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Francisco de. Hegemonia às avessas. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 4, jan. 2007.

OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PASTA JR., José Antonio. Le point de vue de la mort. *Voie du paysage*, Paris, Sorbonne Nouvelle, n. 14, 2007.

_____. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010.

PINHEIRO, Daniela. A Xangrilá dos descontentes. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 16-24, maio 2015.

QUITÉRIO, César Takemoto. *Cidade de Deus em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14032013-103206/>. Acesso em: 12 fev. 2016.

_____. *Rosemary's Baby* (Relatório de Iniciação Científica). Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RAMOS, Nuno. Fooquedeu. Mas não deu. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 130, jul. 2017.

_____. No palácio de Moebius. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 86, p. 72-78, nov. 2013.

REINHARD, Kenneth; SANTNER, Eric L.; ŽIŽEK, Slavoj. *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

RICUPERO, Bernardo. Da estrutura à agência: momentos da interpretação de Guillermo O'Donnell sobre o autoritarismo latino-americano. *Crítica e sociedade*, v. 4, n. 2, p. 90-112, dez. 2014.

RIVIERE, Joan. Womanliness as a masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)*, v. 10, 1929.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROTHMAN, William. *Documentary film classics*. Nova York: Cambridge University Press, 1997.

_____. *Hitchcock: the murderous gaze*. 2. ed. Albany: State University of New York Press, 2012.

SALECL, Renata; ŽIŽEK, Slavoj (Eds.). *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham; Londres: Duke University Press, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SHATZ, Adam. Ainda estrangeiro. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 106, jul. 2015.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOLER, Marcelo (Org.). *Quanto vale um cineasta brasileiro?*. São Paulo: Garçoni, 2005.

SUSSEX, Elizabeth. *The rise and fall of British documentary*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1975.

TINKCOM, Matthew. *Working like a homosexual*. Durham; Londres: Duke University Press, 2002.

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

WALSH, Michael. A(dorno) to Z(izek): From the culture industry to the Joyce industry, and beyond. In: KERSHNER, R. B. (Ed.). *Joyce and popular culture*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____ *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Ways of Listening in a Visual Medium. *New Left Review*, n. 73, p. 97-116, jan.-fev. 2012.

ŽIŽEK, Slavoj (Org.). *Jacques Lacan: critical evaluations in cultural theory*. Londres; Nova York: Routledge, 2003.

_____ (Ed.). *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Londres; Nova York: Verso, 2010.

_____. *Less than nothing*. Londres; Nova York: Verso, 2012.

_____. *Looking awry*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1992.

_____. *The Parallax View*. Cambridge (MA); Londres: The MIT Press, 2006.

_____. *The plague of fantasies.* Londres; Nova York: Verso, 2008.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. The Thing from the Inner Space. Disponível em: <http://www.lacan.com/zizekthing.htm>. Acesso em: 08 maio 2013.

Periódicos

Sinopse Revista de Cinema, agosto de 2001.

Sites

http://www.imdb.com/title/tt2210527/

http://pt.wikipedia.org/wiki/Gil_Gomes

2. Filmes de Sergio Bianchi

Cópias da Cinemateca Brasileira

A CAUSA secreta. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 1994. 1 filme (100 min.), color, 35 mm.

A SEGUNDA besta. Direção: Sergio Bianchi. Curitiba: Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1977. 1 filme (15 min.), p&b, 35 mm.

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2000. 1 filme (101 min.), Dolby Stereo Digital, color, 35 mm.

DIVINA providência. Direção: Sergio Bianchi. Sergio Bianchi Produções Cinematográficas; Embrafilme, 1984. 1 filme (19 min.), color, 35 mm.

ENTOJO. Direção: Sergio Bianchi. Sergio Bianchi Produções Cinematográficas; Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1985. 1 filme (15 min.), color, 16 mm.

JOGO das decapitações. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2013. 1 filme (95 min.), color.

MALDITA coincidência. Direção: Sergio Bianchi. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Guaíra Cinematográfica; Fundepar; Comissão Estadual de Cinema – SP / Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1979. 1 filme (75 min.), color, 35 mm.

MATO eles? Direção: Sergio Bianchi. Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1982. 1 filme (33 min.), color, 16 mm.

MAU hálito. Direção: Sergio Bianchi, 1994.

OMNIBUS. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: ECA/USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1972. 1 filme (16 min.), p&b, 16 mm.

OS INQUILINOS. Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2009. 1 filme (103 min.), Dolby SRD, color, 35 mm.

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2005. 1 filme (110 min.), Dolby Digital, color, 35 mm.

ROMANCE. Direção: Sergio Bianchi. Curitiba: Sergio Bianchi Produções Cinematográficas; Beca Produtora de Filmes Ltda, 1988. 1 filme (90 min.), color, 35 mm.

SEJA homo. Direção: Sergio Bianchi, 1971. 1 filme (10 min.), color, 16 mm.

DVDs

A CAUSA secreta [1994]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Paulo Sacramento. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (97 min.), color.

CRONICAMENTE inviável [2000]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (102 min.), color.

JOGO das decapitações [2013]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Bretz Filmes, 2016. 1 DVD (94 min.), color.

MALDITA coincidência [1979]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (82 min.), color.

OS INQUILINOS. Direção: Sergio Bianchi. São Luiz: Lume Filmes, 2009. 1 DVD (103 min.), color.

QUANTO vale ou é por quilo? [2005]. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (108 min.), color.

ROMANCE [1988]. Direção: Sergio Bianchi. Manaus: Versátil Home Video, 2010. 1 DVD (98 min.), color.

Outros

ATTO di dolore. Direção: Pasquale Squitieri. Roteiro: Nanni Balestrini; Sergio Bianchi; Pasquale Squitieri; Fabio Traversa. Vidi; Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico; Rai 2; Cinémax, 1990. 1 filme (108 min.), color, 35 mm.

BEXIGA, ano zero. Direção: Regina Jehá. Assistente de direção: Sergio Bianchi. Lauper Filmes Ltda, 1971. 1 filme (11 min.), color, 35 mm.

CORSIA preferenziale. Direção: Luigi Maria Gallo. Assistente de direção: Sergio Bianchi. 1995. 1 filme (85 mm), color.

GLI Invisibili. Direção: Pasquale Squitieri. Roteiro: Nanni Balestrini; Sergio Bianchi; Italo Moscati; Pasquale Squitieri. Vidi, 1988. 1 filme (99 min.), color.

LANCE maior. Direção: Sylvio Back. Intérpretes: Reginaldo Faria; Regina Duarte; Sergio Bianchi. Curitiba: Paraná Filmes e Produções Cinematográficas Apolo, 1968. 1 filme (90 min.), p&b, 35 mm.

SERAFIM ponte grande. Direção: Arthur Omar. Produção: Sergio Bianchi; Mario Molina. Melopéia Cinematográfica, 1971. 1 filme (10 min.), color, 35 mm.

UMA MULHER para sábado. Direção: Mauricio Rittner. Assistente de direção: Sergio Bianchi. Cinedistri; Columbia Pictures of Brasil; Fono Roma; Kinetos; Telesistema Films; Vera Cruz Studios, 1970. 1 filme (80 min.), color, 35 mm.

3. Filmes

39 DEGRAUS. Direção: Alfred Hitchcock. Gaumont British Picture Corporation, 1935, 1 filme (86 min.), mono, p&b, 35 mm. Título original: The 39 steps.

AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant. Dezenove Som e Imagem; TV Cultura, 1998, 1 filme (76 min.), Dolby, color, 35 mm.

A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Salvador: Iglu Filmes, 1961, 1 filme (94 min.), p&b, 35 mm.

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Goskino; Proletkult, 1925, 1 filme (82 min.), p&b, 35 mm. Título original: Stachka.

A PAIXÃO de Cristo. Direção: Mel Gibson. Icon Productions, 2004, 1 filme (127 min.), Dolby Digital, color, 35 mm. Título original: The passion of the Christ.

ASSASSINATO. Direção: Alfred Hitchcock. British International Pictures (BIP), 1930, 1 filme (104 min.), mono, p&b, 35 mm. Título original: Murder!

A TORTURA do silêncio. Direção: Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1953, 1 filme (95 min.), mono, p&b, 35 mm. Título original: I confess.

BAHIA de todos os santos. Direção: Trigueirinho Neto. Ubayara Filmes, 1960, 1 filme (102 min.), p&b, 35 mm.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961, 1 filme (81 min.), p&b, 35 mm.

BLOW job. Direção: Andy Warhol, 1964, 1 filme (35 min.), mudo, p&b, 16 mm.

BOI neon. Dir: Gabriel Mascaro. Desvia Filmes; Malbicho Cine; Viking Film; Canal Brasil; Programa Ibermedia, 2015, 1 filme (101 min.), Dolby Digital, color, DCP.

CABRA-CEGA. Direção: Tony Venturi. Olhar Imaginário Ltda., 2003, 1 filme (105 min.), Dolby Digital, color, 35 mm.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes; MPC – Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, 1984, 1 filme (119 min.), color e p&b, 35mm.

CÃO sem dono. Direção: Beto Brant; Renato Ciasca. Drama Filmes; Clube Silêncio, 2007, 1 filme (82 min.), color, 35 mm.

CARA de carvão. Direção: Alberto Cavalcanti. Empo Films, 1936, 1 filme (11 min.), p&b, 16 mm. Título original: Coal face.

CHASSE à l'hippopotame. Direção: Jean Rouch, 1953, 1 filme (45 min.), color, 16 mm.

CHUNG Kuo - Cina. Direção: Michelangelo Antonioni. RAI Radiotelevisione Italiana, 1972, 1 filme (135 min.), mono, color, 35 mm.

CINCO vezes favela. Direção: Cacá Diegues; Leon Hirszman; Joaquim Pedro de Andrade; Miguel Borges; Marcos Farias. CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes; Saga Filmes Ltda., 1962, 1 filme (99 min.), p&b, 35mm.

CORAÇÃO selvagem. Direção: David Lynch. PolyGram Filmed Entertainment; Propaganda Films, 1990, 1 filme (125 min.), Dolby SR, color, 35 mm. Título original: Wild at heart.

CORES. Direção: Francisco Garcia. Kinoosfera Filmes e Produções Artísticas, 2013, 1 filme (95 min.), color.

CORPO elétrico. Direção: Marcelo Caetano. África Filmes; Desbun Filmes; Plateau Produções, 2017, 1 filme (94min.), Dolby, color.

CRÔNICA de um verão. Direção: Edgar Morin; Jean Rouch. Argos Films, 1961, 1 filme (85 min.), p&b, 35 mm. Título original: Chronique d'un été.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964, 1 filme (120 min.), mono, p&b, 35 mm.

DEZ. Direção: Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Productions; Key Lime Productions; MK2 Productions, 2002, 1 filme (91 min.), DTS, color, 35 mm. Título original: Dah.

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Cinematográfica Emecê Produtora e Distribuidora Ltda., 1981, 1 filme (123 min.), color, 35 mm.

EM BUSCA de Iara. Direção: Flávio Frederico. Kinoscópio Cinematográfica Ltda., 2013, 1 filme (92 min.), color, 35 mm.

ESSAS DELICIOSAS mulheres. Direção: Ary Fernandes. Titanius Filmes, 1979, 1 filme (107 min.), color, 35 mm.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. Les Films de la Pléiade, 1958, 1 filme (70 min.), mono, color, 35 mm. Título original: Moi, un noir.

HOJE. Direção: Tata Amaral. Tangerina Entretenimento; Primo Filmes, 2011, 1 filme (90 min.), Dolby, color, 35 mm.

HOUSING problems. Direção: Edgar Anstey; Arthur Elton. British Commercial Gas Association, 1935, 1 filme (16 min.), mono, p&b.

INICIAÇÃO à dança dos possuídos. Direção: Jean Rouch, 1949, 1 filme (36 min.), color, 16 mm. Título original: Initiation à la danse des possédés.

LA CIRCONCISION. Direção: Jean Rouch, 1949, 1 filme (22 min.), color, 16 mm.

MÃE só há uma. Direção: Anna Muylaert. Dezenove Som e Imagem; África Filmes, 2016, 1 filme (82 min.), color, DCP.

MEMÓRIAS do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Regina Filmes, 1984, 1 filme (173 min.), color, 35 mm.

NIGHT mail. Direção: Harry Watt; Basil Wright. British Lion Film Corporation, 1935, 1 filme (53 min.), mono, p&b, 35 mm.

NINFOMANÍACA: volume 1. Direção: Lars von Trier. Zentropa Entertainments, 2013, 1 filme (117 min.), Dolby Digital, color, p&b [Sequência do Capítulo 4], 35 mm. Título original: Nymphomaniac: vol. I.

NINFOMANÍACA: volume 2. Direção: Lars von Trier. Zentropa Entertainments, 2013, 1 filme (123 min.), Dolby Digital, color, 35 mm. Título original: Nymphomaniac: vol. II.

NOIVO neurótico, noiva nervosa. Direção: Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions; Rollins-Joffe Productions, 1977, 1 filme (93 min.), mono, color. Título original: Annie Hall.

O ANJO exterminador. Direção: Luis Buñuel. Producciones Gustavo Alatriste, 1962, 1 filme (95 min.), mono, p&b, 35 mm. Título original: El ángel exterminador.

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Gullane Filmes; Caos Produções; Miravista, 2006, 1 filme (90 min.), color, 35 mm.

OS DEZ Mandamentos. Direção: Cecil B. DeMille. Motion Pictures Associates, 1956, 1 filme (220 min.), mono, color, 35 mm. Título original: The ten commandments.

OS MÁGICOS de Wanzerbé. Direção: Jean Rouch, 1948, 1 filme (38 min.), p&b, 16 mm. Título original: Les magiciens de Wanzerbé.

OS MESTRES loucos. Direção: Jean Rouch. Les Films de la Pléiade, 1955, 1 filme (36 min.), color, 35 mm. Título original: Les maîtres fous.

O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Leni Riefenstahl-Produktion; Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935, 1 filme (114 min.), mono, color, 35 mm. Título original: Triumph des willens.

PAVOR nos bastidores. Direção: Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1950, 1 filme (110 min.), mono, p&b, 35 mm. Título original: Stage fright.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Shamley Productions, 1960, 1 filme (109 min.), mono, p&b, 35 mm. Título original: Psycho.

QUE HORAS ela volta?. Direção: Anna Muylaert. Gullane; África Filmes; Globo Filmes, 2015, 1 filme (112 min.), color.

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. William Castle Productions, 1968, 1 filme (137 min.), mono, color, 35 mm. Título original: Rosemary’s baby.

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Saga Filmes, 1972, 1 filme (114 min.), color, 35 mm.

SOL sobre a lama. Direção: Alex Viany. Guapira Filmes Ltda., 1963, 1 filme (90 min.), color, 35 mm.

SUPER nada. Direção: Rubens Rewald. Confeitaria de Cinema Comunicações Ltda., 2013, 1 filme (94 min.), color, 35 mm.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. REC Produtores Associados, 2013, 1 filme (110 min.), color, 35 mm.

TIO Vanya em Nova York. Direção: Louis Malle. Channel Four Films; Mayfair Entertainment; The Vanya Company, 1994, 1 filme (119 min.), Dolby, color, 35 mm. Título original: Vanya on 42nd street.

WHIPLASH: em busca da perfeição. Direção: Damien Chazelle. Bold Films; Blumhouse Productions; Right of Way Films, 2014, 1 filme (107 min.), Dolby Digital, color. Título original: Whiplash.

YENENDI: les hommes qui font la pluie. Direção: Jean Rouch, 1951, 1 filme (25 min.), color, 16 mm.

ZUZU Angel. Direção: Sérgio Rezende. Toscana Audiovisual, 2006, 1 filme (110 min.), Dolby Digital, color, 35 mm.