

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE**  
**SOCIOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

MARCUS VINICIUS SANTOS REPA

**DIVINA COINCIDÊNCIA:**  
**a cinematografia de Sérgio Luiz Bianchi**  
(versão corrigida)

SÃO PAULO  
2019

MARCUS VINICIUS SANTOS REPA

**Divina Coincidência: a cinematografia de Sérgio Luiz Bianchi**  
(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Sociologia

Área de Concentração: Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Arruda de Menezes

São Paulo

2019

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.

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

R423d Repa, Marcus Vinicius Santos  
Divina Coincidência: a cinematografia de Sérgio  
Luiz Bianchi / Marcus Vinicius Santos Repa ;  
orientador Paulo Roberto Arruda de Menezes. - São  
Paulo, 2019.  
260 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Sociologia. Área de  
concentração: Sociologia.

1. Sociologia. 2. Cinema Brasileiro. 3. Crítica.  
4. Análise. I. Menezes, Paulo Roberto Arruda de,  
orient. II. Título.

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

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

**Nome do (a) aluno (a): Marcus Vinicius Santos Repa**

**Data da defesa: 04/11/2019**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Paulo Roberto Arruda de Menezes**

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, 02/01/2020



*(Assinatura do (a) orientador (a))*

**Professor Associado 3  
Departamento de Sociologia  
FFLCH - USP**

REPA, Marcus V.S. **Divina Coincidência**: a cinematografia de Sérgio Luiz Bianchi. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

#### BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto Arruda de Menezes

Julgamento: \_\_\_\_\_

Instituição: FFLCH/ USP

Assinatura \_\_\_\_\_

Prof.<sup>a</sup> Dra Christian Carla Bernava

Julgamento: \_\_\_\_\_

Instituição: Universidade Paulista (UNIP)

Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Julgamento: \_\_\_\_\_

Instituição: EFLCH/ UNIFESP

Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Fábio Diaz Camarneiro

Julgamento: \_\_\_\_\_

Instituição: DEPCOM/ UFES

Assinatura \_\_\_\_\_

Para minha avó Neuza Maria Barreira Repa *in memoriam*

## **Agradecimentos**

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida durante o período no qual realizei esta pesquisa de mestrado. Além disso, agradeço pelo fomento de pesquisa no país. Em segundo lugar, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo pela oportunidade e suporte concedidos à realização e divulgação deste estudo, aos funcionários da Seção de Alunos que me ajudaram inúmeras vezes durante a graduação para entender o funcionamento do Sistema Júpiter e à Secretaria da Pós-Graduação do Departamento de Sociologia, Gustavo Mascarenhas e Evânia Guilhon pela atenciosidade com relação aos meus pedidos e idas pessoais ao prédio, telefonemas e e-mails respondidos de modo atento e pelo suporte que me forneceram.

Agradeço ao meu primeiro orientador, Prof. Marcos Moraes pela oportunidade de pesquisarmos juntos a epistolografia de Glauber Rocha, pelos ensinamentos e paciência com minhas dúvidas, escritos ritmados quase poéticos que precisavam de correções imediatas. Sem esses conselhos talvez eu não estivesse no mestrado escrevendo uma dissertação. Aproveito para agradecer à equipe do Instituto de Estudos Brasileiro que fornecerem todos os suportes para minha pesquisa.

Agradeço ao meu orientador Prof. Paulo Menezes que me abriu os caminhos na vida acadêmica com uma trabalho selecionado pelo SIICUSP, o qual sem esse provavelmente não teríamos estreitado relações amigáveis para uma dissertação de mestrado. Meu agradecimento pela confiança em meu trabalho ao longo desses anos em que estivemos em contato.

Ao Prof. Álvaro Comin, pela oportunidade em ser seu estagiário PAE na disciplina Sociologia do Desenvolvimento permitindo que eu trouxesse uma interdisciplinaridade dos textos teóricos com conceitos da sociologia do cinema para discussões em sala de aula com os alunos de Relações Exteriores, além das conversas sempre estimulantes sobre filmes, documentários e música. Estendo o agradecimento à Prof.<sup>a</sup> Sylvia Garcia e ao Prof. Marcos Alvares pelos comentários críticos em sala de aula sobre meu projeto de pesquisa que me foram fundamentais para reorganizar o objeto de estudo, compreender melhor o que eu buscava na investigação, bem como nas indicações de construção textual.

Agradeço a Sérgio Luiz Bianchi pela entrevista cedida no dia 15 de Fevereiro de 2018 em seu apartamento e pela forma com que me recebeu e se demonstrou interessado em minha proposta de analisar seus filmes. Aproveito o agradecimento para lembrar Demétrios dos Santos, amigo de graduação, sempre pronta ao diálogo e curiosa sobre como eu trataria a obra de Bianchi pela perspectiva sociológica e que me acompanhou nesse dia para captação de

áudio e auxiliar na construção do questionário menos detido em sociologia e mais na experiência de se fazer filmes do cineasta.

Agradeço ao meu amigo de longa data, Marcello Stella, pelas conversas sempre produtivas, histórias de viagens e empatia diante das dificuldades da vida nesses oito anos de amizade. Sem esquecer de Ivan Stoiev, amigo desde o cursinho que suportou minhas inquietações imaturas dentro da universidade pública e, atualmente casado com Net Dutra, amiga de nosso círculo e mãe da Lívia.

Meus agradecimentos para uma parcela de pessoas que conheci durante a graduação e pós-graduação: Max Gimenes e Gustavo Higa, amigos de horas festivas e afluídas nesses últimos anos; Mike Anielewicz pelas conversas sobre cinema e fotografia; Taísa Ortiz, amiga desde o estágio na Fundação Seade; a Rachel Louise pela indicação de aulas de cinema em seu trabalho e confiança em mim como professor e pesquisador. Também agradeço a Gabriela Peters e Jefferson Guedes pela leitura atenta do meu texto em grupos de discussão e as considerações que propuseram para melhoria dos escritos. Agradeço também a Allan Herrison e Ana Carolina Trevisan pelas conversas e amizade durante esses anos de mestrado, além das propostas de oficina do Imagens que nos aproximou para pensarmos em projetos audiovisuais na Universidade.

Agradeço aos meus familiares Maria Cristina, Noel, Patrícia e Nathalia, pelos momentos em que passamos juntos desde minha infância até a fase adulta. Ao meu tio Luiz Repa pela atenção e palavras de incentivo desde meu ingresso na Universidade em 2011. A minha tia Márcia pelos momentos alegres em suas visitas e conversas.

Meus especiais agradecimentos a Brenda Rolemberg, companheira de todos os momentos durante esses dois últimos anos, os quais nos conhecemos e passamos a viver uma saudável e harmoniosa vida. Você sempre amorosa e dedicada em suas palavras e considerações sobre mim, pelas conversas e teorias que desenvolvemos sobre todas as coisas que assistimos ou lemos, pela doçura e companheirismo nesta longa jornada e, sem esquecer, pelos incentivos em desbravar o mundo da pesquisa e do conhecimento. Muito obrigado!

Agradeço especialmente ao meu pai, Valdomiro Repa e a minha mãe Mara dos Santos, pelo apoio em todos esses anos, dedicação de ambos em se sacrificarem de todas as maneiras para que eu estudasse em escola pública e tivesse o mínimo de educação formal para que ingressasse na Universidade. Meus agradecimentos por terem acreditado que pudesse alcançar esse momento, apesar das aflições da vida, a conquista veio no final. Esse momento também é de vocês!



Quem combate monstruosidades deve  
cuidar para que não se torne um monstro. E  
se você olhar longamente para um abismo,  
o abismo também olha para dentro de você.  
Friedrich Nietzsche

## Resumo

REPA, Marcus Vinicius Santos. **Divina Coincidência**: a cinematografia de Sérgio Luiz Bianchi. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

**Resumo:** A pesquisa realiza um estudo sociológico sobre o cinema brasileiro contemporâneo, especialmente a cinematografia do diretor paranaense Sérgio Luiz Bianchi (1945-) que esteve presente no panorama cinematográfico nacional desde meados da década de 1970. A sociologia do cinema tem como objetivo localizar, em determinadas obras cinematográficas, a compreensão dos fenômenos sociais pela análise de documentários ou filmes ficcionais. Nesse sentido, visou-se identificar a partir do exame sobre as imagens dos filmes, os modos pelos quais estes são construídos como um meio interpretação da sociedade se baseando em uma seleção de assuntos específicos determinados pelos valores e pontos de vista do cineasta. Considerando que as produções filmicas podem ser entendidas como construções narrativas apoiadas no imaginário social e nos discursos dos agentes na sociedade. A pesquisa integrou abordagens metodológicas da sociologia e da teoria cinematográfica ambicionando perceber, na estrutura dos filmes, seus aspectos ideológicos e discursos. A metodologia utilizada consiste na leitura das imagens à luz da crítica cinematográfica e sociológica com o objetivo de compreender a montagem das produções filmicas, o uso das cores que são compostas nas imagens, os enquadramentos e seus significados, assim como identificar os conceitos pelos quais as obras possam ser discutidas. O resultado obtido pelo exame propiciou compreender um quadro de pontos discursivos semelhantes nas produções cinematográficas quando examinadas em conjunto. Observou-se uma persistência temática que varia entre a sexualidade, discursos políticos, o apontamento de contradições socioeconômicas e as discussões acerca da sociedade brasileira nos períodos os quais os filmes foram realizados, a saber de 1970 a 2013.

**Palavras-Chave:** Sociologia; Cinema Brasileiro; Crítica; Análise

## **Abstract**

REPA, Marcus Vinicius Santos. **Divine Coincidence**: the cinematography of Sérgio Luiz Bianchi. Dissertation (Master Degree), Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, 2019.

**Abstract:** The research is a sociological study of contemporary Brazilian cinema, especially the cinematography of director Sergio Luiz Bianchi (1945-) who has been present in the national cinematic panorama since 1970's. The sociology of cinema aims to find in determined movies, the understanding of social phenomena through the analysis of documentaries or fictional films. In this sense, the study aimed to identify from the exam of the images of the films, the ways in which they are constructed as a means of interpretation of society based on a selection of specific subjects determined by the values and points of view of the filmmaker. Considering that film productions can be understood as narrative constructions supported by the social imaginary of agents in society. The research integrated methodological approaches of sociology and film theory aiming to understand, in the structure of films, their ideological aspects and discourses. The methodology used consists of reading the images in the light of cinematic and sociological criticism in order to understand the montage of film productions, the use of the colors, the frames and their meanings, as well as to identify the concepts by which movies can be discussed. The result obtained by the examination allowed to understand a perspective of similar discursive points in the cinematographic productions when examined together. There was a thematic persistence that varies between sexuality, political speeches, socioeconomic contradictions and the discussions about Brazilian society in the periods during which the films were made, namely from 1970 to 2013.

**Keywords:** Sociology, Brazilian Cinema, Criticism, Review

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
Um Romance Sociológico.....	1
Sérgio Luiz Bianchi.....	3
As <i>Imagens</i> da Dissertação.....	3
<b>Imagens Poéticas.....</b>	<b>5</b>
Maldita Coincidência.....	5
<i>As cores e a música: uma fábula melancólica.....</i>	<i>5</i>
<i>O Castelo: os discursos e a construção social.....</i>	<i>13</i>
<i>A Magia no Castelo.....</i>	<i>19</i>
<i>Outsiders e Arte Primitiva.....</i>	<i>23</i>
<i>Os prazeres sexuais.....</i>	<i>26</i>
<i>A espada fulgurante e outras gêneses.....</i>	<i>36</i>
<b>Imagens Reflexivas.....</b>	<b>40</b>
Mato Eles?.....	40
<i>Índio aquele que deve viver.....</i>	<i>40</i>
<i>As Vozes do Brasil.....</i>	<i>43</i>
<i>Quanto o senhor ganha?.....</i>	<i>53</i>
Divina Previdência.....	61
<i>O Serviço Social.....</i>	<i>61</i>
<i>Se eu Fosse Você, Sairia Daqui.....</i>	<i>65</i>
<i>Suicidado Social.....</i>	<i>68</i>
<b>Imagens da Destruição.....</b>	<b>74</b>
Cronicamente Inviável.....	74
<i>As coisas típicas do Brasil.....</i>	<i>74</i>
<i>O trambique: uma ideologia brasileira.....</i>	<i>93</i>
<i>Escravos, Trabalhadores e Recém-nascidos.....</i>	<i>96</i>
<i>As Saunas: entre o transporte público e o lazer sexual.....</i>	<i>99</i>
<i>O Assistencialismo e a Destruição.....</i>	<i>101</i>
<i>O divertido é humilhar.....</i>	<i>106</i>
<i>O ressentimento e a culpa final.....</i>	<i>109</i>
Quanto vale ou é por quilo?.....	115
<i>Do imaginário histórico ao onírico.....</i>	<i>115</i>
<i>Vencendo com o Social: a exploração da pobreza e geração de lucros.....</i>	<i>120</i>
<i>Uma verdadeira história de amizade.....</i>	<i>121</i>
<i>O câncer filantrópico.....</i>	<i>125</i>
<i>O pedigree negro.....</i>	<i>127</i>
<i>Purificação da Alma.....</i>	<i>133</i>
<i>Filantropia Prisional.....</i>	<i>135</i>
<i>Um Projeto Vencedor.....</i>	<i>139</i>
<i>É por quilo.....</i>	<i>143</i>
Jogo das Decapitações.....	146
<i>Gênesis.....</i>	<i>146</i>
<i>Um Brinquedo Dócil.....</i>	<i>147</i>
<i>O Desbunde.....</i>	<i>151</i>
<i>Eros, Destruição e o contrato social.....</i>	<i>157</i>
<i>Mal-estar no Subdesenvolvimento.....</i>	<i>163</i>
<i>É um tempo de Guerra, É um tempo sem Sol.....</i>	<i>169</i>
As Causas das Fixações.....	174
Referências Bibliográficas.....	191
Anexo: Ficha Técnica.....	201

## Introdução

### Um Romance Sociológico

O cinema é uma forma de arte que produz interpretações acerca da sociedade e as relações humanas em determinados grupos sociais exibindo em suas narrativas representações de desejos e imaginários sociais. Nesta ambição, essa atividade cultural busca aliar o domínio técnico dos dispositivos tecnológicos que permitem às filmagens relacionar o ponto de vista do(a) cineasta ao seu discurso fílmico produzido a partir da inventividade artística de se perceber o mundo social. Dessa forma, a vontade do(a) cineasta, quase sempre, é exprimir sua posição reconhecendo a sociedade e fundamentando dessa, certos assuntos e comportamentos para que o espectador aceite ou recuse àquela perspectiva.

O estudo sociológico sobre o Cinema é analisado em diferentes aspectos tanto nas análises internas dos filmes levando em consideração as imagens, discursos e a *mise-en-scène* como fonte interpretativa quanto em estudos voltados para o contexto das produções fílmicas que se orientam analiticamente na figura autoral da obra, as relações de financiamento, aspectos industriais e de distribuição do filme, assim como de recepção do público (AUMONT, 2012, pp. 274-275).

Nessa breve apresentação, caracterizaram-se as possíveis aproximações entre o Cinema e a Sociologia. A partir disso, a presente dissertação consiste na escolha de uma tendência na qual os estudos sociológicos sobre o cinema procuram interpretar uma obra cinematográfica por meio da análise de suas imagens fílmicas, assim como o discurso que estruturam a produção. Nesse sentido, a elaboração do escrito, origina-se nos fundamentos teóricos elaborados por Pierre Sorlin (1985) que consistem em examinar os filmes por sua construção e estrutura ideológicas, sistemas relacionais, espaço-tempo e pontos de fixação.

Por essa razão, Sorlin entende que um filme não é somente uma forma narrativa que se confunde com o real, mas sim, como uma construção desse que se fundamenta no entendimento sobre a percepção que uma obra fílmica possa ser constituída por um ato social, o qual os(as) espectadores(as) se atém aos pontos socialmente relevantes de um determinado período social.

Nesse sentido, se a percepção dos espectadores é social do mesmo modo a(s) dos(as) diretores(as) e montadores(as) de cinema aparecem na organização e seleção das imagens e sequências que serão exibidas. Em outras palavras, a cultura na qual estão inseridos os produtores e espectadores de um filme, sempre afeta sua percepção de mundo, porque se

assiste a um resultado final de um processo criativo que se trata de uma retradução de um conjunto de ideias dominantes em determinada época, o que o autor denominará de ideologia. Essa concepção indica que as imagens cinematográficas combinadas com o som e aos diálogos transmitem legibilidade das orientações que a câmera registra, pois recupera dos fragmentos do mundo social, ao seu modo, um retrato do tempo histórico (SORLIN, 1985, p.187).

A ideologia presente nos filmes pode ser analisada a partir da organização dos discursos apresentados pelo desenvolvimento da narrativa por meio das personagens, bem como da escolha do cineasta em conferir sentido e forma para seu filme, tendo em vista que a percepção se relaciona com o que é projetado de modo fílmico e se liga aos modos de classificação e reclassificação social, ou seja, as categorias sociais dominantes de classificação do mundo e sua construção e representação (SORLIN, 1985, pp. 170-171).

Os discursos devem ser pensados conforme os pressupostos de Michel Foucault (2014, pp. 20-21) pelo procedimento de se controlar o que é dito, sua ordenação e classificação, no que é delimitado e se transformam a partir de pronunciamentos formulados em sistemas reconhecidos na sociedade como um objeto de debate nos ambientes literários, científicos e/ou jurídicos (FOUCAULT, 2014, pp. 20-21). Nessa conceituação proposta, a produção cinematográfica se organiza e estrutura com base no que é exibido em suas imagens e transmitido pelos sons propiciando a investigação dos significados daquilo que é percebido nos filmes. Nesse presente escrito, o exame fílmico permite compreender as relações entre as imagens cinematográficas selecionadas e orientadas pela visão de mundo de Sérgio Bianchi, assim como um panorama temático que reverbera certo imaginário social acerca do conteúdo debatido nas produções fílmicas.

Dessa forma, o estudo se estrutura em dois princípios: o primeiro localizado na amplitude teórica da análise sociológica sobre o cinema e, no segundo momento, discutir à luz dos conceitos oriundos da teoria cinematográfica e da Sociologia, os discursos, temas e significados no conjunto produtivo do diretor partindo dos pressupostos críticos e analíticos sobre as sequências e momentos específicos que constroem suas narrativas.

Como resultado, as produções audiovisuais selecionadas para o escrito são *Maldita Coincidência*, *Mato Eles?*, *Divina Providência*, *Cronicamente Inviável*, *Quanto Vale ou é por quilo* e *Jogo das Decapitações*. Esses filmes que formam o panorama analítico dessa dissertação e permitem construir um estudo sobre as discursividades, assim como as

interpretações das imagens auxiliam na compreensão de continuidades ou afastamentos de discursos apresentados em outros filmes: *Omnibus*, *A Segunda Besta*, *Romance*, *A Causa Secreta* e *Os Inquilinos* que serão discutidos em momentos específicos quando comparados à escolha principal da filmografia.

Portanto, busca-se por meio de um exame no conteúdo fímico a discussão sociológica da cinematografia de Sérgio Luiz Bianchi. A disposição desse escrito percorre de modo cronológico a filmografia do diretor compreendendo uma reflexão acerca de como as imagens podem propiciar uma discussão a respeito da sociedade brasileira. Em outro aspecto, não se incluíram fotogramas dos filmes, uma vez que se busca na análise desconstruir as imagens e sua estrutura discursiva repercutindo os ideários sociais que as permearam.

### **Sérgio Luiz Bianchi**

O cineasta Sérgio Luiz Bianchi (1945-) cursou a Faculdade de Cinema em Curitiba e, posteriormente, formou-se na Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo. Ainda na capital paranaense participou como assistente de produção no filme *Lance Maior* (1968) de Sylvio Back. Pouco depois, tornou-se crítico de cinema no Jornal da Tarde e trabalhou como assistente de direção nos filmes *Compasso de Espera* (1969) de Antunes Filho, *Uma Mulher para Sábado* (1970) de Maurício Rittner e *Jogo da Vida e da Morte* (1972), de Mário Kuperman. Na década de 1970, Sérgio Bianchi lançou seu primeiro curta-metragem *Omnibus*, baseado no conto do escritor argentino Júlio Cortázar (1914-1984), produziu documentários institucionais e filmes publicitários; próximo ao final dessa década lançou um curta-metragem chamado *A Segunda Besta*, baseado-se novamente na literatura de Cortázar, especialmente o conto *Carta a uma senhorita de Paris*. O primeiro longa-metragem do cineasta, *Maldita Coincidência*, estreou em 1980 e a partir dessa década, o diretor realizou novas produções, o documentário *Mato Eles*, o curta-metragem *Divina Providência* e seu segundo longa-metragem *Romance*. Na década de 1990, Bianchi dirigiu *A Causa Secreta*. Porém, a partir da virada do século é que suas produções ganham apelo de público e crítica com o lançamento de *Cronicamente Inviável*. Esse último se tornou emblemático em sua carreira pela repercussão e, posteriormente, aprofunda as discussões propostas nesses filmes produzindo *Quanto Vale ou É por Quilo?*, *Os Inquilinos* (2009) e *Jogo das Decapitações* (2013), por enquanto sua última produção cinematográfica (SOLER, 2005; VIERA, 2004).

## ***As Imagens da Dissertação***

Nesta seção, apresenta-se a trajetória do escrito desenvolvido em três capítulos principais. A classificação proposta tem como objetivo organizar e articular a discussão proposta em eixos temáticos envolvendo os conteúdos percebidos na filmografia. Nesse aspecto, não se trata de categorizar de modo estanque as produções, mas pelo contrário, buscar uma similaridade entre as produções fílmicas.

O Capítulo I, *Imagens Poéticas*, apresenta as análises de *Maldita Coincidência*. As subdivisões buscam tratar as imagens desse filme pelos discursos apresentados pelas personagens, apontando os elementos que consistem na forma como as cores e a música se apresentam para criar uma atmosfera melancólica no filme para narrar o passado em forma de fábula. Em outro aspecto, examina-se como a formação de grupos sociais se orienta a partir de discursos e interações entre os moradores de uma castelo abandonado no centro da cidade de São Paulo. Ademais, os curtas-metragens *Omnibus* e *A Segunda Besta* surgem como pontos de aproximação analítica quando se configuram de modo similar aos referências temáticos percebidos no longa-metragem.

O Capítulo 2, *Imagens Reflexivas*, realiza o estudo do documentário *Mato Eles?* e o curta-metragem *Divina Providência* discutindo no primeiro o meios pelos quais a FUNAI e a empresa privada F. Slaviero atuam em uma reserva indígena localizada na região de Mangueirinha. No segundo, analisam-se os processos burocráticos pelos quais Antônio José da Silva, uma pessoa em situação de rua, precisa se deslocar para obter assistência médica pelo serviço da previdência social. Ademais, o filme *Romance* surge indicado na medida em que as imagens pontuem a discussão reflexiva.

O Capítulo 3, *Imagens da Destruição*, consiste no estudo de *Cronicamente Inviável*, *Quanto vale ou é por quilo?* e *Jogo das Decapitações*. Procura-se apresentar como esses filmes articulam ideias de destruição ao apresentarem questões acerca da violência urbana, conflitos sociais e ressentimento de classe. Além disso, explicitam-se as configurações dessas imagens de um país que manteve sua estrutura social baseada na exploração e que de certo modo propiciou o surgimento de entidades filantrópicas que visam somente a lucratividade em detrimento à pobreza de boa parte da população. Por fim, busca-se compreender como a continuidade desses discursos produzidos culminaram na última obra que se apresenta pela síntese temática das demais produções cinematográficas, pois recupera ideários, características de personagens e apontamentos de crítica social. Ademais, os filmes *A Causa*



*Secreta* e *Os Inquilinos* aparecem no escrito na medida em que se associam às imagens percebidas naquelas produções fílmicas.

No último capítulo, *As Causas da Fixação*, os filmes serão discutidos em conjunto a partir de conceitos teóricos que auxiliem na compreensão acerca das imagens discutidas no capítulos anteriores a fim de entendê-los a partir de pontos de fixação. Esse conceito é constituído pela relação entre diferentes filmes apontando suas semelhanças ou diferenciações enquanto formas discursivas acerca da construção fílmica e no caso dessa pesquisa, buscar o modo pelo qual essas imagens possam interpretar a sociedade brasileira em diferentes períodos sociais.

## Imagens Poéticas

### Maldita Coincidência

#### As cores e a música: uma fábula melancólica

*Maldita Coincidência* se releva ao espectador como um filme composto por duas aberturas. A primeira delas se localiza no prólogo com uma cartela preta com a inscrição em branco e em itálico *Era uma vez 1973*. Nesse cenário inicial, observam-se diferentes objetos dispostos, tais como cortinas e algumas mesinhas. A claridade do espaço é notada a partir do fundo da imagem, no qual um vitral religioso de origem cristã católica, exibe em tons coloridos, imagens icônicas de santos e anjos. A primeira personagem, que aqui será tratada como Bailarina<sup>1</sup>, surge usando uma túnica roxa que se alonga em forma de véu e cobre seu rosto. Ela nos interpela e, posteriormente, ri de modo debochado ao terminar sua exigência para que o público se sente para assistir ao filme. No momento final, ela baila em um compasso musical acompanhando a execução de notas originadas pelas teclas de um piano que está sendo tocado como trilha sonora.

Em outro momento, a segunda abertura fílmica acontece com o andamento da mesma música, mas que dessa vez, torna-se um compasso musical em *allegro*. Enquanto isso, uma paisagem do amanhecer desponta na imagem em tons alaranjados e o espaço urbano sendo preenchido vagarosamente por edificações. O plano aberto da câmera permite a introdução do título fílmico centralizado em destaque. Apesar de assistirmos a alvorada em espaço citadino, percebe-se a forma peculiar de se exibir as ruas vazias de uma cidade. Nessa imagem, aparece uma construção de amplo espaço arquitetônico, um castelo, que curiosamente está cercado por uma quantidade abundante de lixo espalhado pelo terreno indicando, assim, seu abandono. Essa edificação será o ambiente no qual a narrativa irá se desenvolver.

Ainda que se indiquem apenas os primeiros momentos do filme, observam-se certos detalhes que auxiliam na compreensão de certos elementos, tais como as cores específicas mencionadas, o estilo musical erudito e o apontamento singular de um ano específico no *era uma vez*. Assim, as imagens revelam aspectos significativos a serem utilizados no decurso fílmico.

---

<sup>1</sup> Em um primeiro momento, destaco que a nomeação de algumas personagens é atribuída a partir de suas características apresentadas exceto alguma delas que serão aproximadas às cartas de Tarô e sua simbologia mística. Cabe aqui ressaltar essa atenção às personagens pois, como veremos durante a análise fílmica, esse baralho mágico surge estabelecendo certas proximidades com os comportamentos de determinadas personagens e suas ações coincidentes na narrativa. Por isso, teremos alguns nomes oriundos dos arcanos maiores como a Sacerdotisa, o Louco e o Mago.

Apesar de as personagens conviverem nesse castelo abandonado e insalubre ainda não estarem presentes, percebe-se que a aspiração dessas imagens é desvendar o passado não pela distância temporal localizado em tempo histórico e cronológico, mas sim, pelos discursos nesse espaço de vivência coletiva. Essa construção próxima ao conto de fadas pode ser interpretada como uma moradia onde se armazenam os resquícios memorialistas, pensando-os em proximidade aos dejetos depositados e espalhados pela habitação, tornando-se o ponto de origem para uma interpretação relativa a um tempo pregresso.

Nesse sentido, é pertinente recordar que essa relação entre o passado e presente acontece da mesma forma em *Quanto vale ou é por quilo?*. O longa-metragem a ser discutido no capítulo 3 discute de modo comparativo e simultâneo as estruturas sociais brasileiras em sua manutenção da miséria, pobreza e exploração econômica por entidades filantrópicas. *Jogo das Decapitações*, o último filme a ser analisado nessa dissertação, configura-se por uma semelhantemente articulando o discurso do passado e presente a partir da inclusão de fragmentos filmicos originados em *Maldita Coincidência*.

Retomando as colorações percebidas no prelúdio de *Maldita Coincidência*, observa-se que a utilização dessas tonalidades podem ser pensadas em conformidade à concepção de Israel Pedrosa (2009, pp.20-22), especialmente sua pesquisa acerca das cores, em parte influenciada por Johann Goethe e Wassily Kandinsky. Pedrosa salienta a existência perspectiva das colorações pela sensação passada pelos seus estímulos e organização na visão. Ocorre que estes são apontados em dois momentos: a cor luz, colorida, compõe-se por luzes monocromáticas que podem ser observadas a partir da fragmentação da luz solar; e de outro, a cor pigmento que se revela sinteticamente, pela absorção de uma cor pela entrada de luz ou refração e reflexão de raios luminosos. Sendo assim, a cor passa por momentos perceptivos indicados pela organização psicológica que altera o que se vê ou se entende sobre determinada qualidade da incidência de luz sobre determinado objeto. (PEDROSA, 2009, pp.20-21).

Da mesma forma, recupera-se que na essência do trabalho de Israel Pedrosa se discute o tratamento das cores inspirado nos estudos teóricos de Wassily Kandinsky (1996, pp.66-99). Conforme o pintor russo de arte abstrata, as ações das cores transformadas em luzes coloridas despertam sensações da visão quando se depararam com obras de artes plásticas. Além disso, Kandinsky argumenta que as formas geométricas são compostas a partir das colorações indicando possíveis comportamentos para que as tonalidades atuem de modo psicológico no espectador. Nesse sentido, o pintor confere à cor uma “vibração psíquica” com capacidade de

suscitar lembranças por experiências associativas nos olhares daqueles que veem determinadas cores (KANDINSKY, 1996; pp.66-67). Entretanto, em sua obra salienta que não se deve apenas tomar a associação como ponto final para se compreender a peculiaridade das cores e suas propriedades quando em contato com a visão. Pelo contrário, é preciso um “contato eficaz” com o olho humano que se baseia no princípio de harmonização das cores e seus significados (KANDINSKY, 1996; pp.68-69).

Desse modo, as discussões acima embasam a investigação dos significados das cores em *Maldita Coincidência*, dado que as diferentes colorações se fazem presentes nesses momentos filmicos e essas cores alcançam sentido quando interpretadas em conjunto com as formas que são apresentadas para caracterizar sequências e compõem certos traços psicológicos de algumas personagens, como o caso da Bailarina e sua vestimenta de coloração roxa. Ressalta-se que o vestuário dela é composto por certos detalhes que significam a indicação da perspectiva filmica sobre o passado como um lugar especialmente localizado. De um lado, a data cronológica 1973 alude a um sentido nostálgico, isto é, pensando como o estudo de Israel Pedrosa que salienta esse tom roxeadado escuro carregando consigo uma ideia que remete a melancolia, depressão e angústia (PEDROSA, 2009, p.128). Em Wassily Kandinsky, ao tratar em seu escrito sobre as cores simples, a tristeza se aproxima do tom violeta, em um ciclo de opostos entre nascimento e morte que se inicia na coloração branca terminando na preta (KANDINSKY, 1996, pp.100-101).

O sentido dessa melancolia e nostalgia podem ser analisados a partir do escrito de Vladimir Jankelévitch (1974 apud Menezes, 2013, pp. 87-97) como uma discussão a respeito da diferença entre ambas as ideias enquanto conceitos. Segundo Jankelévitch para compreender a nostalgia é necessário dividi-la em três momentos:

“[...] o espaço, a consciência de finitude, o tempo. Na primeira estarão em jogo espaços diferenciais. Na segunda, a percepção dos limites e momentos que envolvem a presença e ausência. Na terceira, os jogos com o tempo em sua irreversibilidade e irrevogabilidade. (MENEZES, 2013, p.88).

O sentido nostálgico de *Maldita Coincidência* é percebido pelo “espaço, consciência de finitude e o tempo”, os quais certamente verificam no passado uma chave interpretativa de um acontecimento em processo de término. O filme, mesmo que situado no presente, organiza-se desde seu preâmbulo por imagens combinadas às cores e à música erudita que remetem aos incidentes pregressos em uma ausência. Essa angústia se torna elementar para se pensar o filme e seus discursos acerca da questão temporal e de comportamento das

personagens, pois significa que a escolha de um ano específico é parte de um testemunho dessas discursividades em um processo de transformação.

Por outro lado, essa percepção sobre o passado indica sua valorização e possibilidade de retorno, uma vez que a busca pela origem e seu deslocamento até o presente propicia que o reencontro seja parte do desejo do indivíduo que aspira retornar para o local o qual fora distanciado:

Esta valorização da terra natal, do lugar de origem, vai fazer com o que o homem que se desloca, que muda de lugar, sinta este deslocamento como um dilaceramento de si mesmo, como algo que o consome por dentro, sem nunca encontrar um lugar de repouso. Este é, sem dúvida, o lugar do exílio, e do exilado, pois esta dor é “como em toda condição de exílio, o mal de um país, o mal de uma origem, o mal de uma fonte, que se busca reencontrar. A possibilidade deste reencontro é o retorno, o *nostos*. (MENEZES, 2013, p.89).

Apesar de o estudo de Paulo Menezes se concentrar no filme *Morte em Veneza*, a passagem acima pode ser aproximada ao exame de *Maldita Coincidência*. Esses elementos descritos são em partes similares ao discurso fílmico, visto que o deslocamento temporal recupera certas tendências de uma época originária que se pretende reencontrar, dada a existência de uma revalorização que se percebe nessas imagens, embora no decurso do filme, a transição para o presente e o futuro apareçam pela indicação de um ato destrutivo. Certamente, algumas dessas ideias presentes na sociedade brasileira em 1973 estão em processo de dilaceramento, uma vez que “o mal de origem” expresso pelo desejo de retorno, é encontrado nos discursos fragmentados e são referidos de modo objetivo e material quando as personagens se questionam ou são questionadas pelo acúmulo de lixo espalhado pelo castelo. Além disso, existem situações de estranhamento e afinidade com o passado, principalmente no que se circunscrevem os discursos e as práticas sexuais. Apesar disso, a localização temporal permite esse movimento, pois existe um outro tipo de percepção discursiva do espaço:

Não é mais o espaço que estará aqui em jogo, mas a *percepção* de que se está em um *outro* espaço, não mais a consciência do deslocamento, mas a sensação de se estar em um lugar distante e estranho, por mais perto e reconhecível que ele possa ser. (MENEZES, 2013, p.90).

Em *Maldita Coincidência* essa percepção nostálgica e distante se constrói pelas interações das personagens e seus discursos. Deslocar-se temporalmente e espacialmente revela a possibilidade de reconstruir um mundo social que parece ter ser modificado pela *atividade* de lembrar o passado, tornando-o vivo impulsionando o presente pela esperança

de um retorno Jankelévitch (1974 apud MENEZES, 2013, p.90). Ademais, pensa-se do mesmo modo com relação ao sentido de melancolia. A peculiaridade do melancólico deve ser entendida a partir do estudo elaborado por Julia Kristeva (apud MENEZES, 2013, p.94). Segundo Kristeva, esse comportamento tem limites dentro da discussão biológica e simbólica. Dentre essas, o presente escrito privilegia os aspectos simbólicos, visto que o estudo é marcado pela análise de imagens no cinema e suas possíveis representações:

Nesta acepção, o melancólico parece estagnar-se sob o peso do passado, que inviabiliza suas buscas e suas possibilidades de futuro. Cimentado ao passado, torna-se algo acabado que não vive, apenas vegeta [...] o *spleen*, a falta de alegria de viver. (MENEZES, 2013, p.94).

Contudo, não é “a falta de alegria de viver” que motiva *Maldita Coincidência*. Apesar de a cena inicial com a Bailarina poder ser interpretada simbolicamente por um “peso do passado”, no decorrer filmico esse discurso “vegetativo” se torna outro na medida em que se buscam questionar as possibilidades no presente dentro de um castelo com seus moradores e mundo social fragmentado, especialmente nas práticas e ideais políticos, convivência comunitária e organização, experiências sexuais, consumo e tráfico de drogas. Estas circunstâncias aparentemente conflituosas surgem no passado filmico em processo de finitude e são revelados nos discursos das personagens, assim como na indicação dos dejetos e entulhos acumulados na propriedade. Esses explicitam de modo concreto as novas concepções que emergem desses ideais que se fortificam mediante o período cronológico selecionado pelo filme. Não por acaso, na parte final do longa-metragem, a destruição ou o ator de destruir são evocados, pois:

Tanto na nostalgia como na melancolia estão presentes uma relação com o passado e com a memória. O que as diferencia é justamente a percepção ou não daquilo que ficou para trás, preso na irreversibilidade do tempo. Na melancolia, o olhar para trás parece ser feito de olhos vendados, pois não consegue encontrar os motivos de sua apreensão. (MENEZES, 2013, p.95).

Apesar disso, um novo dia começa com a aurora despontando alaranjada ao fundo da imagem, imediatamente após o prelúdio da Bailarina. De modo simbólico, a cena representa uma abertura ou princípio, conforme o estudo de Pedrosa (2009, p.129). Entretanto, essa ideia pode significar “mutação, inconstância, instabilidade, dissimulação e hipocrisia” (PEDROSA, 2009, p.129). Essas composições de cores constroem as personagens e suas ações, assim como a formação dos grupos sociais que vivem em comunidade no castelo. A “inconstância” se revela por não sabermos os motivos de apreensão com as rupturas do passado, apesar de

desejar aquela perda e finalização dos tempos rememorados, assim como na simbologia do processo metamorfósico de duas personagens específicas: o Louco e o Michê.

Além das cores e inserções de memória pelo letreiro de *era uma vez*, percebe-se que música produz uma atmosfera por sua melodia introduzir o bailado da Bailarina e a cidade possa ser criada diante do espectador. As músicas no filme dão significado às subjetividades e ações das personagens e sua ambientação temática. Nesse aspecto, o escrito se aproxima ao escrito de Maurice Merleau-Ponty (1983, pp.103-105) a respeito das configurações das sequências fílmicas e o modo pelo qual essas afetam a percepção do filme e sua constituição enquanto som e imagem.

De modo geral, Merleau-Ponty salienta a existência de duas psicologias, a clássica e a nova, contrapondo-as. Corresponde à psicologia clássica, a ideia de que o campo visual funciona como uma soma ou um mosaico de sensações que dependem da excitação da retina. A nova psicologia se recusa a estabelecer um paralelismo entre a percepção visual e fenômeno nervoso. Desse modo, a percepção analítica e interpretação de elementos isolados se dá a *posteriori*, a partir da reflexão mais distanciada, após a apreensão dos dados sensíveis pelos sentidos:

A percepção analítica, que nos propicia o valor absoluto dos elementos isolados, corresponde, então, a uma atitude posterior e excepcional – é aquela do sábio que observa ou do filósofo que reflete; a percepção das formas, no sentido bem geral de estrutura, totalidade ou configuração, deve ser considerado como o nosso meio de percepção mais espontâneo [...] Minha percepção, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos. (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 105).

A percepção não pode ser entendida como uma imposição de “determinado significado a certos signos sensíveis” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 107). O mundo não é imaginado pelo indivíduo, esse o percebe como algo organizado diante de si. A nova psicologia, nesse sentido, não renuncia à vivência humana em detrimento ao que ela cria, considerando que a percepção dela capta primeiro a totalidade, organizando-a em um mundo que é visível e não somente imaginado. Dessa forma, é enfatizada uma maneira diferente de se pensar os filmes e suas características, justamente pela obra cinematográfica possuir uma linguagem própria e rigorosa que não é tão somente a soma de seus fotogramas:

Diga-se, inicialmente, que um filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal [...] O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados [...] Existe, assim, uma autêntica métrica

cinematográfica, cuja necessidade é muito preciso e imperiosa. (MERLEAU-PONTY, 1983, pp. 110-115)

Se uma imagem adquire novo sentido pela articulação de outras em sucessão, a música e os sons de um filme alteram da mesma maneira o sentido desta e suas sucessões, em parte porque percebemos a totalidade de forma indivisa. O *Noturno* de Frédéric Chopin que acompanha as sequências da Bailarina favorece esse teor romântico<sup>2</sup> e nostálgico, enquanto a personagem desvela o seu rosto. No movimento da dança, um homem realiza a coreografia. A coloração de sua túnica, movimentação corpórea e a sonoridade que ambientam sua entrada são indispensáveis para se compreender os discursos de *Maldita Coincidência*, justamente por um homem estar em processo de transformação e travestimento ou “mutação”, as subjetividades das personagens, além das simbologias de amor e poder. Vale ressaltar que o assunto de travestimento ou transformação masculina aparece da mesma forma em *A Segunda Besta*<sup>3</sup>, no instante em que o protagonista se maquia diante do espelho.

Possivelmente, a instabilidade gerada pela dissimulação indicado pela cor alaranjada ao nascer do dia refaça uma construção simbólica do passado. Entretanto, deve-se aproximá-la a cartela de *era uma vez*. Apesar de fazer parte da literatura, especialmente escritos de fábulas, a inscrição esboça tipicamente o começo de qualquer narrativa literária, quase sempre fantasiosa, que almeja certa lição de moralidade ao final. Embora, a fábula seja mais verificada em seu aspecto literário, trata-se nesse presente escrito de uma ideia a ser indicada como um conceito introdutório para articular a passagem filmica com seu discurso apresentando, mais detidamente na compreensão acerca do *era uma vez* e, posteriormente, na indicação de uma fábula moral quando do encontro entre o Intelectual e o Camponês no quintal do castelo.

Desta forma, segundo o estudo de Marcos Bagno (2006, p.51) a composição da fábula como uma narrativa e sua estratégia de ensinamento, salienta-se que o gênero possui de maneira intrínseca uma forma de narração tradicional na qual os valores morais de um grupo social são fixados na memória dos indivíduos. Assim, trata-se de um instrumento narrativo

---

<sup>2</sup> Longe de apontar uma discussão definitiva sobre a História da Arte, mas aproximando-a ao referencial indicado, pode-se dizer que o romantismo tem como características, por exemplo, que “o romântico acreditava que se o homem se comportasse apenas de ‘modo natural’ dando livre vazão aos seus impulsos, o mal desapareceria. Em nome da natureza, exaltou a liberdade, o poder, o amor, a violência, os gregos, a Idade Média, ou qualquer outra coisa que o estimulasse, embora, realmente, exaltasse a emoção como fim em si mesma”. Cf. Janson, H.W; Janson. Introdução à História da Arte, 1996, p.309.

<sup>3</sup> Esse curta-metragem é inspirado na obra de Júlio Cortázar chamado *Cartas para uma senhorita em Paris*. Assim como *Omnibus*. Cf. Cortázar, Júlio. Bestiário. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.



proveniente da oralidade para disseminar as concepções sociais a partir do pensamento de certas personagens, servindo como modo de aprendizagem. Por outro lado, esta pequena narrativa ilustra da mesma maneira vícios e virtudes, terminando quase sempre com uma lição de moral. (BAGNO, 2006, p.51).

Na verdade *era uma vez* ocupa um lugar discursivo no filme, no instante em que se insere a ideia de uma fábula moral. No filme, essa ocorre a partir de um encontro entre uma personagem, que será chamada de Intelectual e um *hippie* que, por sua vez, será tratado como Camponês, visto que durante a narrativa é chamado por uma garota visitante ao castelo por essa denominação. Retomando o encontro, o debate se inicia pela negativa do Intelectual em deixar o Camponês recolher os entulhos de madeira para fazer uma fogueira. A negação indica que o lixo separado já havia sido utilizado e sua disposição está organizada em madeiras, molduras e outros entulhos. Logo, o Camponês indaga sobre a possibilidade de cortar uma árvore para fazer madeira. Essa proposta é aceita, porém, o lixo descartado não pode ser mexido, pois é a única coisa acabada na casa.

De certo, a fábula, a nostalgia e a melancolia ocupam espaços dentro da memória e, em se pensando em valores de sociedades, a memória social se expressa por meio da fabulação uma vez que essa dissemina valores de grupos sociais e pode ser pensada como um retorno de um acontecimento. Conforme Walter Benjamin (1994, p.37), a memória, como a lembrança do passado, no limite, constrói uma unidade de recordação em continuidade ao vivido. Entretanto, essa rememoração não se expressa de forma exclusiva de como o acontecimento se deu, mas atua como um exercício de se recontar um episódio como um pretexto a fim de destrinchar outros:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou, pelo menos, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actu purus* da recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Apesar de a *imagem* buscada por Benjamin estar diretamente associada à sua interpretação da obra de Marcel Proust, percebe-se que *era uma vez* partilha da memória como “chave” saliente, uma “textura”, como um texto que remete aos acontecimentos filmicos, simultaneamente à sua construção, onde a experiência do “lembrado” forma um quadro elucidativo para se compreender as relações das personagens e suas atividades cotidianas dentro do castelo, como exposto pelo encontro entre o Camponês e o Intelectual.

Essa recordação presente em *Maldita Coincidência* se revela pelas imagens que se parecem espontâneas na medida em que são originadas a partir da articulação de elementos narrativos:

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não são isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anuncia-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. (BENJAMIN, 1994, pp.48-49)

A passagem acima revela mais as intenções de um escrito literário do que propriamente um filme. Embora esse entendimento seja viável, a mediação se dá, no limite, pelo surgimento dessas “imagens visuais” por ora involuntárias que se constroem durante a narrativa. É o caso, como observado no encontro do Camponês com o Intelectual, no qual o valor “enigmático” dessa fábula no filme permite ser interpretado pela “memória involuntária” e os momentos que se desdobram em outros de *Maldita Coincidência* pela não-linearidade filmica que se intercala entre espaços, personagens e discursos durante a formação da totalidade filmica, como pensada por Merleau-Ponty.

Essas atividades cotidianas e banais discutidas pelo Intelectual e o Camponês podem ser retomadas novamente pela ideia de fábula como expressa por Michel Foucault (2006, pp.210-211), a partir do estudo de Foucault acerca da obra de Júlio Verne. Embora se recupere novamente a literatura como escopo de estudo para argumentação da análise em *Maldita Coincidência*, a proposta consiste em salientar que a fábula do filme pode ser pensada, conforme Foucault, por conter finalidades de acontecimentos que são colocados em certa ordenação e estabelecidos no interior do discurso discursivo, pois: “a fábula de uma narrativa se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura; sua escrita se aloja no interior das possibilidades da língua; sua ficção, no interior das possibilidades do ato da palavra” (FOUCAULT, 2006, p.211).

Embora *Maldita Coincidência* esteja distante de um processo literário, as “possibilidades míticas da cultura” aparecem no discurso filmico desde a escolha pela ambientação em um castelo arruinado como espaço de moradia das personagens e suas relações e, posteriormente, a formação de pequenos grupos sociais em antagonismos. As “possibilidades da língua” e do “ato da palavra” são parte desse entendimento das

personagens que revelam as lições de um passado em término, mesmo que estejam exibidos no presente filmico em momentos de nostalgia e melancolia.

Essa interpretação a respeito da fábula se aponta no filme como o lixo acumulado. Esse faz parte desse processo mítico pelo qual os grupos sociais encastelados encontram nos elementos destruídos e fragmentados, as possibilidades para se recuperarem os ideários pregressos para o presente. Não obstante, percebe-se que os objetos de madeira indicados como “separados” e “acabados” surgem como uma não possibilidade para que o Camponês construa algo novo, somente na poda de uma árvore é que a novidade pode acontecer. Nesse sentido, o lixo, enquanto dejetos, é um material disponível para consulta e entendimento, mas não pode ser utilizado para construir a fogueira da personagem, isto é, nesses escombros, encontram-se apenas os valores que essa sociedade guardou, mas que não são possíveis de reaproveitamento.

Em outro aspecto, o filme revela a ideia dessa árvore remeter a um sentido ecológico e ambientalista. Na exibição de uma legenda, é possível ler que o Brasil é um país formado por imigrantes, os espectros políticos à esquerda e à direita serem similares, pois ambos vendem o país e o sentido ambiental do escrito quando anuncia que faltará ar quando Amazônia for transformada em papel higiênico e papel de ofício. Assim, o elemento escrito legendado questiona os espectros políticos brasileiros por demonstrar as mesmas características e práticas com relação à região amazônica, embora não aponte diretamente quais são as formas de se identificar tais práticas políticas.

Esse embate ideológico entre esquerda e direita será recuperado em *Jogo das Decapitações*, especialmente no momento em que a personagem Rafael afronta o Prof. Plínio em sala de aula sendo contrário a explicação do professor após uma pergunta sobre o que é trabalho na obra de Karl Marx. O aluno comenta que essa divisão política ocasionará o surgimento de um líder que guiará ambos os lados para um conflito violento.

### **O Castelo: os discursos e a construção social**

Para compreender a discursividade de *Maldita Coincidência*, parte-se do pensamento de Michael Foucault (2014, pp.8-9), especialmente de sua análise acerca do discurso, na qual elabora uma suposição de início, argumentando que a sociedade é produtora constante de discurso e simultaneamente o controla, seleciona e organiza, interditando circunstancialmente aqueles discursos que conjuram poderes e perigos (FOUCAULT, 2014, pp.8-9). Desse modo,

o discurso deve ser pensado no caso fílmico por sua expressão da memória social, onde todas as coisas podem ser ditas, apesar de seus valores sociais e políticos estarem em processo de destruição. A reconstrução proposta para o presente do filme, é indicada apenas em assuntos de costumes e sexualidade, dois assuntos nos quais Foucault percebe a conjuração de poderes e uma complexa trama de perigos.

O que se percebe no castelo em *Maldita Coincidência* é um ambiente de moradia lúgubre composto por personagens que representam certos grupos sociais, por vezes em conflito de interesses que buscam cada um ao seu modo compartilhar uma vivência naquela sociedade encastelada. Por isso, o único elemento “terminado” é o lixo amontoado, ou seja, a existência de um passado recente já destruído e materializado. Assim, a árvore surge como artifício que permanece na ordem discursiva como um caminho possível de uma consciência para a continuidade daquele modo de vida em comunidade, sendo uma “verdade que nasceu diante dos olhos”, isto é, a permanência de certas possibilidades de um tempo pregresso que se mantém apesar de os movimentos fílmicos apontarem a destruição e acúmulos desses destroços:

O discurso nada mais é que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. Quer seja, portanto, em uma filosofia do sujeito fundante, quer em uma filosofia da experiência originária ou em uma filosofia da mediação universal, o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante. (FOUCAULT, 2014, pp. 46-47).

A sociedade percebida no filme se destaca pelo que é *dito*, no sentido de supor algo regular e reproduzido que gera valores já fixados, conforme demonstrado pela iniciativa de se discutir a ideia de fábula, pois:

Em suma pode-se supor que há muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que "se dizem" no correr dos dias e das trocas, e que passam o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falem deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer. (FOUCAULT, 2014, p.21)

A permanência desses “atos novos” é mostrada na convivência das personagens e, posteriormente, nas formações prováveis dos grupos sociais. Por isso, *Maldita Coincidência*

se constrói a partir dessas interações que devem ser entendidas pela construção do filme baseada na interpretação teórica de Pierre Sorlin (1985, pp.169-171). Em conformidade ao pensamento de Sorlin, uma produção cinematográfica se organiza por sua construção, estrutura, ideologia, sistemas relacionais e espaço-tempo. O autor entende o filme como uma construção do real, baseando-se na ideia de que a percepção é um ato social onde se fixam pontos socialmente relevantes de determinada época, o que ele denomina de ideologia. Além disso, se a percepção dos espectadores é social, a dos diretores e montadores de cinema também é, uma vez que a organização e filtragem do que aparecerá ou não na tela de projeções é um ato social. Em outras palavras, a cultura na qual estão inseridos os produtores e espectadores de um filme sempre afeta sua percepção de mundo:

[...] nossa percepção é um ato social; se fixa, se organiza em função daquilo que é útil e permitido ver no meio em que nos encontramos e em que nos situamos [...] A câmera registra os dados sensíveis exteriores, mas o diretor não assinala, a câmera não filma e o montador não conserva mais que aquilo que entra no seu campo perceptivo". (SORLIN, 1985, p.169)

“Os dados sensíveis exteriores” estão inseridos no filme por sua estrutura em sequências que assim filtram o ponto de vista do diretor e sua equipe de filmagem para construir sua percepção social a ser percebida pelo espectador. Em *Maldita Coincidência*, almeja-se recuperar por meio das imagens a memória de determinados acontecimentos de um passado brasileiro para compreender, ora se afastando, ora se aproximando, os contornos das relações sociais que se formaram nos grupos sociais dentro do castelo abandonado e conseqüentemente simbolizam certas experiências sociais fora desse espaço de convívio.

O castelo, como um *cosmo* social, reitera a situação do *era uma vez* reorganizando um período socialmente relevante na perspectiva do diretor para projeção ao espectador e seu “ato social”. No caso, é deter-se em determinado aspecto da sociedade brasileira apresentando os embates discursivos e ideológicos que se confrontam e formam os ideários de costumes individuais ou coletivos a partir de conteúdos tais como o consumo de drogas, desejos sexuais e ações políticas que permeiam o longa-metragem. Não é de se estranhar que o passado esteja simbolicamente destruído e transformado em dejetos que se espalham pelo castelo.

O questionamento principal de *Maldita Coincidência* é relacionar as possibilidades dos grupos para contestar o mundo social pelos costumes do que propriamente identificar uma noção de grupos partidários contrários ao regime político externo ao castelo que são representados pela Prefeitura e decidem expulsar os moradores pelo acúmulo de lixo. Dessa maneira, o que está em jogo nesse discurso político é a busca pela ordem para se viver em

comunidade, apesar dessa não ocorrer e insistentemente ser lembrada pelo Intelectual aos demais.

Os primeiros tipos sociais que habitam o castelo são o Louco<sup>4</sup>, o Intelectual e a Mensageira<sup>5</sup>. Os três surgem próximos a uma escadaria de entrada para o terreno do castelo. O Louco aparece com o rosto coberto segurando um espelho quebrado, sentado na corrediça das escadas usando vestimentas incomuns, enquanto o Intelectual, em pé se observa no espelho arrumando os cabelos e passando a mão no rosto. Em seguida, Mensageira carrega consigo um envelope o Intelectual pede enfaticamente que ela lhe entregue a correspondência. Enquanto ele abre o envelope, ela coloca o dedo dentro do nariz, limpando-o em frente ao espelho, enquanto o Louco, sentado, pega seus óculos pendurados por uma corda. A carta enviada pela Prefeitura comunica que o terreno deverá ser limpo em menos de dez dias. Após a notificação, o Intelectual reclama que falta organização dos moradores e convoca uma reunião para as dez horas no quintal.

Acima, descrevem-se os primeiros confrontos entre os grupos sociais. As características que surgem dizem respeito ao comportamento diante da questão do lixo e à vivência em comunidade dentro do castelo. Esse espaço de moradias, é composto pelo Intelectual, personagem enfático e decidido na organização do ambiente e limpeza, da Mensageira e seu comportamento preocupado consigo mesma em limpeza das narinas e o desdenho do Louco pela atitude de ambos, preocupando-se apenas em mexer nos óculos dela e permanecer sentado alheio à discussão.

A ideia de comunidade pode ser pensada como um local de convívio, especialmente nas relações comunitárias descritas por Max Weber (2000). Segundo o pensamento de Weber, essas relações se baseiam em atitudes geradas pela ação social orientada pelo “sentimento subjetivo dos participantes de pertencer (afetiva ou tradicionalmente) ao mesmo grupo”. (WEBER, 2000, p.25). Adiante, o autor salienta que a comunidade é uma associação doméstica com regularidade para suprir necessidades em ocasiões específicas dados pela vizinhança que consiste pela proximidade de espaços de moradia em situação comum de interesse (Weber, 2000). Apesar disso:

dizer que a comunidade de vizinhos é a sede típica da 'fraternidade' não significa naturalmente, que entre vizinhos costume reger uma relação 'fraternal'. Ao contrário: quando a conduta postulada pela ética popular torna-se impossível devido a uma inimizade pessoal ou conflitos de interesses, a rivalidade assim nascida costuma

---

<sup>4</sup> A personagem que segura o espelho será tratada nesse texto como o Louco, dado as suas posições durante o filme voltadas para discussões políticas abstratas, uso de roupas extravagantes e *performances* artísticas.

<sup>5</sup> Uma personagem que aparece segurando um envelope contendo a carta de despejo enviada pela prefeitura.

assumir formas particularmente agudas e persistentes, justamente porque é sentida como antagônica às exigências da ética popular e tenta-se justificá-la, e também porque as relações pessoais são muito íntimas e frequentes. (WEBER, 2000, p.248).

Tal frequência e intimidade são contínuas em *Maldita Coincidência*. As andanças das personagens pelos dormitórios alheios e espaços de convivência comunal definem essa relação social comunitária em diferentes articulações de ações, pensamentos e organizações de suas vidas dentro de um mesmo espaço domiciliar, e em certas proporções, a partilha de uma mesma ética. Entretanto, a rivalidade surge quando a conduta em relação ao lixo é criticada pela desorganização. Ou seja, a coesão do grupo ocorre pela divisão de espaços habitados, na relação direta com o entulho no terreno, além da possibilidade de remoção dada pela Prefeitura.

Logo depois, vemos o dormitório da Mensageira decorado com retratos pendurados nas paredes deterioradas e acinzentadas, sendo um deles com imagens de um casamento com uma noiva e um noivo, assim como duas fotografias. A coloração do cômodo é relevante para se buscar um significado, uma vez que conforme o pensamento de Wassily Kandinsky (1996, p.96), o cinza pode ser interpretado pelas características de imobilidade, sufocamento e sem esperança (KANDINSKY, 1996, p.96). A desesperança e imobilidade fazem com que essa coloração seja modificada em outro momento fílmico, no qual uma personagem pincela uma fisionomia assustadora na parte externa das paredes do castelo.

A narração dessa sequência é marcada pela *voz off*<sup>6</sup> de Sérgio Bianchi. Nesse momento, o diretor estabelece seu vínculo direto na construção fílmica, pois esse tipo de recurso cinematográfico pretende romper com a lógica de ilusão provocada pelo filme e a realidade das imagens. Tal ruptura com a realidade fílmica surgiu do mesmo modo na abertura de *Maldita Coincidência* quando a Bailarina conversa diretamente com o público.

Esse rompimento com a estrutura discursiva do filme, pode ser entendida a partir da proposta de Ismail Xavier (2005, pp.190-191) que debate as concepções dos cineastas modernos oriundos do cinema produzido nos anos 70. A perspectiva de Xavier aponta que a realidade fílmica foi quebrada por novos mecanismos narrativos, bem como a ruptura do pacto pelo qual a imagem pretende ser olhada pelo espectador, ora distanciado ora aproximado de certas identificações projetadas nos filmes:

O cinema moderno cria uma outra *scénographie* quebrando o pacto desta promessa de algo além (atrás da porta) e tornando a imagem “chata”, pura superfície que ela efetivamente é em sua imanência, sem profundidade, A tela devolve o olhar ao

<sup>6</sup> Voz que comenta os acontecimentos de uma cena específica.

espectador, faz a guerra contra o ilusionismo, desnaturaliza o teatro e busca sua afinidade com a pintura. Diante de tal cinema, o espectador capta o seu próprio olhar como o de um intruso, e sua indagação não se dirige mais ao que estaria por detrás, mas à sua própria capacidade de sustentação do olhar diante do que vê (de horror, de prazer) na imagem que se desenrola num único plano, pois o desconforto inibe identificações, distancia, como quando se filma o indesejável de frente. (XAVIER, 2005, pp.190-191).

A intervenção da voz *off* destaca a preparação da atriz para a sequência. Logo, ela segura um copo de iogurte, abrindo-o e, inusitadamente, começa a despejar o conteúdo em sua mão e passar em seu rosto. A trilha sonora pontua que *ela vivia muito nervosa* e as notas da guitarra que acompanham a cena são repetitivas e graves. A Mensageira reclama do som maldito que logo é retirado da audição. Ainda, apresenta-se a legenda que aponta a formação do país ter sido feita por imigrantes, as divisões políticas entre esquerda e direita, ponderando que ambas pretendem destruir a Amazônia. Adiante, quando ela se deita, vemos a imagem fotográfica do ator Lima Duarte presa à parede. Ela retira a fotografia dele, beijando-o para limpar a boca suja de iogurte e lambuzar o retrato.

Essa sequência esquisita, torna-se o assunto para um diálogo posterior entre a Mensageira e a personagem da Leitora<sup>7</sup> em outro momento do filme. No quarto dessa, três quadros estão pendurados e são indicados pela Mensageira como “o pai, a mãe e o filhinho”. Ela comenta sua predileção por leite puro, coalhada e pão sueco, seus problemas intestinais e o valor pago pelo iogurte. Ademais, usar esse produto no rosto com suco de laranja é perfeito para cuidar da pele, porém os intestinos continuam presos. O final desse encontro é sonorizado pelo toque de atabaques que seguem durante a exibição de uma cena do lado de fora do castelo, na qual em meio à escuridão, percebem-se que algumas pessoas estão dançando na cadência de instrumentos de percussão como em processo de ritual. Esse aspecto ritualístico explicita a sequência posterior no encontro do Visitante com o Louco, algo que será elaborado adiante.

Em outro momento do filme, o Intelectual compara o roubo de coisas supérfluas, que ele entende serem coisas para comer, em relação à vontade de urinar, justamente por não poder se prender quando se quer realizar tal ato, sendo preciso realizar essas atividades, roubo e alívio urinário, com um belo sorriso no rosto e não ser paranoico quando as executar. Logo depois, essa ideia de paranoia é apresentada nos aspectos sonoros e visuais, tendo em vista que uma sonoridade com efeitos espaciais tendem a enfatizar uma vivência em um mundo paranoico, maníaco, a legenda ponderar a respeito de a sociedade ser polarizada politicamente

<sup>7</sup> Essa nomeação se dá justamente por ela aparecer lendo um livro em sua primeira aparição no filme.



e lutar entre si beneficiando seus líderes, enquanto o Maníaco-Depressivo<sup>8</sup> aparece removendo lascas de madeira do parapeito de uma janela para, em seguida, sentar-se no chão, abrir um caderno e retirar de dentro desse uma lâmina de barbear. Ele começa a examinar o objeto cortante para depois aproximar do dedo mínimo do seu pé direito como se fosse cortá-lo, mas apenas apara a unha.

Constantemente, o Intelectual argumenta seus discursos políticos de modo enfático pela tonalidade da voz e gestualidade das mãos. Desse modo, em outro instante, ele, o Louco e o Mago<sup>9</sup> conversam sobre formas de organização no castelo. Os discursos se iniciam com o Mago acreditando que a organização precisa levar a um ponto. Ele estabelece vínculos entre a prática da vida material em relação ao pensamento do indivíduo ligado a um propósito, sucedendo o rechaço argumentativo do Intelectual que percebe nessa discursividade um modo abstrato de organização. Dessa forma, o Mago o repele, após ouvir de seu interlocutor que precisa ordenar o lixo acumulado em sua cabeça, justamente por indicar que nessa consideração há uma forma de se qualificar moralmente o que existe de “lixo” em seus pensamentos. Curiosamente, o Louco se abstém do debate, permanecendo alheio à discussão.

Esse novo encontro revela a existência de uma hierarquia dentro do castelo. Nesse sentido, retoma-se o pensamento de Pierre Sorlin (1985, p.202) a fim de se entender os sistemas relacionais e níveis hierárquicos dos grupos sociais no filme. *Maldita Coincidência* se estrutura nas correlações de forças entre três grupos distintos. O primeiro deles, mesmo que destacado pelo Intelectual, articula o pensamento organizativo do castelo buscando uma aproximação entre eles para resolução dos problemas causados pelo lixo e a carta da prefeitura para expulsão dos moradores. O segundo, é caracterizado pela mediação entre a ação prática e a reflexão acerca das atividades dentro da moradia se baseando em princípios menos politizados e coletivos, voltando-se para sua individualidade e discursos filosóficos ou místicos na conduta de sua vida. Assim, trata-se de um grupo social esotérico. O terceiro, orienta-se pelas práticas não-organizadas coletivamente atuando de forma individual, mas que podem ser agrupados pela característica comum de não interferência direta no debate político, tornando-se voltado apenas às questões de costumes e sexualidade, embora o Intelectual também apareça nessas considerações como veremos em breve.

---

<sup>8</sup> A narradora o caracteriza como maníaco depressivo e será dessa forma sua definição neste escrito.

<sup>9</sup> Essa última personagem é nomeada dessa maneira por se parecer com um religioso ou esotérico, na medida em que sua vestimenta longa e larga de cor branca, cabelos compridos e colar de contas o caracterizariam desse jeito.

A estrutura social do castelo é baseada nesses grupos que se alternam em perspectivas divergentes conforme os acontecimentos. Desse modo, o Intelectual, o Louco e o Mago estão em conflito mesmo que inseridos na mesma comunidade criada. O Louco, por sua vez, continuamente desconfia e debocha dos discursos que se orientam pela organização dos moradores e observa que na sociedade encastelada essa tentativa é apenas uma alucinação do Mago e do Intelectual.

Em outro momento de *Maldita Coincidência*, o Eletricista e a Burocrata<sup>10</sup> conversam dentro de um dormitório acerca do extermínio indígena na região amazônica. Nesse ambiente, há uma imensa quantidade de livros empilhados em uma mesinha lateral à cama. Ele comenta a necessidade de cercar a região amazônica e matar os índios de forma higiênica, em vez de usarem a bandeira da integração como desculpa para seu extermínio. A Burocrata, sentada em um colchão colocado no assoalho do cômodo, apresenta suas ideias de organização burocrática discursando que a partir de dados existentes na sociedade é que se podem formular considerações organizativas formulando que os indígenas conhecem suas necessidades e os modos de combaterem as doenças causadas pelos homens brancos.

Percebe-se que nos discursos do Eletricista e da Burocrata haveria um método de acabar com flagelo, porém sem apontar detidamente uma conclusão específica para a conciliação dos grupos sociais indígenas e brancos. Desse modo, o que circunda o diálogo é um projeto nacional de desenvolvimento que avançaria em regiões antes não conhecidas ou habitualmente presentes na discussão política do país. Dessa forma, o ano de 1973, mencionado na cartela, revela-se como a origem das discussões políticas brasileiras no filme, uma vez que nesse período houve o chamado “milagre” brasileiro e os avanços econômicos baseados nos empréstimos financeiros externos, o investimento no setor industrial automobilístico, as iniciativas de desenvolvimento das regiões norte e nordeste do país pela criação do projeto da rodovia Transamazônica durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici, assim como seu acordo de cooperação e construção com o ditador paraguaio Alfredo Stroessner da hidroelétrica de Itaipu que iniciou suas operações somente uma década posterior, em 1984. (FAUSTO, 2001, pp.268-274).

De modo sarcástico, o Eletricista e a Burocrata comentam o plano de desenvolvimento econômico pensado pelos representantes políticos militares. Assim, os discursos salientam

---

<sup>10</sup> A mulher está sentada em um colchão no chão, apresentando ideias de burocracia e níveis possíveis para se alcançar meios de organização política. A personagem, tratada aqui como Burocrata, pretende construir seu discurso e ação, visando a existência de dados já existentes na sociedade

que a construção de estradas e invasão de terras indígenas ocasionaram a morte desses povos primevos, bem como seu posterior genocídio. No entanto, o que se debate é um processo de integração indígena à sociedade brasileira, embora sucedessem na destruição dos povoados, trabalho escravo e o seu extermínio. Essas considerações serão abordadas de modo mais detido na análise do documentário *Mato Eles?* e em dois momentos específicos de *Cronicamente Inviável*, o primeiro que tangencia a violência por parte do Estado contra os indígenas e, em uma segunda aproximação quando apresenta uma entidade filantrópica criada por Amanda que busca auxiliar os índios que procuram emprego na cidade de São Paulo. Por outro lado, é parte constante da filmografia essa discussão que se presentifica da mesma forma em *Romance* e a *A Causa Secreta*.

### **A Magia no Castelo**

Nessa sociedade encastelada, existe um grupo social que aparece em contraposição às práticas políticas ambicionando restituir as concepções de vida no mundo a partir de um discurso místico. A possibilidade de se construir uma seita mística partilha de perspectivas que negam essa vivência dentro castelo, buscando novas experiências de pertencimento em contato com o sobrenatural ou apenas na introspecção individual. Em certo momento de *Maldita Coincidência*, uma moça surge correndo pelas galerias dos espaços domiciliares em meio aos sacos de lixo espalhados se aproximado do Mago. No cômodo dele, vê-se um altar no qual ele faz reverências para depois se sentar sobre uma toalha branca trazendo consigo um prato com uma fruta. Essa alimentação comedida é acompanhada pelo toque de uma sineta. Esse processo transforma a refeição em uma prática ritualística. Logo, enquanto o Monge está comendo com o auxílio de um *hashi*, a moça arremessa pedaços de comida nele, deixando-o irritado para, pouco depois, ela fugir com a alimentação de ambos sob olhares perplexos deste.

Em outro momento, o Mago aparece de cabelos cortados conversando com o Camponês a respeito da simplicidade da vida, percebendo que “tudo está por aí”, não havendo complicações. Essa vida descomplicada se aproxima ao bucolismo e nos elementos presentes na imagem tais como os utensílios domésticos que servem para alimentar o grupo, o fogareiro em cima de brasas incandescentes, um bule em aquecimento, o canto de pássaros e uma plantação, onde um homem e uma mulher trabalham regando e colhendo. Esse pensamento bucólico idealizado visa recuperar a beleza de uma vivência humana em meio campestre

fugindo das cidades em uma contraposição ao modelo de urbanidade explícito que é exibido pela passagem de um automóvel transitando próximo ao castelo. A comparação entre os estilos de vida é remetida pela legenda que questiona se o plantio no centro da cidade solucionaria para um retorno a um modo de vida pastoral e harmonioso com a natureza.

A crítica à cidade ou ao progresso da *urbe* é vista pela sujeira espalhada pelo quintal, justamente pelo discurso idílico reiterar que o passado no campo seria uma forma de conciliação entre a natureza e a humanidade. Apesar disso, o espaço rural é percebido em *Cronicamente Inviável* como um ambiente de conflitos agrários entre o MST e os latifundiários, assim como na mentalidade reacionária mencionada pelo produtor em o *Jogo das Decapitações*, quando salienta que a região que mora está politicamente situada no século XIX. Desse modo, o passado de forma idealizada também se apresenta em outras produções filmicas tais como *Romance*, *A Causa Secreta* e *Quanto vale ou é por quilo*, *Cronicamente Inviável*.

Pouco depois, uma personagem aparece roubando plantas. A Ladra arranca a raiz de uma árvore, enquanto uma rajada de luz surge simultaneamente ao som de um choro de um recém-nascido. A narração da Sacerdotisa tenta mediar o contraste, salientando que apesar da devastação das florestas, as pessoas sempre plantam e o progresso do país depende da comércio de madeira. A comercialização madeireira é ressaltada novamente em dois momentos de *Mato Eles?* e *Cronicamente Inviável*. No primeiro, uma reserva indígena tem em seu interior uma unidade industrial madeireira instalada pela FUNAI coincidentemente ao processo de expulsão dos indígenas pela empresa privada F. Slaviero que pretende explorar a região composta por florestas de araucárias. No segundo filme, o progresso é exibido como atuante na destruição de queimadas e surgimento de garimpos na região norte do Brasil com imagens de devastações e incêndios.

Dentro do castelo, há um dormitório insólito onde as paredes têm desenhos de mapas astrológicos e, sobre uma mesa, velas estão acesas em castiçais. Esse é o cômodo da Sacerdotisa. Outro fator que a aproxima do grupo místico composto pelo Mago é a sonoridade musical baseada em efeitos espaciais. A Sacerdotisa possui uma mesa com diversos papéis espalhados, canetas e diferentes lápis. Seu discurso reverbera que nessa sociedade não há ação possível somente uma destruição incendiária transformará o mundo. Essa tônica discursiva remete ao que está presente no início do filme, justamente pela utilização da cor roxa na

vestimenta da Bailarina, embora esta personagem use apenas vestimentas de tonalidade preta, pois:

No tarô, os segredos da cartomancia designando a temperança representam um anjo com dois vasos, um vermelho e o outro azul, entre os quais se troca um fluido incolor, a água vital. O violeta, invisível sob essa representação, é o resultado da troca perpétua entre o vermelho das potências da terra e o azul-celeste. O violeta foi considerado como símbolo da alquimia. Sua essência indica uma transfusão espiritual, a influência de uma pessoa sobre outra pela sugestão, a persuasão, o domínio hipnótico e mágico. (PEDROSA, 2009, p.128)

*Maldita Coincidência* recupera uma simbologia a respeito do mundo espiritual e material que se articula no ocultismo e se desdobra nos discursos do Mago e da Sacerdotisa, inclusive quando ela tenta por meio de atividade mágica condicionar uma nova ação no mundo e, na parte final, propor a destruição do castelo pelo fogo. Por outro lado, mesmo no grupo apresentado pela Burocrata e pelo Intelectual é possível perceber que a política pode ser feita pela “persuasão, o domínio hipnótico e mágico”. Curioso pensar que o Intelectual reitere seu pensamento político acerca da esquerda e da direita, mesmo sem defini-las e a Burocrata constantemente sublinhar de organização dos moradores a partir de um ponto em comum por dados já percebidos na sociedade. Em outro aspecto, a visão dos *hippies* não se distancia das potencialidades do discurso mágico sobre a vida em espaços urbanos. A proposta de retorno ao campo considera que a vida cidadina está falhando e é necessária uma transformação comportamental dentro do castelo.

Nesse sentido, o poder mágico é componente explicativo para certas relações entre as personagens. Ainda que não seja apontada claramente quais são as filosofias de vida do Mago e da Sacerdotisa, o estudo de Max Weber (1963, pp.372-374) sobre as religiões mundiais aponta as diferenças de ação no mundo ou sua negação. Segundo Weber, existem dois modos de se perceber a vida social e as atitudes individuais diante do mundo. Nesse sentido, a religião modelaria as relações nas quais os indivíduos se percebem em suas ligações dentro de seu grupo religioso e no mundo externo, por uma dupla forma de entendimento, a ascese e a mística (WEBER, 1963, p. 372-374). O primeiro caso corresponde ao comportamento de salvação religiosa na civilização ocidental e, o segundo, nas religiões do oriente. O ascetismo está contido em um tipo de salvação do indivíduo como um instrumento do divino, enquanto o misticismo se relaciona ao comportamento do indivíduo e sua ligação direta à divindade. Entretanto, segundo Weber, essas formas de salvação podem conter uma duplicidade interna,

uma vez que a ascese não busque somente a ação dentro mundo, tampouco a mística seja apenas contemplativa e um modo de escapar do mundo (WEBER, 1963, pp.373-374):

Para o verdadeiro místico, continua válido o princípio: a criatura deve estar calada, de modo que Deus possa falar. Ela ‘está’ no mundo e se ‘acomoda’ externamente às suas ordens, mas apenas para adquirir a certeza do seu estado de graça em oposição ao mundo, resistindo à tentação de levar a sério seus processos.[...] A atitude típica do místico é de humildade específica, uma minimização da ação, uma espécie de existência religiosa incógnita no mundo. [...] Para o místico, pelo contrário, o que importa para a sua salvação é apenas a compreensão do significado último e completamente irracional, através da experiência mística. (WEBER, 1963, pp.374-375)

Dessa forma, não é surpreendente a “atitude típica do místico” do Mago e da Sacerdotisa. Especialmente nela, sua “humildade” e “experiência mística” formam sua mínima ação para solucionar o problema do lixo acumulado. A tendência dela é manter apenas sua “existência religiosa”, por princípio, afastando-se do mundo e seus processos em oposição às experiências dos outros moradores. Por isso, em outro momento fílmico, as dimensões místicas são recapituladas e atentam para a reconstrução do mundo a partir de sua destruição. Ademais, existe um casal que se aproxima destas personagens pelo seu sentido místico na vida social, os Naturistas, que podem ser caracterizados pela simplicidade das vestimentas ou por habitualmente andarem nus e, quase sempre, estarem em contato com a natureza, plantando, regando ou colhendo.

Em outro instante, a sonorização de música de tom agudo compassada pelos acordes dedilhados de um violão caipira ou viola constrói o ambiente de apresentação da Ladra e dos Naturistas que aparecem plantando em um canteiro no quintal. Posteriormente, vemos o casal seminu na proximidade de uma árvore: a mulher está sentada em um banco e o homem em pé, à sua frente. Sem dizer uma única palavra, ela sugere receber uma fruta, sendo servida por ele. Na parte final, o casal surgirá deitado em meio aos dejetos espalhados, enquanto vemos seus pés sujos, assim como outras partes de seus corpos.

Decerto os Naturistas, por analogia, remetem a uma dimensão da religiosidade. A suposta gênese do mundo para os cristãos se configura por uma personagem feminina pedindo a prova de um fruto provindo de uma árvore que é oferecido por seu companheiro. Apesar disso, comer aquele “fruto da árvore da vida e conhecimento” é interdito. Contudo, no filme há uma alteração do relato bíblico, uma vez que na versão escrita e difundida é a mulher quem oferece o fruto ao homem após a persuasão da cobra<sup>11</sup>. O que se revela nos escritos bíblicos, os

<sup>11</sup> “A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também ao seu marido, que com ela estava e ele comeu.

saberes e o conhecimento, estavam proibido dentro do jardim do Éden. É sabido que após a refeição o casal foi expulso do Paraíso e a partir de sua queda em pecado eles conceberam filhos e esses formaram inúmeras tribos das quais a humanidade procedeu, em conformidade aos preceitos cristãos.

Apesar disso, em *Maldita Coincidência* o casal não sofreu nenhuma punição tampouco parecem ter algum tipo de pudor pela nudez. Tal afinidade com o livro sagrado se revela pela aproximação com a Sacerdotisa, no sentido de o fogo, segundo ela, ser fonte de transformação do mundo, ao passo que na narrativa bíblica este ser uma forma de manutenção da ordem zelando a humanidade do conhecimento e mantendo a árvore da vida e do discernimento sob proteção divina:

O homem chamou sua mulher 'Eva', por ser mãe de todos os viventes. Iahweh Deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu. Depois disse Iahweh Deus: 'Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e como a viva para sempre! E Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. Ele baniu o homem e colocou, diante do jardim de Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida. (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1973, p.36).

Essa ideia do fogo, ora como transformação, ora como zelo de algo sagrado e intocável, surge posteriormente, no instante em que o dormitório *hippie* é apresentado. Uma personagem enrola um cigarro de maconha, outra faz crochê em outro espaço e uma mulher fuma sentada no vaso sanitário. Pouco depois, a Sacerdotisa indica que busca um novo céu, pois o delírio permite tudo e não há mais regresso para a humanidade. Logo, a personagem que roubou a comida do Mago sobe no telhado do castelo e despeja o conteúdo de uma lata de tinta branca em si mesma. A tonalidade branca, conforme o pensamento de Wassily Kandinsky (1996, pp.95-96), atua de modo silencioso para a partir do “nada” trazer consigo um recomeço. Adiante, o Massagista derruba um copo de vidro para acordar a Ladra. Retomando o discurso da Sacerdotisa, pondera-se que não resta mais nada, nenhuma ação possível, somente um grande incêndio que transforme tudo em um grande fulgor incandescente e múltiplo para que ela possa arder em chamas como um mártir, assim como Joana D'arc ou o cordeiro de Deus.

---

Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus, entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram”. Cf. A Bíblia de Jerusalém, 1973, p.35. Interessante perceber que a nudez é percebida após "abertura" dos olhos diante do mundo. Entretanto, no filme há uma inversão, visto que eles já estão vestidos enquanto perambulam pelo casarão com suas roupas esfarrapadas e andarem nus, mesmo na presença do filho.

No caso de Joana D'Arc, existe uma proximidade simbólica com o cristianismo, uma vez que a personagem histórica de origem francesa havia lutado na Guerra dos Cem Anos e fora condenada à fogueira e, essa aproximação com o cordeiro de Deus, certamente se refere ao sacrifício para salvação da humanidade. Segundo o relato bíblico, “no dia seguinte, ele vê Jesus aproximar-se dele e diz: eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1973, p.1987). No Novo Testamento, Jesus Cristo é o filho a ser imolado para o resgate do pecado original ocasionado pela prova do fruto proibido pelo casal nos Jardins de Éden. Esse testemunho de João sublinha uma prática já executada pelas Tribos de Israel, especialmente nos relatos sobre a entrega do filho primogênito de Abraão, Isaac, o qual seria oferecido em holocausto em um pira incendiária na parte superior de uma montanha indicada por Deus (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1973, p.60).

### **Outsiders e Arte Primitiva**

Nesse íterim, entre a fábula moral vista pelo encontro do Intelectual e o Camponês, o filme apresenta uma nova personagem no grupo social *hippie*. Ela aparece vestindo um casaco sobre uma camiseta vermelha e carrega uma bolsa pendurada no ombro. Em sua cabeça, ela usa uma tiara colorida na testa que prende seus cabelos em tranças. A jovem trouxe maconha e oferece aos anfitriões, sendo aceita por uma única moradora. Essa personagem será tratada aqui como Usuária. O rapaz louro, chamado por ela de Camponês, nega-se a fumar. Então, a visitante fuma o cigarro de maconha acompanhada por sua colega, perguntando a possibilidade dela encontrar consumidores para sua droga e começa a cantar uma canção *a barra pesada está chegando, com um cigarro aceso em cada mão*. Desse modo, revela-se que ela é traficante e usuária de entorpecentes. O encontro termina com uma frase de conotação sexual que associa a loucura a um “pinto” louco, embora se escute e veja na imagem um pato grasnando.

A sociabilidade desse grupo *hippie* é construída a partir de elementos como a moringa para armazenar água, bolsa de couro e redes penduradas, mesa com flores e frutas, vasos nas janelas e animais campestres que perambulam no dormitório. Curiosamente, esse espaço de convívio é o único que aparenta organização e limpeza. Dessa forma, os *hippies* aparecem alheios à discussões políticas ou burocráticas e priorizam na narrativa um estilo de vida mais comedido, organizado e asseados dentro do castelo.



É interessante ressaltar outro momento, no qual a Usuária comenta o uso de drogas e novas experiências de vícios. Ela se maquia diante de um espelho sob olhares atenciosos da Sacerdotisa que lhe pergunta sobre o consumo de drogas atualmente, obtendo como resposta o abandono do vício por questões de saúde e problemas com a polícia. Segundo ela, a “nova onda” é fazer dieta macrobiótica<sup>12</sup> e ficar louca com a comida.

*Maldita Coincidência* apresenta assim uma personagem que pode ser entendida a partir do estudo de Howard Becker (2008), em sua pesquisa empírica com usuários de maconha a partir de uma conceituação de *outsiders* que em suas palavras significa os grupos sociais desviantes. Desse modo, segundo Becker, o desvio deve ser concebido na falha de compreensão a determinadas regras de um grupo social, havendo certo modo de configuração desses grupos e suas próprias regras que estabelecem para si mesmos. Paralelamente, o autor se distancia das noções estatísticas, críticas médicas de saúde e doença, porque entende nesses modelos uma tendência de se considerar a sociedade pelas funcionalidades creditando aos desviantes patologias que se expressam, ora por doenças mentais, ora pela desorganização social. Ademais, as definições para essas categorias em sociedade são complexas e suas disputas é que fazem o surgimento de regras decididas através do “conflito político” (Becker, 2008, pp.20-21).

Essa expressão pelo conflito é percebida na personagem Usuária em relação ao mundo exterior ao castelo, visto que dentro do dormitório ou em relação aos outros moradores é permitido o consumo e comércio de maconha. Por um lado, além disso, os habitantes do castelo aceitam muito bem os desviantes não parecendo figurar nenhuma ressalva sobre esses comportamentos, por exemplo, o uso dessa substância como objetivo de prazer, isto é, usá-la ocasionalmente sem gerar dependência (BECKER, 2008, p.52).

Provavelmente, isso se relaciona com a suspensão do uso de maconha quando ela descobre os problemas de saúde e encontra na alimentação macrobiótica um novo prazer aditivo. Nesse aspecto, segundo Becker, desenvolve-se um tipo de participação *insider* que

---

<sup>12</sup> O ideal dessa dieta se encontra postulada pelo zen-budismo oriental de George Ohsawa. Segundo o autor, “a dieta macrobiótica baseia-se sobretudo na utilização de cereais integrais, verduras da estação vigente, no cozimento metódico dos alimentos, em reduzir-se a ingestão de alimentos de origem animal e de açúcar, na boa mastigação (cada porção deve ser mastigada no mínimo 50 vezes) e na redução da ingestão de líquidos (250 cc por dia). A escolha dos alimentos e líquidos da dieta baseia-se na teoria Yin-Yang. Yin é a força centrífuga e Yang a força centrípeta, que produzem fenômenos físicos individualmente. São forças antagônicas e complementares. Os vegetais e verduras são Yin ao passo que os alimentos animais e cereais são Yang. Na, H, As, Li, Mg são Yang e os outros, sobretudo K são Yin. As vitaminas A, DK, são Yang e a vit C é Yin”. Cf. SALUM, M. J. L.; MATTOS, L. U.; SHIMA, H. Considerações sobre a assistência nutricional. Rev. Esc. Enf. USP, 10(3):277-284, 1976, p.164.

consiste em ampliar valores e táticas, bem como justificativas para o uso da maconha acompanhada por outros usuários dessa droga. Por outro lado, o uso de entorpecentes são considerados incluindo as que geram dependência como álcool e as drogas de origem opiácea ou médica, especialmente na parte final do longa-metragem quando o Visitante, entorpecido e ébrio é encontrado pela Sacerdotisa. Entretanto, o uso recreativo da maconha no filme deve ser percebido pela normalidade, justamente pela interação daqueles que partilham as mesmas visões de mundo no castelo:

A maconha não produz adição, pelo menos não no sentido em que o álcool e as drogas opiáceas. O usuário não experimenta nenhuma síndrome de abstinência e não exhibe qualquer ânsia inextirpável pela droga. O padrão mais frequente de uso poderia ser denominado 'recreativo'. Lança-se mão da droga ocasionalmente pelo prazer que o usuário encontra nela, um tipo de comportamento relativamente casual em comparação com aquele associado ao uso de drogas que geram dependência. (BECKER, 2008, p.52).

Desse modo, a questão que permeia a maconha acontece quando de seu encontro com outras esferas sociais fora desse convívio e que rejeitam seu uso, embora, dentro do dormitório *hippie* já houvesse a negativa para o uso recreativo da droga. O “viciado”, segundo Becker (2008, p.45), é proibido de utilizar drogas e recorre a outros meios de obtê-las, clandestinamente pela sua ilegalidade o que ocasiona, possivelmente, aos e delitos para manter seu hábito. Contudo, esse comportamento próximo à criminalidade não é visto em *Maldita Coincidência* somente a tentativa de comercialização interna da maconha e seu uso recreativo.

Por outro lado, o uso de drogas em outros filmes sugere o contrário dessa experiência pessoal e positiva percebida em *Maldita Coincidência*. Nos discursos fílmicos de *Cronicamente Inviável*, *Quanto vale ou é por quilo*, *Os Inquilinos* e *Jogo das Decapitações* os usuários, assim como os entorpecentes, são observados como meio de controle sobre os pobres. Esses passar a ser perseguidos pela instituição policial ou isolados em clínicas de reabilitação para evitar distúrbios sociais.

Em outra ocasião, uma música de harmonia grave e constante cria uma atmosfera de suspense e mistério. A Leitora está sentada em um banco lendo um livro e sendo observada por Estrela que, ao ser percebida, foge para a parte superior do castelo. Enquanto a personagem lê as páginas da publicação, escuta-se uma narração comentando acerca de um estudo dos átomos e o interesse experimental de Marie Curie (1867-1934), física e química de

origem polonesa que descobriu dois novos elementos químicos, o rádio e o polônio<sup>13</sup>. Durante esse momento, o filme cria uma metalinguagem cinematográfica, no instante em que apresenta uma ideia sobre o plano da câmera e o enquadramento fotográfico ser chamado de cinema americano. Após isso, o Louco aparece subindo as escadas vestindo roupas sociais brancas e caminha em direção à Estrela que pincela um afresco no chão. Ele se aproxima dela e se deita ao lado do desenho, enquanto ela realiza a pintura. Os dois conversam sobre o problema do acúmulo de lixo.

A pintura do afresco certamente se aproxima, enquanto imagem, de uma representação feminina. A narrativa, até esse momento, recupera a discussão de certo comportamento ancestral com relação à vida em comunidade, caso se recorde do bucolismo na apresentação das coisas simples. Contudo, a esfera que se estabelece pela pintura é traçada no plano místico criando uma forma de organização para os moradores dentro do castelo.

Neste sentido, essa forma de expressão artística pode ser compreendida a partir dos escritos de Élie Faure (1990, pp.27-29), especialmente suas considerações a respeito da Arte Antiga. Faure argumenta a potencialidade da arte rupestre como forma de sociabilidade a partir do trabalho humano com elementos naturais, tais como conchas, ossos e cinzas, uso de ferramentas disponíveis na natureza para criação de armas e construção de estruturas, assim como a integração social pela caça e, posteriormente, a pintura. Dessa forma, a vida social dos povos primevos se aproxima de sua produção material e representações na arte. Em conformidade ao pensamento do autor, as pinturas destas cavernas parecem colocar em comunhão o homem e seu meio material de vida e grupo, buscando sua própria formação de religiosidade:

O afresco das cavernas, é, portanto, muito provavelmente, o primeiro vestígio visível de religião, que vai, daí em diante, percorrer o caminho comum com a arte. Tal como esta, a religião nasceu do contato entre a sensação e o mundo. No começo, tudo, para o primitivo, é natural; o sobrenatural só aparece com o saber. A religião, por conseguinte, é o milagre, é o que o homem não sabe, ainda não atingiu e, mais tarde, nas formas depuradas, o que ele quer saber e atingir, seu ideal [...] A religião não cria a arte, é a arte, ao contrário, que a desenvolve e a instala vitoriosamente na sensualidade do homem, conferindo uma realidade concreta às imagens felizes ou terríveis sob as quais o universo se lhe apresenta. No fundo, o que ele adora na imagem é o seu próprio poder de tornar a abstração concreta e, desse modo, aumentar seus meios de compreensão. (FAURE, 1990, p.46)

---

<sup>13</sup> BBC. History. Marie Curie. Disponível em <<[http://www.bbc.co.uk/history/historic\\_figures/curie\\_marie.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/curie_marie.shtml). Acesso em 20 ago. 2018.

Mesmo que não desenhe dentro de uma caverna, Estrela busca tornar concreto um poder de abstração e transformá-lo em entendimento, pois o “sobrenatural só aparece com o saber”. Assim, essa concepção se baseia na produção de novos laços sociais e comunitários dos moradores do castelo pela pintura. Não é de se estranhar a atmosfera filmica que se estrutura desde as imagens no preâmbulo, nas quais surgem ao fundo da cena os vitrais icônicos cristãos. As coisas “belas e felizes” são dadas em poucos momentos e se contrapõem à rudeza de viver em um castelo insalubre no centro de uma cidade, simultaneamente ao afresco pintado que especula aquela sociedade e seus escombros de discursos e práticas sociais.

O sentido dessa sequência, pode ser aproximado a outro afresco em processo de pintura nas paredes externas do castelo. Duas personagens arrumam o quintal, enquanto outra carrega um vaso de planta. Depois, um rolo para pintura é lavado na água corrente da torneira e, posteriormente, percebe-se a Pintora trabalhando na restauração da fachada de coloração acinzentada do castelo, pintando-a de marrom. Enquanto isso, uma narração sintetiza uma ideia de trabalho como maldição se não for escolha, remetendo ao trabalho escravo como uma escolha infeliz. Por outro lado a narração salienta que o trabalho escolhido se torna válido, na medida em que tem serventia para a criação e algum propósito. A pintura final se utiliza da estrutura arquitetônica do castelo para forjar nas paredes uma fisionomia com uma boca e dentes, lábios vermelhos e dois olhos que produz uma *persona* na própria construção, tornando-a amedrontadora capaz de engolir ou atacar quem estiver por perto, uma vez que as paredes acinzentadas geravam imobilidade (KANDINSKY, 1996, p. 96). Essa figura assustadora surge no mesmo momento em que o tráfego de um ônibus rompe com a lógica de isolamento do grupo.

### **Os prazeres sexuais**

Em outro momento filmico, a Leitora aparece deitada em um sofá ouvindo música em seu toca-discos, executando-se uma sonoridade espacial e psicodélica. Percebe-se, que a estimulação reflexiva das personagens é amparada por esse *leitmotiv* musical. Do lado de fora do castelo, um homem a observa pela janela, imerso na escuridão. Essa figura desconhecida provoca a andança da Leitora com uma vela acesa pelos espaços da edificação, uma vez que a eletricidade havia sido interrompida. Esse momento pode ser interpretado como uma reconfiguração de um gênero cinematográfico próximo ao suspense, na medida em que um

estranho observa atentamente uma mulher supostamente indefesa e solitária, tornando-se obsessivo a ponto de fazê-la escapar pelos cômodos do castelo após o apagar das luzes em seu cômodo. Essas imagens que remetem ao terror e provocam repulsa ou aflição são exibidas da mesma maneira em *Divina Providência*, *Cronicamente Inviável*, *Quanto vale ou é por quilo?* e *Jogo das Decapitações*.

Em outro momento filmico, a Mensageira aparece removendo uma flor de um vaso. Nessa escuridão da imagem, escuta-se um assobio originado pelo Eletricista que repara a instalação elétrica da casa em companhia do Massagista. Ambos surgem conversando e o Eletricista comenta que a fase negativa é perigosa e pergunta ao outro se ele tem relações sexuais com os moradores do castelo. O Massagista insinua que Eletricista é a melhor pessoa na casa para dizer aquilo. O tom elogioso e congratulador o faz comentar que comunidade precisa de suas atividades. Entretanto, essa resposta torna o discurso dúbio, uma vez que não se indicam quais serviços são utilizados, os sexuais ou o trabalho de eletricidade.

Esse discurso ambíguo abre espaço para se discutir a sexualidade no filme. No início, após a apresentação do Maníaco Depressivo o vemos em nu frontal, sendo focado por uma única luz em seu corpo deitado no chão, enquanto é acariciado na cabeça pelo Massagista. A música espacial condiciona a serenidade desse encontro entre eles na medida em que o carinho recebido se torna um meio de se conectarem. Na calça *jeans* do Massagista se percebe o desenho de um coração trespassado por uma flecha. Ele carrega um bastonete pendurado na orelha e conversa com seu companheiro, massageando-o da cabeça às pontas dos dedos das mãos. Essa sessão de relaxamento culmina em sexo oral do Massagista no Maníaco Depressivo. Os movimentos suaves são ritmados pela música, sendo essa interrompida abruptamente durante os ruídos produzidos pela sucção da boca no pênis. Logo, ele cospe parabenizando o parceiro pela ejaculação.

Similarmente, a satisfação sexual é presenciada no casal de Naturistas após o momento da conversa entre o Louco e Estrela. Esse ambiente conjugal recupera a estratégia narrativa de construir essa orientação sexual pela normalidade de uma formação familiar heterossexual e monogâmica localizadas nas figuras paterna e materna com um filho. Contudo, quando essas imagens surgem, prontamente se relacionam com o acúmulo de dejetos dentro do dormitório conjugal, no qual se percebem caixas de papelão rasgadas ou vazias, jornais e peças de roupas espalhadas. Percebe-se que esse padrão de relacionamento

heterossexual está em processo de mudança, pois as personagens estão próximas ao lixo do castelo e, provavelmente, fazem parte de um passado em destruição.

Ainda nessa sequência, a sonoridade ocasiona uma forma de tensão durante a exibição de um nu masculino com a imagem de um pênis flácido visto por um longo período. O homem surge deitado sobre um colchão, colocado diretamente no piso do quarto acariciando sua mulher seminua de seios à mostra ao seu lado, porém sem a exibição de sua vulva. Nesse cômodo, o filho aparece por entre garrafas espalhadas, guimbas de cigarro e poeira. Logo, ela se aproxima dos genitores retirando a mão do pai de sua mãe e interrompe o momento afetuoso entre ambos. Assim, o pai se afasta caminhando para recolher algo no chão e imediatamente a criança se aproxima e é afagada por ele, que é repellido pelo menino. O momento de ternura se torna motivo de repulsa.

Após a repulsão entre pai e filho, apresenta-se uma personagem de cabelos louros e bigode, de alta estatura trajando camisa branca e colete que caminha em direção ao castelo. A trilha sonora é marcada por um ritmo mais animado com sons de guitarra distorcida e efeitos wah wah<sup>14</sup> revelando sua jovialidade. Ele adentra o lugar e retira um bilhete de seu bolso procurando por alguém dentro do castelo através da janela da frente.

Posteriormente, essa personagem surge dentro do quarto do Intelectual. Na parede do dormitório lê-se a pichação *ovo, povo, novo*, um pôster com o nome de Paul Klee<sup>15</sup> e uma imagem fotográfica da Lua. Adiante, o Intelectual inicia uma troca de olhares com o Visitante para depois despi-lo da camisa expondo seu tórax e beijando o seu pescoço, sempre com certa brutalidade, para depois arremessá-lo no chão violentamente. O Visitante descartado olha para o Intelectual de forma atônita. Após esse momento, o Intelectual aparece sentado e em comportamento introspectivo na tentativa de escrever em um papel sobre um móvel multiúso: uma porta que serve de mesa e pode ser utilizada como um estrado de colchão quando a personagem dorme. No fundo da cena, percebe-se um cartaz avermelhado com uma forma geométrica arredondada e uma inscrição inserida. O escrito “Inimigo Público” aparece em coloração vermelha e se destaca dentro do material impresso e preso à parede. O Intelectual tem uns papéis espalhados sobre sua mesa, mas desiste do que escreveu, amassando o papel,

---

<sup>14</sup> Esse efeito de distorção para guitarras elétricas é produzido por um pedal que repete a última nota executada criando uma sonoridade de repetição ou em casos literários uma onomatopeia musical.

<sup>15</sup> Paul Klee (1879-1940), pintor e músico suíço alemão. Com início de carreira influenciada pelo Cubismo, com interesse em pinturas primitivas e desenhos infantis. Para ele, a arte era uma linguagem de signos, de formas que são imagens de ideias, como a forma de uma letra é uma imagem de um som específico, ou uma flecha, os signos convencionais não são mais do que gatilhos, o instante de perceber e conferir um significado automaticamente. Cf. Janson, H.W. Introdução à História da Arte, 1996, p.378.

jogando-o para trás. Em seguida, ele se prepara para dormir dentro de um saco de dormir que se assemelha a uma espécie de capa protetora. A imagem final dele fechando o zíper do objeto remete a um invólucro bem próximo a um casulo de um inseto. A personagem parece estar em um processo de metamorfose para revelar algo próximo de sua condição de vida e introspecção.

A ideia de casulo mencionada se aproxima na discussão sobre os prazeres sexuais e a relação desses com a inscrição “inimigos públicos” do cartaz. Se no mundo biológico dos invertebrados essa fase do processo de metamorfose gera a formação de uma crisálida, é nesse momento em que os insetos passam pelo momento de crescimento e diferenciação sexual. Assim, o cartaz pode conotar essa conduta sexual apresentada dentro do castelo, uma vez que a homossexualidade se manifesta em contraposição ao casal hétero que havia sido colocado em meio aos escombros de seu dormitório. Ainda nessa discussão, retomando a ideia da cor, o vermelho do cartaz sugere certas características do Intelectual pela contradição em relação ao seu parceiro amoroso:

cor do fogo e do sangue [...] é a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida. As contraditórias características físicas do vermelho deram origem à ambivalência de imagens inspiradas por elas, surgindo entre os alquimistas a ideia simbólica de dois vermelhos, um noturno, fêmea, possuindo um poder de atração centrípeta, e outro diurno, macho, centrífugo. O vermelho noturno, centrípeta, era visto como a cor do fogo central que anima o gênero humano e a terra. Estava ligado ao centro onde se operam a digestão, o amadurecimento, a regeneração do ser ou da obra em elaboração. Era a cor da alma, da libido e do coração; a cor da ciência, do conhecimento esotérico, interdita aos não iniciados. O vermelho diurno, centrífugo, invade o espaço. E tanto para o profano como para o sagrado, torna-se sinônimo de juventude, de saúde, de riqueza e de amor. O vermelho foi a cor de Dionísio para os pagãos e é a do Amor Divino para os cristãos [...] É a cor de Marte, dos guerreiros e conquistadores. (PEDROSA, 2009, pp.120-121)

Essas características da coloração vermelha divididas em noturno/fêmea e diurno/macho corroboram a ideia de isolamento dentro da capa protetora ao término da relação conflituosa com o Visitante. Diante disso, o vermelho ressalta a imprecisão da personalidade do Intelectual perante os acontecimentos da vida cotidiana no castelo. Ele pauta seu discurso quase sempre pela transformação ou, em outras palavras, uma metamorfose. Por outro lado, o vermelho surge como uma fonte de energia e vitalidade evocando certo triunfo que parece remeter à violência com que o Intelectual trata seu parceiro sexual na medida em que “o *vermelho* tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age

interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada [...] força, impetuosidade, energia, decisão, alegria, triunfo”(KANDINSKY, 1996, p.97).

Dessa forma, o “inimigo público”, interpretado nesse escrito como o homossexual, coincide nesses dois momentos, o diurno e o noturno, trazendo consigo uma energia sexual e poder da libido na decisão triunfante de escolha entre seus parceiros sexuais. Como um “alquimista”, como dito por Pedrosa, o Intelectual projeta a transmutação de seus ideais em ações ardentes e agitadas. Nesse sentido, percebe-se que esse comportamento faz parte de sua verborragia crítica e entusiasmo quando comenta as contradições políticas ideológicas entre esquerda e direita, assim como o modo incontido de retirar a carta da mão da Mensageira transformando essa libido da personagem em conquista para encontros sexuais entre homens.

Em outro momento, os Naturistas surgem vestidos com roupas maltrapilhas e a mãe carrega o filho no colo. O que se parece um momento de ternura se revela pela angústia e apreensão, exatamente pela sonoridade musical produzir uma atmosfera dramática. Logo, o casal começa a escavar o canteiro de uma plantação no quintal do castelo e a Mensageira pergunta o que aconteceu. Sabe-se que a criança está morta. Assim, ela argumenta que é preciso duas instituições sociais para validarem o velório, a igreja, figurada pelo padre e a polícia que lavra a legitimidade sobre o corpo falecido. Adiante, o Intelectual surge discursando que as ideologias políticas de esquerda e direita são a mesma coisa e, desse modo, é preciso ser avesso, porque as pessoas precisam se alimentar e tudo se transforma. Ele recupera uma visão de Lavoisier sobre a Lei de Conservação das Massas, porém, sublinha que a transformação se dá em lixo.

Assim, a morte da criança aparece conforme as cartas de Tarô. Na cartomancia ela significa um elemento de renovação e transformação da vida. Da mesma maneira, percebe-se que o acontecimento trágico não desestabiliza o casal, tampouco as relações dentro do castelo, pois a morte, como agente transformador, torna-se parte do convívio, precisamente pela indicativa do Intelectual em relacionar o lixo como um processo final transformador. A criança morta é similar ao acúmulo de dejetos que se espalharam nas acomodações insalubres do castelo e, portanto, pode ser interpretada como um processo de desaparecimento para uma transmutação.

Paralelamente à transmutação dada pela morte, o Louco aparece vestindo um véu adornado de plumas e penas. Eis que o Visitante que havia sido repellido pelo Intelectual entra em seu quarto sendo recebido com um beijo nos lábios e, imediatamente, ornado na cabeça



com uma tiara de flores brancas decorrendo seu desnudamento de modo vagaroso. Assim, inicia-se uma massagem no rapaz de braços acima de uma cama em clima de sedução e cortejo que prontamente significa um processo pelo qual o visitante inicia sua metamorfose escondendo seu pênis flácido por entre as coxas, vestindo-se com uma *lingerie* preta e meias-calças azuis cintilantes. Os movimentos corporais são desacelerados e acompanham o compasso musical. Então, ele traça um *collant* azul deitado na cama, acariciando-se em poses sensuais durante a observação de suas nádegas. Na mesa, ao seu lado, aparece o retrato de uma criança no colo de alguém, assim como algumas maquiagens. Olhando-se no espelho, ele aplica o batom vermelho sobre os lábios, pinta os olhos com um lápis e, ao longo dessa pintura facial, movimentando a boca. Essas imagens se assemelham às comentadas em *A Segunda Besta*. Em seguida, a Bailarina aparece segurando e comendo um cacho de uvas. Assim, retorna-se ao monólogo do Louco, *Ya só pindorama Koti Itamarana pó anhatin, Yara rama recê!*<sup>16</sup>. Essa sentença expressa uma ideia de invasão e conquista de outro povo. Dessa forma, um triunfo dos “inimigos públicos” que saem de suas metamorfoses sexuais e buscam novos espaços no convívio em sociedade.

De certo, essas imagens são permeadas pela sexualidade conforme uma estratégia do discurso filmico em salientar saberes e as potencialidades do uso corporal para prazeres sexuais entre homens. Trata-se, segundo a perspectiva de Michel Foucault (2015, pp. 272-273), da sexualidade como possível dispositivo. Desse modo, o sentido desse conceito busca encontrar em diferentes mecanismos sociais enunciados, ditos ou não, uma rede de elementos que engloba discursos, instituições, leis, medidas, entre outros, que estão localizados em um momento histórico e traçam um plano que responde à determinada urgência. Ainda, conforme Foucault (2015, pp.369-371), o dispositivo é parte de um jogo de poder. De modo amplo, tal configuração se orienta pelas correlações dos poderes em níveis variados dentro de uma rede social, sendo um feixe que se organiza nas relações sociais como exercícios estratégicos na sociedade. Então, não há uma forma de poder ou apenas um detentor desse, pelo contrário, o poder se espalha em micropoderes nos indivíduos de modo diluído, difuso, piramidal, relacionando-se como uma particularidade das relações sociais dentro de uma comunidade (FOUCAULT, 2015, pp.369-371).

---

<sup>16</sup> Essa frase é parte do poema *Martim Cererê* (1927) de Cassiano Ricardo (1895-1974). Entretanto, a obra passou por diferentes modificações ao longo dos anos, conforme o próprio autor as indicava em novas publicações. No limite, essa exclamativa pertence ao personagem do pajé que clama seu povo para a luta contra o homem branco e defesa de suas terras. Embora, também tenha sofrido modificações de contextos e personagens nessas reedições. Cf. Coelho, George Leonardo, 2017.

Dessa forma, considerando a nudez e as relações sexuais, pode-se dizer que ambas produzem dispositivos que enunciam mudanças, mesmo que em um simulacro de experiências pessoais, tais como o travestimento do Visitante e o discurso político do Louco. Nesse sentido, a sexualidade significa um plano de “urgência” no discurso fílmico que se constrói a partir do sexo oral masculino entre o Massagista e o Maníaco Depressivo, o pênis flácido do pai Naturista, o casulo sexual do Intelectual, a transformação da corporalidade para efeitos de prazer e libido do Visitante pelo Louco, bem como a parte final de *Maldita Coincidência*, na qual a espada fulgurante do pai Naturista penetra na terra e ocasiona a explosão do castelo.

Em certo aspecto, no estudo de Paulo Menezes (2006, pp.237-270) estão indicadas as concepções sobre sexualidade e sociedade buscando nas análises fílmicas as construções sexuais e o uso de prazeres dos corpos, imagens eróticas, nudez e violência. Segundo Menezes, as imagens sexuais nos filmes, especialmente na década de 60 e 70, são compostas pelas semelhanças entre imagens de sexo com as relações sociais:

Aqui, a busca pelo prazer parece ter desconsiderado barreiras e formas, transformando-se em um elemento de uma busca mais ampla que recolocava no fluxo de um novo tempo as perspectivas daqueles que por meio dela buscavam transformar-se a si mesmos, ou pelo menos, verem-se diferentes do que se viam até então. (MENEZES, 2006, p. 266)

As barreiras para esse tipo de prática sexual parecem superadas em *Maldita Coincidência*. Retomando o cartaz “inimigo público”, reforça-se essa procura pelos prazeres sexuais entre homens. O “novo tempo” para esse grupo social ou indivíduos homossexuais, ressalta-se na prática de sexo oral, visualização do pênis, encontros eróticos e sexuais, assim como transformação desse pela ritualização proposta pelo Louco. Na verdade, esses momentos fílmicos oportunizam a apresentação de um questionamento acerca dos desejos eróticos, pois o sexo não é usado somente como símbolo ou alegoria mas, pelo contrário, são percebidos como jogos de sedução e erotismo entre homens:

O sexo e as relações entre as pessoas são colocados em questão como uma dimensão essencial das possibilidades de qualquer transformação social. Por mais complexos que possam parecer estes caminhos. Ao mesmo tempo que nos mostram que existe uma diferença que não é desprezível entre o que falamos, o que fazemos e o que temos capacidade de ver. (MENEZES, 2006, p.269)

No filme, a “transformação social” acontece em processos, desde o discurso do Intelectual pela transformação, a sua reclusão para se diferenciar sexualmente e, inclusive, a metamorfose do Visitante em Michê. As imagens de *Maldita Coincidência* constroem os

grupos sociais em sentido nostálgico ao apresentar uma época em que essas práticas sexuais figuraram no panorama social e puderem ser evidenciadas. Os valores sociais são discutidos abertamente com a exibição da nudez masculina e feminina, sendo estas mais frequentes, além dos encontros amorosos entre homens.

Para se compreender essas estratégias e uso de imagens eróticas, parte-se do pensamento de Michel Foucault (1988, pp. 23-30), na medida em que o autor rechaça a “hipótese repressiva” acerca da sexualidade. Para Foucault, o sexo não foi reprimido e, sim, houve um momento na história em que precisou ser administrado, sendo assunto de interesse para clérigos, professores, psicólogos, médicos, juristas, entre outros profissionais. Assim, o que existe é a regulamentação do sexo a partir de uma proliferação de discursos sexuais durante o século XVIII (FOUCAULT, 1988, pp. 23-30).

Desta forma, o discurso fílmico se organiza pela manifestação de encontros sexuais, nos quais se percebe a relação de um jovem visitante preterido pelo seu primeiro parceiro sexual e que encontra em outra personagem uma marca de diferenciação. Esse encontro pode ser pensado a partir da perspectiva foucaultiana na qual estabelece a relação do iniciante com seu mestre, especialmente no modo pelo qual o homem mais velho trata a relação sexual:

A relação com o mestre detentor dos segredos, é, portanto, fundamental; somente este pode transmiti-lo de modo esotérico e ao cabo de uma iniciação que orienta, com saber e severidade sem falhas, o caminhar do discípulo. Os efeitos dessa arte magistral, bem mais generoso do que faria supor a aridez de suas receitas, devem transfigurar aquele sobre quem recaem seus privilégios: domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir da longa vida, exílio da morte e de suas ameaças. (FOUCAULT, 1988, p.66)

Consequentemente, a performance travestida tem como objetivo o “domínio absoluto do corpo”. O Visitante, aprendiz que experimenta essa transmissão de segredos, é introduzido em um novo mundo social, precisamente pelo cortejo sexual do Louco. Esse, por sua vez, provou-se ao longo do filme capaz de transformações e excentricidades, tendo em vista suas mudanças constantes de estilos de vestimentas e colorações de suas roupas, uso de maquiagens e objetos de adorno. Desse modo, o “mestre” prepara o corpo do iniciante pretendendo seu “gozo excepcional” orientando sua nova posição no mundo encastelado, fazendo-o do mesmo modo pelo consumo de álcool e drogas para o “esquecimento do tempo”. Nessa relação sexual não existe apenas performance mas, pelo contrário, há um desejo mútuo entre eles. Ademais, conforme o pensamento de Foucault, destaca-se nesse

momento filmico a presença do homossexual, figura essa que surge no século XIX, como personagem dos estímulos produzidos pelos discursos de sexualidade:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida, também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa.[...] É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constitui-se no dia em que foi caracterizada (...) menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de inverter, em si mesmo, o masculino e feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. (FOUCAULT, 1988, pp. 50-51)

Esse “hermafroditismo da alma” preserva o bigode da personagem mantendo sua virilidade que não se constrói na figura sexual pela binaridade de gênero homem e mulher. Este tipo de sexualidade ou prática sexual com androginia a florada “inverte” sua anatomia desde o cuidado preparatório para guardar o pênis por entre as coxas até a pintura facial pela maquiagem. Decerto, o poder do dispositivo sexual nessas sequências é organizar o discurso no que é *dito* e exibido sobre o sexo apresentando relações sexuais entre homens com faixas etárias diferentes.

Ainda em Michel Foucault (1984, pp. 237-256) e sua argumentação sobre as relações sexuais entre homens maduros e adolescentes na Grécia Antiga, vale destacar a passagem acima para compreender a relação sexual entre as personagens em *Maldita Coincidência*:

“[...] é que diferentemente, ao que parece, de outras relações sexuais, ou em todo caso mais do que elas, as que uniam um homem ao rapaz além de um certo limiar de idade e de *status*, separando-os, eram objeto de uma espécie de ritualização que, ao impor-lhes várias regras, dava-lhes forma, valor e interesse. Antes mesmo de serem levadas em conta por reflexão filosófica, essas relações já eram pretexto de todo um jogo social (FOUCAULT, 1984, p.247)

O erotismo do encontro pode ser pensando por novas potencialidades do sexo como transformação subjetiva e política. O “jogo social” da relação entre ambos contém a peculiaridade da ritualização. Haveria assim, novas “regras, valores e interesses” que promovem nessa interação o florescimento de uma conduta sexual e prazeres. Revela-se que essa união foi possível somente, no momento em que houve a rejeição do Visitante pelo Intelectual. Esse se resguarda em sua crisálida esperando amadurecimento para desfrutar dessa convivência. O monólogo final em língua indígena é parte desse objeto que se torna discurso para conquistar espaços de vivência e experiências sexuais. Apesar disso, provavelmente o Visitante é um objeto, mas em proximidade com um tipo profissional que

tornou seu próprio corpo mercadoria. Dessa forma, uma nova caracterização dessa personagem e aproximação com a figura de um michê.

Em virtude dessas características da personagem, torna-se prudente salientar as particularidades do grupo social em questão e suas práticas na sociedade brasileira, particularmente na cidade de São Paulo. Dessa forma, discute-se a partir do trabalho de Nestor Perlongher (1987, pp.41-67) como se caracteriza o michê por sua atividade sexual e anatomia, isto, designando-o, sobretudo, em não romper com seu visual masculino e, eventualmente, qualquer jovem poderia fazer michê, prostituindo-se para outros homens. A discussão de Perlongher se constitui e se situa em uma pesquisa empírica realizada na capital paulistana e buscou por entrevistas e análises de trajetórias, informações sobre os espaços sociais frequentados pelo público homossexual na década setentista. Conforme Perlongher, a partir desse período histórico, os modelos classificatórios sobre relacionamento sexual intermasculino passaram por determinadas reclassificações. Desse modo, segundo o autor, existem dois tipos dessa prostituição *viril*, uma apontada pela permanência de um comportamento *macho* dentro de uma situação e o *bicha*, conforme nova modulação.

Desse modo, percebem-se essas características semelhantes apontadas por Perlongher para referenciar a personagem do filme como michê. Geralmente, os michês são jovens que se vestem de maneira simples, porém convencionais, frequentadores da região central da cidade, especialmente espaços sociais marcados pela boemia, ociosidade dos indivíduos e homossexualidade (PERLONGHER, 1987, pp.43-49). De um lado, percebe-se que o jovem loiro pode ser colocado em uma nova categoria que o define e o mantém másculo, pois:

Essa mudança de bicha/bofe para *gay-macho* foi bastante radical. Antes, uma grande parte das bichas procurava ser mais mulheres para atrair os machos. Hoje, os garotos pensam que para atrair caras não-efeminados, eles devem ser mais másculos para conseguir pessoas mais másculas. Então o *gay-macho* procuraria ser mais machão, não para atrair o pessoal muito bicha, senão para seduzir o mais metido a machão também. Há uma preocupação tão grande dos *gays* por transarem com um parceiro de aparência máscula que se um cara desmunhecar ou se for muito mulher não tem praticamente chance de trepar nesses ambientes gays. (PERLONGHER, 1987, p.83)

Essa descrição pode salientar, eventualmente, o primeiro contato do Michê no castelo em seu encontro íntimo e violento com o Intelectual, estando o visitante sexual exposto à violência de um empurrão desferido, observando atônito seu potencial parceiro. Nesse sentido, supõe-se que semelhante comportamento do Intelectual procura a relação sexual a ser praticada com outro *macho*, uma vez que seus traços viris o configuram por essa busca de parceiros masculinos não-efeminados. Entretanto, pode-se perguntar sobre a prostituição ser

exibida no filme e não haver em nenhum das cenas a motivação financeira com pagamentos pelos encontros sexuais. Acredita-se que essas relações sexuais podem ser expressas, segundo Perlongher, pela atividade intelectual do cliente e sua relação com o michê. Aqueles que buscam o serviço sexual são categorizados em diferentes perspectivas. Contudo, vale relembrar a condição do Intelectual que discute política, filosofia ou qualquer especialidade do conhecimento, do mesmo modo que o Louco, pois “[o] professor – universitário, intelectual, artista, etc. [...] deslumbraria o rapaz [michê] com seu brilho discursivo (PERLONGHER, 1987, p. 138).

Em outro momento, o Louco interage com o rapaz durante a possível relação sexual. Certamente isso faz parte de um ritual da prostituição viril, pois:

esfumada a lei social, o ritual dos corpos que se roçam, se experimentam, se entrelaçam nas penumbras de uma marginalidade semiclandestina [...] se mescla com certas proliferações de códigos [...] que não apenas tentam classificar categoricamente os sujeitos que se encontram, mas também prescrevem e ritmam a sucessão de contatos, “projetam”, por assim dizer, o devir dos acontecimentos. (PERLONGHER, 1987, p.209)

Esses elementos da prostituição viril aparecem novamente em *Romance e Cronicamente Inviável* e, embora não seja um caso típico de prostituição, *Jogo das Decapitações* exhibe uma cena dentro de um banheiro universitário no qual a personagem Leandro observa um rapaz urinando ao seu lado. Em *Romance*, após se apalpar dentro do quarto procurando por gânglios que caracterizam os pacientes acometidos pelo vírus do HIV<sup>17</sup>, André parte um local público frequentado por michês que exibem os volumes penianos dentro das calças e apalpam as nádegas de seus parceiros. A personagem mostra sua genitália para um rapaz que tem a mesma atitude e, após isso, André se relaciona sexualmente em uma orgia dentro de um banheiro com outros rapazes se masturbando observando a cena.

Assim, essa descrição se aproxima das particularidades encontradas por Perlongher em descrever tais encontros amorosos em locais chamados de “pegação”: o mictório ou banheiro público, localizados como espaços para certos rituais indiscriminados de apalpações, masturbação e sexo “perigoso”, isto é, aquele que pode ser interrompido (PERLONGHER,

<sup>17</sup> “A AIDS é um constructo clínico, uma inferência. Sua identidade decorre da presença de *alguns* sintomas dentre um amplo quadro sintomático que cresce cada vez mais (...) sintomas que significam que o que o paciente tem é a doença. A construção da doença baseia-se na invenção não apenas da AIDS como entidade clínica, mas também na de uma espécie de mini-AIDS, denominada ‘complexo relacionado a AIDS’, atribuída ao indivíduo que manifestam sintomas precoces ou, em muitos casos, intermitentes de deficiência imunológica, tais como febre, perda de peso, infecções fúngicas e inchamentos dos gânglios linfáticos” (SONTAG, 1988, p.93). Além disso a AIDS é a última fase do acometimento pela infecção das células pelo vírus de imunodeficiência humana. Cf. Sontag, Susan. 1988, pp.93-95.

1987, p.170). Em *Cronicamente Inviável* o local escolhido é uma sauna, na qual se exhibe uma competição masculina pela escolha das nádegas mais bonitas entre os participantes.

Retomando *Maldita Coincidência*, da mesma forma que a pesquisa escrita por Perlongher, James Green (1999, pp. 20-23) buscará em seu estudo recuperar a imagem da homossexualidade no Brasil em diferentes momentos históricos, apresentando traços de época e comportamento desses grupos na sociedade brasileira que variavam no ideário estrangeiro sobre a permissividade da homossexualidade no país, uma vez que as imagens das festas carnavalescas exibiam certa tolerância ao passo que ao término do festejo, retorna-se para um estágio de violência e preconceito.

Um componente do pensamento de Green se ajusta às imagens sexuais percebidas no filme, uma vez que desde o princípio da análise, o espaço de moradia dentro castelo e suas personagens que se relacionam de modo desregrado propiciam o surgimento dessas figuras homossexuais na convivência dos moradores:

A heterogênea massa jovem de *hippies*, artistas, intelectuais e músicos exibia uma atitude tolerante com relação à homossexualidade. Assim como ocorrera em meados da década de 1950, a conquista de novos territórios e a defesa dos antigos não se fazia sem algum conforto – e, muitas vezes, violência —, mas a tendência geral era de expansão e não de retração (GREEN, 1999, p.402)

De outra maneira, isso expressa que a cultura homossexual estava em estado de expansão, embora houvesse um movimento na sociedade que pretendia manter esse grupo social sob suspeita, inclusive, sendo passíveis de violência de seus próprios clientes ou conhecidos. Ainda, segundo Green, outro traço marcante do grupo michê é sua condição viril e crescimento durante a década de 70 no país:

[...] não era incomum que jovens, em geral oriundos de famílias proletárias, tivessem “tias” por amantes. Para esses rapazes, os homens de meia-idade representavam presentes, um lugar para ficar e dinheiro em troca de sexo. Era sua masculinidade que os tornava atraentes para os homossexuais mais velhos, e os jovens em geral deixavam claro que preferiam transar com mulheres, e que pretendiam um dia se casar. Desse modo reafirmavam sua virilidade e mantinham a “tia” atraída por eles. (GREEN, 1999, p.407)

É a peculiaridade do Louco ao oferecer um dormitório no castelo para o Michê. Entretanto, a sua transformação o colocou em uma dualidade interna pela nova performance corpórea, isto é, novos modos de comportamento e produção estética por maquiagens. Por outro lado, a transformação tende a manter um equilíbrio andrógino conciliando a imagem ambígua, conforme apontada por Green (1999, p.411), visto que os michês não pretendiam

copiar traços de feminilidade, especialmente localizando no grupo Dzi Croquettes uma observação sobre essas particularidades, relacionando-as com uma situação de classe:

Os homens de classe média e alta que transgrediam os limites do gênero eram descritos como pessoas andróginas, enquanto os pobres e a classe trabalhadora eram travestis, um termo que cada vez mais passou a ser associado com prostituição, vidas nas ruas e marginalidade. (GREEN, 1999, p.411)

No entanto, esse período de abertura para os grupos homossexuais na sociedade é refutado pela Sacerdotisa, no instante em que ela encontra o Michê cambaleando embriagado, enquanto segura uma garrafa de vinho. Ela comenta que o jovem não cabe na história e poderia virar um cometa, ou seja, algo de passagem efêmera e irregular. Entretanto, após a acusação, o rapaz se retorce no chão durante a reprodução de uma música tocada de trás para a frente que cria efeitos de perturbação. Ele rasteja por entre os dejetos e diante dele, na porta, o Massagista aparece com as calças abertas e pergunta se ele aceita mais um comprimido. Certamente, o jovem misturou drogas opiáceas com álcool. Uma luz surge ao fundo provindo de uma porta aberta e se observa o casal Naturista próximo a árvore do conhecimento.

Essa passagem simbólica auxilia na compreensão desse discurso fílmico, dado que a luz final é a comunicação de que aquele comportamento sexual era inadequado e a porta exhibe o “que cabe na história”: a construção do casal hétero diante da árvore da vida. Por isso, a ambiguidade das palavras da Sacerdotisa, entre história ou estória, podendo-se pensar como o Michê não está adequado ao seu período histórico e o comportamento sexual ser ultrajante diante do modelo da heterossexualidade representada pelo casal Naturista, assim como sua ideia de irregularidade evocada pela imagem de um cometa se referenciando à homossexualidade masculina.

### **A espada fulgurante e outras gêneses**

No prelúdio da assembleia final onde se discute a limpeza do castelo, aparecem uma personagem trajando vestimentas brancas, a Leitora cortando uma fruta e o Louco maquiado com uma estrela no rosto e dizendo frases incompreensíveis prostrado sobre a sujeira e o chão de concreto pintado com um afresco. Pouco depois, os moradores surgem reunidos no quintal. Contudo, a Sacerdotisa está em seu dormitório jogando as cartas de Tarô, enquanto uma música é tocada de trás para frente criando uma atmosfera de suspense e confusão. Ela gira o globo terrestre e, ao fundo da imagem, notam-se algumas velas acesas. Na parede de seu



quarto, um pôster com uma figura divina e abaixo dela a inscrição *cakawo*<sup>18</sup>. Então, a personagem reitera que não pode restar mais nada e, em seguida, desponta no canteiro das plantações depositando seu baralho divinatório.

Adiante, o Intelectual e a Burocrata discutem as formas de organização do castelo, os sentidos das ações pessoais, a limpeza do lixo e ação *versus* ideologia. Enquanto isso, os outros moradores estão alheios às controvérsias e distantes desse centro perturbador que articula as próximas etapas de convivência na comunidade. Como não há consenso, o modo de encerrar o assunto se torna possível apenas pela destruição da assembleia. Supondo que a Sacerdotisa seja capaz de ordenar o mundo social e as personagens do filme sejam as representações das cartas de Tarô, a lógica filmica ganha novos contornos no momento em que o pai naturista aparece trazendo consigo uma espada e trespassa a terra usando de força tamanha que explode fulminantemente as personagens e o castelo.

O movimento de penetração realizado se assemelha à forma uma fâlica, justamente pela espada estar à frente de seu corpo nu. A potencialidade viril que executa essa tarefa destrutiva se alia ao *fogo* e ao poder masculino, caso a lembrança à cor vermelha pela luminosidade da espada em contato com o solo em uma força peniana como resposta para exterminar a sociedade encastelada. Não distante desse acontecimento, vemos novamente o contexto inicial, mas desta vez com a Bailarina vestida de roxo, encerrando melancolicamente a narrativa.

Contudo, o filme exhibe outras sequências finais. Na primeira, vê-se o Louco ensinando a fazer um coquetel molotov. Atrás dele, na parte superior da imagem, vemos um balde pendurado na parede que lembra a bandeira brasileira por ter uma forma arredonda e estar pintado de azul com desenhos de estrelas brancas. A solução dos conflitos políticos para ele passa pela destruição incendiária e sua escolha é atear fogo com o explosivo em um gesto de “suicídio revolucionário”.

Na segunda sequência, Sérgio Bianchi aparece acompanhado por uma mulher e conversam a respeito do consumo de maconha, a morte de personagens, recordações da infância do cineasta, nas quais surgem as lembranças da mãe dele quando o fantasiava de camponesa no carnaval, além de um acerca de um parceiro sexual que não gostava de sexo e que vivia com ele apenas um romance baseado em regalos de flores.

---

<sup>18</sup> Na verdade, essa inscrição é pertencente aos princípios Gnósticos provenientes de cultos antepassados que passaram pelo Egito e Grécia. As formas das letras são próximas de três línguas distintas grego, hebreu e latim.

Na última sequência, presenciamos a narradora que comentou a relação de trabalho durante o momento em que o castelo é pintado. Ela aparece em uma sala de estar e se percebem inúmeros livros empilhados atrás dela, combinando e demonstrando sua vocação intelectual e retomando o discurso teórico a respeito do trabalho, a ideia do trabalho ser amaldiçoado, estando o ideal do homem o dever de trabalhar de graça e viver de esmolas, mas esse como forma muito mística.

Neste sentido, o que se percebe em *Maldita Coincidência* é o resultado final de um longo processo de criação, como dito por Pierre Sorlin (1985, pp. 170-171). Durante a narrativa fílmica, o percurso de construção das sequências pretende estruturar os discursos das personagens em diferentes unidades que pontuam diferentes assuntos, tais como, liberdade sexual e seus prazeres, o consumo de drogas e tráfico, a nudez não pecaminosa, a organização comunitária em enfrentamento à ordem imposta pela Prefeitura, entre outros.

Certamente, o filme interpreta o passado com um acúmulo de detritos, especialmente recuperando a sequência na qual o Monge argumenta para o Intelectual sobre esse, quando defende ter lixo na cabeça, pressupor uma valorização moral sobre seus pensamentos. Entretanto, esse passado é emoldurado por valores e deve ser entendido a partir do que Sorlin revela sobre os modos de classificação e reclassificação social, ou seja, as categorias sociais dominantes de classificar o mundo, sua construção e *representação*:

Estudar o que está em cena, ou de forma mais abrangente, o que chamamos de construção equivale a tentar discernir que estratégia social, que modelos de classificação e de reclassificação que atuam nos filmes. [...] Nos negamos a definir “a ideologia” de este ou de aquele, colocando uma ao lado da outra, as “ideias” e as teorias difundidas em uma época ou em uma formação social: a ideologia não é uma unidade coerente, que trespassa toda a sociedade; ela é mais um conjunto de possibilidades de simbolização concebíveis a um momento dado, e de que toda expressão ideológica particular é uma modalidade. (SORLIN, 1985, pp. 170-171)

Esse “conjunto de possibilidades” aparece no discurso fílmico de *Maldita Coincidência* buscando certa coerência nos fragmentos discursivos, apresentando as hierarquias dos grupos sociais e seus esquemas de disposição nas imagens, além de salientar que os moradores do castelo estão localizados em um determinado período histórico. Entretanto, observa-se a procura pelo passado em outro mundo social se tornou inviável de reconstituição, embora certas ideias ainda pudessem escapar dessas ruínas. Ou seja, trata-se, assim como pensado por Sorlin (1985, p.187) de se identificar na obra cinematográfica, suas propostas narrativas pela falta ou desafio, percebendo as regras do mundo em projeção:

O cinema [...] transmite representações e esquemas sociais; recorta os fragmentos do mundo exterior que constitui em unidades contínuas, os filmes, e que impõe ao público. Qualquer que seja o período visado, a pesquisa histórica deve se concentrar, em primeiro lugar, sobre os meios utilizados para alcançar o público, dito de outro modo, na legibilidade: Quais são os procedimentos de exposição admitidos, tolerados, reprovados? Que convenções formam unanimidade, quais outras passam por aberrações ou revolucionárias? Como o cinema aborda o universo sensível, seguindo que regras que o divide, como encadeia imagens e sons, que coerência procura? (SORLIN, 1985, p.187)

Em outras palavras, *Maldita Coincidência* se identifica próximo a um tipo de cinema que se estrutura pela falta, uma vez que o sentido melancólico do começo ao final permite compreender como esses costumes sexuais e políticos que estavam no passado foram possíveis e alguns desses elementos formaram os detritos que se amontoaram pela sociedade. Pensar essa falta e aproximá-la de uma questão histórica pode remeter a uma ideia de Walter Benjamin (2016, p14.) em sua análise sobre a obra pictórica *Angelus Novos* de Paul Klee, pintor referenciado no filme com um pôster no dormitório do Intelectual:

A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresceu até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2016, p.14).

Desta forma, o passado guarda essa ideia de reconstituição a partir de determinadas peças desencaixadas ou destruídas. O que se procura nessa iniciativa é entender o que foi destruído e o que se manteve diante do presente. Essa é a concepção filmica, enquanto trata dos temas políticos, especialmente as liberdades sexuais que despontaram no castelo em meio às complexidades das formações ideológicas de esquerda e direita, apesar de nunca serem definidas, quando se verifica a postura discursiva do Intelectual, da Burocrata e do Louco.

Por um lado, dessas “catástrofes” políticas e ideológicas que representam um perigo de extermínio dos povos indígenas emergem uma tentativa de se reiterar a partir dos discursos das personagens as ruínas do passado, o restabelecimento de uma ordem que se verifica apenas na ordenação do “lixo”. Diante disso, os destroços organizados são valiosos no presente filmico por potencializarem as discursividades na medida em que o próprio âmbito da sexualidade se pauta pelo estilo desafiante, observando nele, um componente político de invasão dos espaços pelos “inimigos públicos”.

Portanto, a perspectiva melancólica buscou estruturar os significados desses escombros dos quais o filme se constrói enquanto discursos das personagens. Desde os momentos iniciais, revelam-se as impossibilidades de uma reunião e o desfecho filmico reverberar o tumulto generalizado. Diante dessa inviabilidade restou às personagens tentarem uma organização de seus discursos pretendendo discutir essa experiência comunitária, que mesmo esfacelada, possibilitou vestígios e reminiscências da memória e, a partir dos pedaços resultantes da explosão final, recuperar os fragmentos de um passado que não é mais possível de reconstrução tampouco os mortos do castelo voltarem à vida.

*Maldita Coincidência* expressa a sensação melancólica e desiludida de um mundo social imaginado pela comunidade encastelada e sua sociabilidade em ruínas. Contudo, essa destruição é positiva, uma vez que dela se promovem gêneses. Como um anjo da História assentado no presente, olhando atrás de si, sendo continuamente empurrado pelo vendaval do progresso, esses fragmentos estão dispersos e presentes como temas e discursos ao longo de outras produções cinematográficas analisadas em conjunto por essa pesquisa.

## Imagens Reflexivas

### Mato Eles?

#### Índio aquele que deve viver

No princípio do documentário, Dom Albano Cavallin<sup>19</sup><sup>13</sup>, arcebispo paranaense, é entrevistado pela voz *off* de Sérgio Bianchi. Neste filme, assim como em *Maldita Coincidência*, o cineasta se personifica em uma entidade autoral de sua própria produção fílmica. Se no primeiro caso, o diretor prepara a ação da atriz Maria Alice Vergueiro, no documentário essa aproximação deve ser entendida como uma participação na qual o diretor se envolve diretamente com sua pesquisa documental e, por isso, torna-se um elemento a ser analisado.

Especificamente em *Romance*, Sérgio Bianchi aparece em uma cena, mas como personagem. Ele surge posteriormente à sequência na qual Márcia deprecia o trabalho de um garçom no restaurante querendo ser atendida prontamente em seu pedido. A sequência fílmica é repetida por inúmeros momentos até o surgimento da voz do cineasta que vocifera suas ordens de atuação para ela aparecendo na imagem para retomar o texto roteirizado e incrementar a atuação buscada por ele nessa situação de injúria com o profissional. Dessa forma, após as acusações contínuas o garçom argumenta que não tem culpa pelo ocorrido.

Retomando *Mato Eles?*, o discurso inicial aponta os primeiros clérigos que chegaram ao Brasil e como a instituição clerical católica se relacionava com os nativos durante a colonização brasileira. Nesse momento, o diretor comenta que os indígenas eram tratados pelos padres da seguinte maneira, se soubessem ler viveriam, caso contrário, seriam mortos. Apesar disso, Cavallin salienta que a Igreja Católica faz parte de um processo educacional para os índios, uma vez que se tornou a “mãe que orienta seus filhos”. Além disso, o arcebispo pondera que certas falhas ocorreram no uso dessas metodologias de ensino e apresenta três padres que figuram em sua imaginação pelo modo pastoral com que ajudaram na ação humanitária em relação aos indígenas: José de Anchieta, Manoel da Nóbrega e Antônio Vieira<sup>20</sup>. Entretanto, segundo Cavallin, na época desse documentário os padres estavam sendo mortos por sua proximidade com os índios e, dessa forma, os representantes

---

<sup>19</sup> Dom Albano Bortoletto Cavallin, bispo emérito de Londrina. Faleceu em 2018.

<sup>20</sup> Segundo Manuel Bandeira (2009, p.9), José de Anchieta também pode ser pensado como formador da poesia brasileira. O tom edificante de sua produção, assemelha-se à produzida pela catequese jesuítica da Companhia de Jesus. Cf. Bandeira, Manuel. Apresentação da poesia brasileira, 2009.

religiosos proclamavam paz e terra a esses povos, havendo inclusive um mote, “índio, aquele que deve viver”.

Percebe-se que após esse momento de declaração positiva sobre a mobilização clerical em prol da causa indígena, escutam-se assobios e aplausos como se houvesse uma plateia ouvindo aquele discurso ou que o espectador reagisse desse modo efusivo. No entanto, esse trecho sonoro é reproduzido enquanto o arcebispo desce as escadas sorrindo em direção à câmera. O acréscimo da sonoridade se torna irônico, justamente pela discursividade dele enfatizar que o clero brasileiro está em defesa dos indígenas. Esse entusiasmo de Cavallin surge como uma contradição, tendo em vista o histórico da Igreja Católica apresentado pela voz *off*. O modo como o filme se estrutura nessa primeira inserção desconfia de qualquer disposição indulgente de lideranças a favor dos indígenas. Durante o documentário essa suspeita aumenta na medida em que outras instituições e empresas privadas serão expostas para demonstrar a espoliação a qual os povos indígenas sofrem em sua reserva.

Em seguida, veem-se algumas imagens de um indígena e, posteriormente, nota-se um fundo escuro e uma luz com ponto vermelho abaixo dela. O nome do filme surge na tela em meio à escuridão de uma floresta, enquanto se escutam ruídos de animais e insetos. Esse ponto de luminosidade é gradualmente aproximado pela câmera e vemos um homem de camiseta vermelha que fuma enquanto segura uma espingarda. A narração de Sérgio Bianchi apresenta a história dos índios caingangues, guaranis e xetás, povos esses que habitam uma reserva indígena localizada no município de Mangueirinha, no sudoeste do Paraná. Segundo o narrador, esses povos foram vítimas de um longo processo histórico de extermínio que o tempo sofisticou. Em 1980, o cacique Ângelo Cretã, líder da reserva e de etnia caingangue, sofreu uma emboscada e assassinato existindo dessa morte três inquéritos policiais, porém, dois desses processos foram arquivados e nenhuma punição aos envolvidos.

Nesse primeiro momento, destacam-se a coloração vermelha da roupa do homem que segura a espingarda e o nome do filme que surge da escuridão. No primeiro caso, tal como dito em *Maldita Coincidência*, conforme os estudos de cores (KANDINSKY, 1996; PEDROSA, 2009), a coloração avermelhada sugere que o documentário se desenvolve com os assuntos de violência e morte e, nesses primeiros discursos, isso se aproxima dos habitantes da reserva, pois trata-se de um homem que traz consigo uma arma de fogo. Não por acaso, o título do filme *Mato eles?* origina-se do fundo da tela em direção ao espectador e o interroga abrindo a possibilidade de aceitação ou negação da proposta. Neste sentido, o

documentário estabelece dúvidas sobre sua intenção discursiva, posto que se propõe à reflexão desde seu princípio.

Posteriormente, exibe-se uma imagem escura com a paisagem da reserva e, ao fundo, um céu de coloração arroxeadada e árvores frondosas que delimitam a estrada por onde passa um carro com os faróis dianteiros ligados. A cor roxa ou violeta anteriormente foram discutidas em *Maldita Coincidência* (KANDINSKY, 1996; PEDROSA, 2009). No entanto, recupera-se no documentário uma possível interpretação dessas cores pela aproximação com a tristeza e melancolia.

Assim, *Mato Eles?* se estrutura discursivamente a partir da morte de um cacique buscando as condições que o tornaram um símbolo para que os nativos de Mangueirinha se empenharem conjuntamente para resolução do incidente. Por outro lado, a ideia dessa coloração certamente revela que os tempos imemoriais dessas etnias possam ser tratados, tendo em vista alguns momentos em que o céu é exibido dentro da reserva quase sempre pela coloração violeta.

Em seguida, escuta-se um ruído proveniente de uma derrapagem automobilística. Assim, apresenta-se no documentário o episódio que comenta a morte do cacique. Para isso, o filme exibe a entrevista com uma senhora indígena sentada em uma cama, na qual se observa o microfone ao seu lado e, novamente, a voz *off* de Sérgio Bianchi pedindo para que ela conte sua história, a visita ao cacique após seu atropelamento e uma emboscada realizada por homens que ficavam o dia inteiro na reserva trafegando de carro. Posteriormente, um homem de chapéu de abas apresenta sua versão. Ele trabalha na fazenda e expressa que dois outros índios morreram por acidente na estrada. Essa contraposição articula ambos os discursos e o documentário retoma o que é dito pela senhora alegando existir motivações para o crime, além de indicar a presença de possíveis quatro testemunhas do caso e sua visita ao convalescente.

Após esse momento de denúncia, Dona Belarmina, uma personagem, aparece no documentário sentada em sua poltrona. No fundo da cena temos algumas plantas que ornamentam o cenário. Ela constrói seu discurso salientando que esses povos já estavam no território e agora não possuem mais terras, tampouco um lugar, não havendo nada a ser feito por eles e, arquejando, manifesta-se pela não existência de uma política de integração, havendo sim um acultramento ou morte e é isso que está acontecendo.

Por outro lado, o modo como o documentário desconstrói esses discursos acontece pela inclusão de questionários de múltipla escolha em cartelas<sup>21</sup>, buscando uma reflexão acerca da sequência apresentada. Pode-se dizer que essa escolha confira sentido a uma percepção do espectador com as sequências de imagens ou como pensado por Merleau-Ponty (1983) e apresentado em *Maldita Coincidência*, do filme ser composto por som e imagem que se relacionam em totalidade, não sendo visto em partes isoladas como um *mosaico*. Pelo contrário, ele é um agrupamento de elementos internos à produção que estão ocultos, mas são transformados de modo homogêneo na retina do observador. (MERLEAU-PONTY, 1983, pp.103-104). Ademais, seguindo as ideias do autor “o sentido de uma imagem depende então, daquelas que a precedem no decorrer do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados” (MERLEAU-PONTY, 1983, p.111). Nesta direção, haveria uma inserção psicológica na qual o modo de significar o cinema possa ser percebido pelo espectador.

Esta ideia de aculturação e integração indígena havia sido apresentada em *Maldita Coincidência* no diálogo entre o Eletricista e Burocrata. Para ele, os índios poderiam morrer de modo higiênico, pois não existem meios de integrá-los em sociedade. Em *Mato Eles?*, as informações dessa primeira cartela tentam esclarecer a não culpa dos condenados em paralelo ao depoimento de Dona Belarmina ser indicado como correto, justamente pela aculturação ou possível morte. A pergunta apresentada discorre a morosidade da justiça em resolver esses casos. Nesse momento, as respostas possíveis são: a falta de funcionários no ministério da justiça para tratar dos processos, os interesses econômicos dos magistrados em não solucionar o caso, o cacique estar morto em decorrência de um infarto do miocárdio ou se o acidente de trânsito foi algo normal.

Essas possíveis resoluções apontam novamente para uma particularidade do sarcasmo como instrumento de reflexão e forma de escolha para solucionar o questionário. Entretanto, caso seja feita uma comparação do modo com que o discurso de Dona Belarmina se articula em perspectiva ao discurso fílmico, a escolha das duas últimas respostas, por mais paradoxais que sejam, tem um efeito de construir a personagem, retratando um possível ideal que parece possível de ser verdadeiro para ela apesar de certos excessos.

---

<sup>21</sup> No primórdio do cinema, as cartelas eram utilizadas para ilustração de diálogos, informar o espectador e apresentar as ações passadas ou futuras da narrativa. Em *Mato Eles?* elas surgem como comentários questionadores de sequências anteriores.



## As Vozes do Brasil

Logo após o questionário, Jacó César Piccoli<sup>22</sup> aparece lecionando próximo a uma lousa a respeito da integração cultural, econômica e social indígena na região de Mangueirinha, exemplificando a produção de bens agrícolas ou trabalho assalariado na serraria da FUNAI<sup>23</sup> e o comércio de artesanatos na beira da rodovia BR373. Segundo Piccoli, a reserva é composta por três etnias: caingangue, guarani e xetá. Esse didatismo apresentado garante fidedignidade ao tratamento dos assuntos expostos em *Mato Eles?*, uma vez que um professor lecionando confirma certa veracidade às informações apresentadas. De outro lado, a representação de Piccoli como pesquisador e acadêmico, auxilia o documentário a tratar de modo etnográfico a história dessas etnias. Assim, insere-se no desenvolvimento fílmico uma produção próxima ao relato etnográfico documental.

Nesse momento, inicia-se a música *O Guarani* como tema sonoro desse documentário. A obra musical de Carlos Gomes é inspirada na obra homônima de José de Alencar<sup>24</sup>. Significante refletir que a peça musical erudita narre o massacre de grupos indígenas no país durante o processo de colonização, e apesar do tom apoteótico dos timbres e da melodia, repercute mais a respeito da morte e extermínio desses que estão sendo exibidos pelo documentário do que propriamente uma atmosfera heroica. Nisso, a sonoridade se torna jocosa na medida em que se assemelha à ideia indicada por Dona Belarmina acerca da integração indígena ser um processo de extermínio desde o descobrimento do país. Em *Mato Eles?*, a população indígena é retratada pela continuidade de seu genocídio e espoliação de

<sup>22</sup> Antropólogo e professor universitário autor de um mestrado sobre a língua caingangue na região de Mangueirinha em 1982.

<sup>23</sup> “Fundação Nacional do Índio, órgão indigenista oficial do Estado brasileiro. Criada por meio da Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, vinculada ao Ministério da Justiça, é a coordenadora e principal executora da política indigenista do Governo Federal. Sua missão institucional é proteger e promover os direitos dos povos indígenas no Brasil. Cabe à FUNAI promover estudos de identificação e delimitação, demarcação, regularização fundiária e registro das terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas, além de monitorar e fiscalizar as terras indígenas. A FUNAI também coordena e implementa as políticas de proteção aos povos isolados e recém-contatados”. FUNAI. Quem somos. Disponível em <<<http://www.funai.gov.br/index.php/quem-somos>>>. Acesso em 17 dez 2018.

<sup>24</sup> Na obra temos a relação de um índio chamado Peri que se apaixona por Cecília, tratada por ele como Ceci. Durante a narrativa há um confronto entre os portugueses e os aimorés, tribo a qual pertence Peri. A ópera composta por Carlos Gomes inspirada em *O Guarani*, de José de Alencar, com o título homônimo à obra literária. Disponível em <<<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rcarlos-gomes&id=105>>> Acesso em 20 abril 2018 e <<<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/20/biografia-3.html>>>. Acesso em 20 abril 2018. Por outro lado, a curiosidade desse tema musical ser a mesma que comunicava a abertura de um programa de rádio chamado *Hora do Brasil*, criado durante o primeiro governo de Getúlio Vargas em 1930: O DIP recebeu funções bastante extensas, incluindo o cinema, o rádio, o teatro, a imprensa, a literatura ‘social e política’, a organização do programa de rádio oficial do governo [...] Foi responsável pela transmissão diária do programa *Hora do Brasil*, que iria atravessar os anos como instrumento de propaganda partir de uma pesquisa realizada para de divulgação das obras do governo”. Cf. Fausto, Boris, *História Concisa do Brasil*, 2001, pp.207-208.

seus territórios por empresas privadas que passam despercebidas pelo órgão estatal que os assiste ou tutela<sup>25</sup>.

Continuando a análise do documentário, os xetá e seus remanescentes serão apresentados. Assim, o filme retrata a vida de um indígena que na infância ajudou como guia para os brancos em sua reserva após ter sido capturado na meninice e educado por eles em Curitiba, capital paranaense. Nessa sequência filmica, as imagens revelam os meios materiais e condições de vida desta população na localidade antes de sua perda, a expedição documentada em estilo antropológico mostrando utensílios desse povo com seus adornos, produção material e ferramentas cotidianas para diferentes tarefas, como por exemplo, o corte de madeira por objetos afiados. Esta obra documental inserida recupera a história do “último xetá”, desde a primeira expedição científica, realizada em 1957, até a época de produção de *Mato Eles?*. Esse filme etnográfico inserido fez parte de uma exposição, conforme indicado pela legenda, encontrando-se exibida no Museu do Homem em Paris.

De certo modo, existem diferentes formas de se interpretar a inclusão deste trecho em *Mato Eles?*. Entretanto, salienta-se nesta pesquisa que essa informação dada pela produção etnográfica confere autoridade científica ao filme precisamente por se reportar às instituições de conhecimento, com trecho de outro produto audiovisual baseado, sobretudo, de origem acadêmica. Dessa forma, parte-se de uma estratégia no discurso fímico em apresentar a ciência como fonte de signos do saberes, especialmente no que tange à questão dos indígenas em território brasileiro.

Entretanto, segundo Paulo Menezes (2004, pp.44-45), o documentário enquanto forma narrativa tem uma questão particular de significar ao público que as imagens mostradas são “provas” de uma realidade que se estabeleceu a partir de uma pesquisa realizada para constituição do filme. Essa discussão proposta por Menezes argumenta que as imagens dos filmes etnográficos ou documentários sociais são percebidas pelos espectadores e pelo senso comum no debate público como reproduções da realidade:

Mesmo que possamos argumentar que para o cineasta documentarista, etnólogo ou sociólogo, isto não seja assim, que eles têm plena percepção da construção de real que estão fazendo [...] para o senso comum, para o público em geral, se a ficção mostra uma construção imaginada do real, o documentário [...] reproduz o real, mostra a verdade sobre um tema ou um fenômeno qualquer (MENEZES, 2004, p.44)

---

<sup>25</sup> A lei número 6.001 de 1973 estabelece o Estatuto do Índio. Àqueles que já estavam integrados na sociedade brasileira são denominados assistidos, sendo que para aqueles os quais não há “comunhão nacional” estão sujeitos à tutela. Cf. a nota 11.

Neste sentido, a introdução em *Mato Eles?* de um filme etnográfico é percebida como uma “verdade” igualmente em processo de *representificação*, pois as imagens da etnia tanto no presente quanto em seu passado, revelam-se pelo questionamento que passará ao espectador estar diante, ou seja, *em relação* ao filme e sua continuidade de contrários que são articulados no tempo, espaço, sonoridades, silêncios e outros aspectos inseridos nas narrativas filmicas, pois:

O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações elaboradas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos [...] A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossa tomada de posição valorativa. (MENEZES, 2004, p.45)

Dessa maneira, a inclusão desses trechos documentais sugerem a “verdade” que possa conceber *Mato Eles?*, uma vez que se elabora durante o discurso filmico certa ambiguidade inserida na apresentação dos esquemas sociais, por exemplo, as cartelas que questionam os discursos das personagens, os ruídos de aplausos que satirizam o arcebispo Cavallin, bem como a música d’ *O Guarani* que se torna dúbia, justamente por apresentar de modo irônico os povos indígenas em território nacional.

Em seguida, o documentário etnográfico narrado por Arnaldo Jabor, apresenta a vida material daquele povo com seus costumes, organização e hierarquia social. Adiante, a história deles é recontada pelo crescimento da plantação cafeeira na região. Os plantadores buscavam novas terras que fossem produtivas e se depararam com os clãs formado por apenas vinte habitantes que estavam localizados no noroeste do Paraná, na serra dos Dourados. O guia desses homens brancos era um índio capturado na infância e educado em Curitiba. As imagens exibem índias nuas desde a travessia por uma “pinguela” até a chegada no clarão de uma floresta quando são vistas sentadas. Em outro instante, Jabor explica a construção de uma aldeia, a abertura de clareiras na floresta usando um machado de pedra que ao contato com o homem branco, foi modificado por uma ponta fabricada em ferro. Os homens xetá não andam nus, eles cobrem a genitália com uma tanga e se adornam com objetos auriculares de penas. Nessa ocasião, o narrador pontua que o guia encontrou com prazer os adornos passado.

Nesse trecho final, articula-se a ideia de “adornos do passado”. As imagens do filme etnográfico corroboram para construir a noção sobre um índio ter sido criado na cidade e entrar em contato com seu povo quando retorna para o encontro deles no “passado”. Mas que

passado é *esse* e em relação ao *que*? Trata-se, portanto, de uma forma de rememorar tempos de barbárie em oposição à civilização, uma vez que a representificação do indígena remanescente da tribo se caracteriza pela educação e formação na capital paranaense.

Para compreender essa passagem, torna-se significativo entender o que é civilização no discurso do documentário. No estudo de Paulo Menezes (2005, pp.82-85), ressalta-se o conceito de civilização como um par opositor ao de barbárie. A proposta do estudo é verificar como essa ideia se desdobrou desde o século XVIII, apontando na sociologia sua ideia como progresso verificada nos trabalhos de Auguste Comte e Émile Durkheim, fundadores da disciplina. Por um lado, esses pensadores enfatizaram suas concepções em uma forma de sociedade organizada pela funcionalidade biológica e, dessa, o progresso ser propulsor para seu desenvolvimento. Por outro lado, ainda segundo Menezes, Ferguson, aluno de Adam Smith, anteriormente havia construído um arcabouço teórico que consistia em perceber níveis de hierarquia nas sociedades, partindo da “selvagem à civilizada, das naturais às industriais, das simples às complexas” (MENEZES, 2005, p.84).

Nesse aspecto, quando o documentário apresenta a vida material da etnia xetá em relação ao retorno do guia, essas imagens podem ser interpretadas pela oposição de dois povos que, apesar de estarem no mesmo tempo cronológico, aparentem, segundo o narrador, estarem distantes no mundo social pelo período instaurado na sociedade industrial do progresso, pois:

Assim, o conceito de civilização aparece como conceito bipolar, com a definição de seu par antitético, do qual não mais se separará, e que assumirá, variando segundo quem fala, três acepções iniciais: primitivo, selvagem e bárbaro. Nesta direção, a questão da alteridade, do outro do civilizado, desloca-se para a do “outro”, entendido como primitivo, bárbaro ou selvagem, fundada em um duplo critério de hierarquização: de um lado, um critério econômico, de desvalorização da atividade manual e agrária em favor da industrial e comercial; de outro, um critério moral, de bons hábitos e de boas maneiras em detrimento do modo de ser rústico, mesmo que não rude. (MENEZES, 2005, p.84).

Por mais que Jabor não diga em nenhum momento qualquer juízo acerca de ser “primitivo, bárbaro ou selvagem”, a ausência dessas caracterizações se tornam “presentes”, tendo em vista o seu discurso a respeito dos “adornos do passado” remete a um ciclo histórico no qual aquele povo se tornou parte de uma sociedade hierarquizada a partir da percepção do “outro”, no caso específico, o homem branco que narra o documentário. Desta forma, percebe-se a realização desse deslocamento no tempo pelo tipo de trabalho, aproximando-se uma “hierarquia” e “processo” que se baseiam na atividade manual e agrária em comparação

a um tipo de sociedade organizada pela divisão do trabalho ordenada pela industrialização e comércio. Talvez, por isso, a própria FUNAI percebesse a necessidade de integrar na reserva de Mangueirinha uma serraria e unidade industrial para produção de madeira e extração de produtos agrícolas vislumbrando a entrada desses povos no mundo do trabalho civilizado.

Pouco depois em *Mato Eles?*, apresenta-se o guia xetá que trabalha na serraria da FUNAI. Ele é exibido em diferentes enquadramentos que se assemelham a um ensaio fotográfico e Sérgio Bianchi aparece na imagem colocando uma moldura quadrada no rosto dessa personagem. Entretanto, a narração de Piccoli diz que há um equívoco, visto que existem cinco ou seis xetás vivos, e desses, apenas um reside em Mangueirinha, havendo uma mulher xetá presa em Palmas, no Tocantins que se casou com um índio Guarani. Nisso, escuta-se a voz de Dona Belarmina indagando se há algum deles exposto, isto é, que possa ser encontrado e visto. Por outro lado, esse tipo de discurso possibilita retomar uma ideia pejorativa acerca dos indígenas, devido a essa exposição poder ser atribuída à vinculação desses povos em relação ao passado, assim como a exibição tratar de algo exótico que precisa ser observado.

Logo, um questionário surge indagando o que poderia ter acontecido aos xetá: se estão miscigenados com os brancos vivendo nas grandes cidades, foram mortos por doenças e problemas fundiários, estão viajando no exterior ou se essa etnia nunca existiu e o documentário é falso. Novamente, verifica-se uma ideia de verdade ou falsidade para o filme e, caso se pense na discussão proposta por Paulo Menezes (2004, p.44), *Mato Eles?* discute-se o falseamento do discurso documental por sua possível veracidade indicando a existência de uma construção fílmica.

Adiante, *O Guarani* sonoriza e tematiza esse grupo étnico a ser apresentado. Dessa vez, a música é contínua e as imagens mostram um lugar abandonado com cabanas de palha e crianças indígenas perambulando à beira da rodovia BR373. A sequência se constrói no ritmo musical o qual cada parte da edição e montagem torna visível a mudança de altura tonal. Quando se cadencia a composição de Carlos Gomes, surgem as crianças e, dentre essas, um garoto albino e uma mulher próxima a um abrigo coberto por uma lona. Desse modo, a composição rítmica articula som e imagem para significar a função da montagem:

Existe um ritmo de som, assim como o de imagem [...] Não se consistindo o filme visual na mera fotografia em movimento de uma peça teatral, e como a escolha e o agrupamento das imagens constituem, para o cinema, um meio de expressão original, de idêntica maneira, o som, no cinema, não é a simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar. (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 112)

Contudo, é preciso explicitar o papel da montagem na construção desse documentário. Tendo isso em vista, busca-se no estudo proposto por André Bazin (2014, pp.95-98) as concepções a respeito dos aspectos cinematográficos se diferenciarem enquanto proposta de representações por seus diretores e estilos de criação e narrativa. A linguagem do filme, segundo Bazin, baseia-se pela sua realidade objetiva composta pela imagem e seus recursos de montagem ou da plástica:

Por imagem entendo de modo bem amplo, tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada. Essa contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos de montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). No tópico "plástica" devemos incluir o estilo de cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo o da interpretação, aos quais se acrescentam, naturalmente, a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, proveniente como se sabe, principalmente das obras de Griffith, André Malraux dizia, em *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [Esboço de uma psicologia do cinema], que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada, faz dele, enfim, uma linguagem. (BAZIN, 2014, p.96)

O que diferencia a *imagem* da *plástica*, conforme Bazin (2014, p.96), apresentam-se nas inovações tecnológicas, exceto o som, que contribuíram para que houvesse mudanças significativas nas narrativas cinematográficas. Nesse aspecto, Bazin pontua que a profundidade de campo revelou uma maior percepção de ações dentro de um quadro do filme, havendo em narrativas lineares que se utilizam de longas sequências com câmeras em *travellings*, ora se aproximando, ora se afastando do que é mostrado na tela com poucos enquadramentos. Contudo, a montagem não deixa de existir tampouco é renunciada, pois trata-se de uma "organização das imagens no tempo" e a montagem se torna invisível, dando lugar à interpretação de exprimir do acontecimento e seu significado, o sentido do que está sendo apresentado, uma lógica das situações exibidas no filme que podem ser aproximadas de uma realidade. Portanto, para o autor, um cinema que se pretende com estrutura realista deve se atentar à profundidade de campo, bem como as movimentações de câmera dentro do espaço da narrativa filmica.

Nesse sentido, o documentário se estrutura como um cinema de montagem, visto que essa característica é expressa tanto pela organização do discurso filmico quanto pelos planos escolhidos desde o enquadramento do "último xetá" até essa sequência acima na qual se exibem diferentes imagens compostas por cenários, personagens, iluminações, detalhes e elementos que sintetizam a ideia de exclusão e abandono dos povos indígenas. Outro recurso

empregado na montagem é o andamento da música em similaridade à edição fílmica que cria movimentos entre som e imagem, notas executadas e cortes de planos<sup>26</sup>.

Durante a mesma sequência, vê-se um grupo de indígenas próximo a um local utilizado para moradia devido uma lona cobrir parte de uma tapera. Esse ambiente que beira a rodovia é aproveitado da mesma maneira para o comércio de objetos artesanais aos turistas que a frequentam. Assim, uma imagem revela uma turista carregando uma bolsa e entregando dinheiro para uma senhora indígena pela compra de um artesanato. A viajante usa uma camiseta vermelha estampada com o rosto de Ernesto Che Guevara em célebre fotografia de Alberto Korda<sup>27</sup>.

Na imagem da camiseta, pode-se entendê-la por um aspecto simbólico e político de representação icônica. Recuperando em linhas gerais o processo da Revolução Cubana, em princípio, o governo instaurado por Fidel Castro e seus companheiros de *Gramma*, em nada tinha de aproximação com o regime político da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). As supostas bases marxistas ou comunistas só ganharam contornos a partir das investidas de Raúl Castro e Che Guevara. De um lado, havia uma orientação baseada no ideal nacionalista e liberal, vislumbrando a libertação de interferência política e econômica norte-americana na ilha caribenha, mas que se expandiu e radicalizou a partir das propostas de reforma agrária, promulgadas em 17 de maio de 1959 (CASTAÑEDA, 1997, pp.176-180).

Nesse sentido, a imagem fotográfica de Ernesto Guevara se transformou em ícone e símbolo de uma luta contra as desigualdades sociais após sua captura e assassinato na Bolívia em 1967. Sua figura representou na década de 60, especialmente nos países sul-americanos, possibilidades para que diversos movimentos políticos e sociais se inspirassem no ideal

---

<sup>26</sup> A utilização desse tipo de montagem com recurso sonoro não é novidade na história cinematográfica. Em 1927, Walter Ruttmann filmou a cidade de Berlim no ritmo das músicas que compõem a produção fílmica, empregando seu conhecimento das teorias de cinema soviéticas para produzir uma obra de imagens a partir do movimento musical, em “Berlim, Sinfonia da Metrópole”. Cf. Gauthier, Guy. O documentário: um outro cinema, 2011, p.61.

<sup>27</sup> Alberto Diaz Gutierrez (1928-2001) sob o pseudônimo de Alberto Korda, era um fotógrafo cubano. O nome da fotografia que tornou Che Guevara um ícone para geração da década de 60 é *Guerrillero Heroico*. BBC News. Che Guevara photographer dies. Sábado, 26 maio 2001. Disponível em <<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/1352650.stm>>>. Acesso em 17 dez 2018. Contudo, a história da imagem é um tanto controversa, pois o retrato em preto-e-branco não fora publicado pelo jornal *Revolución*, responsável a cobrir o governo instaurado por Fidel Castro, sendo veiculada apenas em 1967, ano da morte do revolucionário argentino. A primeira reprodução da fotografia foi realizada na Feira do Livro em Frankfurt, nesse mesmo ano por Giangiacomo Feltrinelli. De outro lado, a imagem que estampa a camiseta começou a ser produzida na mesma época com o fundo pintado de vermelho por um artista irlandês chamado Jim Fitzpatrick. (ANDERSON, 2010, p.822). Verificar também o acesso à história com a entrevista de Alberto Korda publicada por Casteñeda (CASTAÑEDA, 1997, p. 230).

cubano por uma sociedade socialista. Contudo, no documentário essa simbologia alcança outro significado, justamente por ser usada por uma turista que de algum modo fomenta a produção artesanal indígena.

Em seguida, essas condições de vida dos indígenas serão explicadas por Jacó Piccoli, pois segundo o professor, o grupo foi integrado à sociedade brasileira praticando atividades comerciais de artesanatos à margem da estrada. Desse forma, as imagens mostram os chocalhos indígenas pendurados, adornados por plumas e penas, cestos, arco e flecha e uma senhora indígena olhando de modo vago para além do foco da câmera. Adiante, veem-se as crianças e, ao fundo, as taperas. O lugar parece sujo e havia sido construído em meio às árvores próximas à rodovia. Para finalizar a sequência, utiliza-se novamente o ruído de uma derrapagem de um automóvel surgindo algumas árvores e um fundo que exhibe uma paisagem do céu com coloração roxa. Após o acidente do veículo, o firmamento é visto pela coloração azulada, embora cercado por nuvens brancas e espessas.

Após do comércio na rodovia, serão apresentadas as informações a respeito da reserva em Mangueirinha. A narração valoriza o ambiente agrário por seus tipos de árvores nativas, assim como o problema fundiário da região. Segundo o narrador, o terreno havia sido comprado junto ao Governo Federal em 1961 por uma empresa privada chamada F. Slaviero & Filhos S.A, Comércio de Madeira<sup>28</sup>. Os hectares adquiridos possuíam 150 mil pés de pinheiros e 80 mil pés de madeira nobre, tratando-se da última floresta de araucária do Sul do Brasil. Os índios foram retirados do território e a reserva ficou cercada entrando em litígio judicial entre a FUNAI e a empresa, além de outras companhias madeireiras interessadas nas atividades de extrativismo.

Nessa situação, exhibe-se uma fazenda na qual Antônio José Correa, trabalhador rural contratado pela empresa para cuidar da propriedade, realiza suas atividades. O discurso de Antônio sublinha que além dele, na fazenda trabalham seis funcionários com suas famílias e um funcionário sem nenhum familiar. Segundo ele, o problema fundiário acontece com relação aos indígenas e, apesar desses entraves judiciais, “tudo está bem”. Entretanto, a seguir, mostra-se o oposto dessa consideração, tendo em vista o recurso da montagem que apresenta um ciclista na estrada e um automóvel que se alternam nas sequências filmicas sugerindo uma perseguição e, possivelmente, sucedendo um atropelamento.

---

<sup>28</sup> A empresa existe até o presente momento com uma sede localizada na cidade de Ponta Grossa no Estado do Paraná. Disponível em <<<https://madeirabrasil.net/empresa-f-slaviero-e-filhos-industria-e-comercio-de-madeiras-em-ponta-grossa-1041>>>. Acesso em 20 nov 2018.



Recupera-se, nesse caso, o primeiro questionamento do documentário na entrevista com a senhora indígena e ela comentar que um carro e seus acompanhantes frequentavam a reserva, assim como quando ouvimos um ruído que se assemelha a uma derrapagem automobilística na sequência do comércio indígena à beira da BR373. Em virtude disso, a sonorização acrescida instiga a lembrança de outros momentos filmicos em que se articulam os discursos indígenas, a indicação de autenticidade dos relatos sobre a emboscada em contraponto a um simples acidente de trânsito.

Em seguida, retoma-se o discurso de Antônio, que não sabe opinar acerca das disputas agrárias e viver na propriedade apenas para trabalhar, uma vez que os trabalhadores como parte da firma são inocentes nessa relação conflituosa com os indígenas. Segundo ele, pouco importa para os contratados pela Slaviero estarem naquela fazenda ou em outro lugar. Ou seja, ele é apenas um empregado e faz o serviço que precisa ser feito em acordo com as motivações da empresa. Contudo, Antônio se apresenta cabisbaixo e sua voz desestimulada demonstra falta convicção em seu discurso. Na verdade, sua relação com os indígenas é baseada na percepção da empresa e não necessariamente seu ponto de vista sobre o assunto fundiário da reserva.

Posteriormente, Dona Belarmina aparece em sua sala e argumenta que na região existem muitas árvores e as pessoas preservam “tudo que tem”. Essa ideia de ecologia e preservação ambiental é tematizada em *Maldita Coincidência*, no momento em que a Ladra rouba a raiz de uma planta. Dona Belarmina não entende a disputa entre os indígenas com os compradores das terras. Ela argumenta não saber o que eles querem, uma vez que “tudo está equilibrado como deve ser”.

Logo depois, uma cartela questiona os motivos de a empresa F. Slaviero cercar a propriedade e não extrair madeira consistindo essa em uma companhia madeireira. As respostas possíveis versam acerca do terreno ser parte de uma organização internacional de preservação ecológica, devido à inviabilidade de ser dona de uma terra que por decreto federal pertence aos indígenas espera que ao final do processo seja indenizada pela FUNAI, a madeireira participa de uma organização de proteção aos índios e não quer que a Fundação atue com sua serraria na reserva, além disso pretende fazer da região um clube internacional para lazer, ou por fim, essa parte do terreno nunca compôs a reserva.

Nesse sentido, a concepção de *Mato Eles?* identificar nos discursos divergentes a sua estrutura fílmica. Nesse caso, deve-se perceber nos filmes quais são seus princípios

orientadores como pensado por Bill Nichols (2007, pp.135-137). Nichols propõe a compreensão dos filmes documentais a partir de seus atributos intrínsecos que se expressam em diferentes organizações dos elementos narrativos que são apresentados ao espectador, correspondendo esses aos modos poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performático. Além disso, um estudo dos filmes a partir dos seus eixos essenciais, ou em outras palavras, como ditas Nichols, apontam quais são as características dominantes que estruturam uma construção fílmica, não havendo propriamente uma hierarquia nesse sistema classificatório. Na verdade, tal procedimento corresponde somente aos novos modos de representar o mundo (NICHOLS, 2007, pp.135-136).

Neste ponto, uma ressalva sobre essa classificação com o qual o autor opera em sua proposta analítica. Como a presente análise é oriunda da teoria sociológica, torna-se considerável discutir as diferenciações entre esse modelo postulado por Bill Nichols com àqueles que fazem parte do arcabouço teórico da sociologia clássica. Dessa forma, um mundo social baseado na classificação, aproxima-se do pensamento de Émile Durkheim, uma vez que para o autor das *Regras do Método Sociológico*, a sociedade deveria ser estudada a partir dos seguintes critérios que organizam o instrumental de pesquisa em Sociologia: o objeto de estudo, a observação, classificação e explicação dos fenômenos sociais. (DURKHEIM, 2003).

Para Durkheim, um sistema classificatório culmina em uma dualidade que opera, em linhas gerais, pelo normal *versus* patológico. A normalidade sugere um determinado fato que ocorre com certa frequência e a anormalidade é estabelecida pela eventualidade de um fato social (DURKHEIM, 2003, p.58). Nesse sentido, como lembrado por Bill Nichols, sua ideia de classificar os filmes têm como principal característica o entendimento sobre o eixo dominante, podendo inclusive, um documentário apresentar diferentes modos de organizarem sua narrativa.

A primeira forma de classificação de *Mato Eles?* se aproxima das características de um modo documental expositivo, dado que o filme desenvolve discussões sobre política e história, bem como se apresenta didaticamente por uma “voz de Deus” que organiza na imagem o que está sendo representado, dirigindo-se ao espectador com perspectivas, expondo argumentações ou recontando uma história (NICHOLS, 2007, p.142). Embora, o narrador apareça ocasionalmente informando o que é exibido, especialmente no filme etnográfico narrado por Arnaldo Jabor que estimula o conhecimento sobre aquele povo na indicação dos

seus costumes, mundo material, tipo de vestimenta, aspectos da vegetação local e os adornos utilizados pelo grupo. Dessa forma:

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito [...] o comentário [...] serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. (...) O comentário com voz *over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional (...) empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2007, pp.143-144)

Esse comentário onisciente produzido pela voz *over* marca continuamente o documentário. As informações passadas salientam o modo de vida dos povos indígenas que formam a reserva de Mangueirinha e recontam a História desses na região. A lógica do narrador reafirma seu conhecimento acerca dos adornos e produção material, justamente pelo machado de ferro ter sido substituído pelo de pedra no contato com o homem branco. Em certo sentido, o “tom oficial do narrador profissional” garante que os argumentos mantenham a constituição das imagens e transmitam sua sabedoria histórica e social dessas etnias. Contudo, o modo expositivo tem como característica, segundo Nichols, a manutenção das “categorias que organizam esse conhecimento”, não desafiando a subversão das informações apresentadas (NICHOLS, 2007, p.144).

A subversão pode ser encontrada nas entrevistas dos indígenas, do representante da FUNAI, assim como na inserção das cartelas ao final de cada sequência que se pretende refletir o que havia sido exibido no filme. Nesse sentido, os acontecimentos na vida social desses grupos fazem com que a narrativa se aproxime similarmente em um segundo momento ao modo participativo, pois haveria, segundo a perspectiva de Nichols, um engajamento direto do cineasta no tema desenvolvido em seu filme, enfatizando seu encontro e interações com o grupo social, por vezes a audição de sua fala atrás das câmeras, podendo existir a voz da primeira pessoa no filme (NICHOLS, 2007, pp.154-155).

Destaca-se do mesmo modo que o documentário pretende revelar os motivos desses encontros diretos com o grupo social e extrair deles o testemunho das experiências que enfatizam seu modo de vida desde o assassinato do cacique Ângelo Cretã, porque em *Mato Eles?*:

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e

perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo, constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. (NICHOLS, 2007, p.162)

Interessante observar esse “encontro direto com o mundo”, exatamente como na indagação de Sérgio Bianchi para Dom Albano Cavallin sobre os problemas “educacionais” com os índios. Outra forma peculiar que enfatiza o “engajamento localizado” acontece durante a entrevista da senhora indígena que recebe a equipe de filmagem. Do lado esquerdo da imagem, observa-se um microfone preso a uma vara de *boom* e se escuta a voz *off* do diretor que a questiona sobre a morte do cacique na reserva. Por esse motivo, tem-se a percepção de um modo de realização documental que interage e dialoga com o outro simultaneamente, enquanto apresenta questões centrais para recuperar as contrariedades que ocorreram nesses eventos.

Como veremos a seguir, esse engajamento na região de Mangueirinha é conferido nas entrevistas com o delegado regional da FUNAI, o prefeito da cidade, os funcionários da unidade industrial, bem como outros indígenas que moram na reserva e protestam contra o órgão responsável por sua assistência ou tutela. Entretanto, esse modo participativo parece não se adequar ao documentário, uma vez que por diversos momentos ocorrem desconstruções do mundo social indígena, principalmente nas contraposições desse com seu vínculo à Fundação:

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com a voz *over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (NICHOLS, 2007, p.154)

Não é o que se percebe em *Mato Eles?*. Esse segundo modo parece operar em diversos momentos, porém mantendo uma estrutura *dominante* para um outro tipo documental próximo ao modo reflexivo. Não é de se espantar que a linguagem do documentário como gênero filmico é colocada à prova nas situações que apresentam Dona Belarmina e os questionamentos propostos pelas cartelas. Esses dois momentos na narrativa interrompem a ideia de continuidade na lógica do engajamento local e partem para as interpretações que problematizam a vida na reserva, a relação com os homens brancos e a questão fundiária.

Assim, como mencionado na citação acima, o diretor como “ator social (quase) como outro” construiu um mundo de modo argumentativo baseado nos relatos obtidos nas entrevistas, em certa recuperação historiográfica acerca da reserva, nas indicações do Prof. Jacó Piccoli, entre outros. Na seção seguinte serão apresentadas algumas características do documentário reflexivo identificado em *Mato Eles?* por ser uma interpretação que entende o filme por sua descomplicação do mundo social que parte de uma visita a uma reserva indígena para estimular a consciência do espectador discutindo as imagens como elas *são* propondo o que poderiam *ser*:

### **Quanto o senhor ganha?**

Posterior à cartela, mostra-se a outra parte da reserva onde moram os caingangues. Segundo o documentário, em 1976 a FUNAI implantou uma serraria com objetivo de cortar as árvores desvitalizadas. A partir disso, os integrantes dessa etnia se tornaram trabalhadores assalariados da Fundação em sua unidade industrial. Assim, os indígenas complementam sua renda vendendo pequenas toras de lenhas a outras companhias madeireiras que comercializam pela região.

Na entrevista com o Isaac, ele discursa que a FUNAI criou uma serraria dentro do posto indígena e que toda a renda da produção é revertida para a comunidade. Entretanto, Sérgio Bianchi o pergunta se o dinheiro não vai para a Fundação, obtendo como resposta uma afirmação, porém os valores retornam para a reserva por meio da burocracia financeira daquela sediada em Curitiba. Adiante, exibe-se o trabalho indígena na coleta de madeira e toras para colocação dentro da carroceria de um caminhão. Em seguida, Isaac destaca que quando as árvores acabarem, os índios poderão fazer outras atividades no município e que todas as solicitações que eles fazem são atendidas. Desse modo, o Prefeito da cidade, Miguel Aires dos Reis, sublinha que a serraria da FUNAI extrai entre 1000 a 1500 metros cúbicos de madeira. Essa montante seria suficiente para construir a habitação dos povos indígenas por, pelo menos, seis anos. Entretanto, essas moradias nunca foram construídas e o prefeito enuncia não saber o destino do dinheiro arrecadado. Por outro lado, durante a entrevista com um rapaz indígena que usa um boné com logotipo de coelho de uma revista pornográfica, ele afirma que a serraria tem como função cortar “as coisas dos índios”. A atividade intensa de extração madeireira poderá acabar com a reserva. Consequentemente, segundo ele, quando essa acabar, os índios ficarão sem trabalho permanecendo no ócio. Ainda nesse discurso, o

trabalhador sublinha que o lucro obtido com a extração madeireira se destina exclusivamente para a Fundação. Nesse ínterim, ouve-se um barulho de uma serra em funcionamento e, ao fundo da imagem, dois homens brancos observam atentamente o trabalho dentro da serraria.

Dessa forma, percebe-se que no documentário o trabalho indígena pode ser entendido como escravo se comparado ao discurso apresentado em *Maldita Coincidência*. A lembrança daquelas afirmações se tornam consideráveis na medida em que essa forma de trabalho que não se deseja é uma forma de violência e pode ser considerado trabalho escravo quando não se escolhe, ou nas palavras da narradora do longa-metragem, uma forma de maldição. Assim, é perceptível que os índios se ocupam em atividades produtivas, mas contra sua própria vontade, ora pelo corte irrestrito das árvores de araucária da reserva, ora pela forma que são explorados por seus próprios tutores.

Adiante, o documentário se aproxima da burocracia da FUNAI entrevistando seu delegado regional, Dr. Harry Ávila Telles, discutindo com ele a atividade da extração de madeira pela serraria do órgão público, as condições de trabalho na região, o repasse dos lucros das atividades e os recursos financeiros aproveitados pela comunidade indígena. Dessa forma, apresenta-se a existência da exploração florestal em Mangueirinha com uma unidade industrial, denominada serraria, onde trabalham índios e não-índios. Segundo Dr. Harry, a comunidade não depende exclusivamente da extração madeireira mas, pelo contrário, existem diversos projetos agrícolas nas lavouras da reserva. O lucro da serraria, segundo ele, destina-se para a área de preservação com a construção de casas, escolas, igrejas, clube, hospitais e galpão de festas. Os pagamentos dos empregados são realizados unicamente com os recursos gerados pela unidade industrial. Logo, Bianchi explica para ele que visitou o lugar e não viu nenhuma lavoura. Assim, insere-se a imagem de uma fazenda e vemos que não existe plantio, pelo menos na parte selecionada para ser inserida no documentário. Ainda durante a exibição da propriedade, escuta-se a discussão do diretor com o representante da Fundação. Quando a imagem de Dr. Harry é colocada em cena ele parece desconfortável com a negativa de existir uma plantação, inclusive fala para o diretor que ele falta com a verdade. Assim, o representante aparece com alguns documentos impressos sobre a sua mesa e, com um lápis apontando no texto, discursa que existe sim uma lavoura sendo que a FUNAI plantou 110 hectares de feijão, 300 hectares plantados com milho, 540 mil quilos, 50 hectares de arroz, 75 mil quilos de produção estimada com recursos da própria comunidade indígena para feijão, milho e arroz; 556 hectares plantados por meio de crédito rural e financiamento agrícola; por

intermédio de uma cooperativa agrícola com repasse de empréstimos do Banco do Brasil, estipulando os valores em torno de 12,500 de cruzeiros.

Curioso assinalar que durante a apresentação dos valores de plantio e arrecadação financeira são introduzidos sons das teclas de uma caixa registradora. Na imagem vemos as cifras monetárias de todas as produções agrícolas originadas na reserva em Mangueirinha e que se relacionam ao discurso produzido pelo delegado regional.

Novamente, Bianchi interrompe o representante da FUNAI e argumenta qual a motivação de um órgão estatal e tutor dos interesses indígenas possuir uma serraria dentro daquela reserva. Dr. Harry responde que a unidade industrial pertence à comunidade indígena. Mas, Bianchi argumenta que a comunidade não é gerenciada pelos índios e sim, pela burocracia da Fundação e pergunta ao delegado como uma estrada federal pode atravessar uma reserva indígena e se isso é legalmente possível. Segundo o representante da Fundação, a estrada é prevista no Estatuto do Índio<sup>29</sup>. Entretanto, com relação à pendência da Slaviero com o terreno, ele não tem competência para responder, somente o Superior Tribunal de Recursos.

Adiante, acrescenta-se um questionário sobre a destinação do lucro obtido pela exploração de madeira, encontrando-se como respostas a continuidade do fluxo financeiro com o dinheiro retornando de Curitiba para uso na reserva, o envio desses valores pela FUNAI para o exterior por fazer parte de um conglomerado internacional de extração de madeira, sendo a Fundação protetora dos índios mantenedora de uma conta bancária em nome deles e que só poderão utilizar quando alcançarem a maioria intelectual, os trabalhadores da serraria seriam imigrantes orientais ou dinheiro se perde nos canais burocráticos.

A ideia de burocracia será detidamente em *Divina Providência*. Neste curta-metragem mencionado, os trâmites estatais serão exibidos pela morosidade na realização de tarefas, repetição de atividades e não conclusão dessas, por exemplo, na reavaliação da seguridade social e de saúde da personagem Antônio José da Silva, uma pessoa em situação de rua. Dessa forma, os órgãos burocráticos, segundo o ponto de vista do cineasta, aparecem como sinônimos de ineficiência e lentidão de processos. Entretanto, a ideia de burocracia não é a mesma em *Maldita Coincidência*, uma vez que a personagem Burocrata entende o funcionamento dos procedimentos pela organização de determinadas tarefas para suas execuções que tendem a facilitar e agilizar processos definidos. Inclusive em *Mato Eles?*, a pretensa crítica aos aparelhos burocráticos da entidade pública se figura de um modo

---

<sup>29</sup> Segundo um inciso no Estatuto do Índio, as obras públicas devem ser realizadas caso tenha a necessidade de desenvolvimento nacional.

desconexo, especialmente na FUNAI se apresentar pela assistência aos interesses indígenas, apesar de não esclarecer as reais motivações da morte do cacique Ângelo Cretã, tampouco auxiliar na questão da terra em litígio judicial com a família Slaviero. Outro ponto conflitante, acontece nos valores obtidos pelo extrativismo vegetal dentro da reserva, estando essas atividades lucrativas impedidas de realização no local.

Depois de apresentar o funcionamento da serraria da FUNAI, uma personagem surge em um escritório. Em sua mesa se observam papéis espalhados e um chocalho. Ele questiona o que é ser indígena por meio de uma ideia conceitual, uma vez que ele percebe a existência de mestiços vivendo na reserva de Mangueirinha e, em outro ponto de sua argumentação, sublinha que habitantes do território “tão [sic] se cruzando”. De outro modo, reafirma suas considerações perguntando se deveríamos colocá-los para morar em hotéis internacionais, haja vista que as instituições governamentais estão construindo moradias para eles sob os moldes arquitetônicos de uma casa com estilo polonês e por essa razão eles vivem “sem problemas”.

Esse sarcasmo é percebido da mesma maneira na personagem de Dona Belarmina. De um lado, o emprego do termo “cruzar” para as relações sexuais dos indígenas aproxima-os mais aos animais do que propriamente aos seres humanos. Esse processo de animalização ou desumanização havia sido realizado na cartela quando uma possível resposta para o questionário indicava que o dinheiro depositado na conta corrente dos índios seria usufruído no momento em que eles atingissem maturidade intelectual. Ora, esse ponto de vista a respeito dos povos nativos não é novidade no documentário. Certamente, Dona Belarmina e o Crítico, parecem figurar no imaginário social pela atribuição de seus comentários originados no senso comum. Apesar de representarem personagens, pode-se dizer que representificam certos modos de pensamentos verificados em sociedade, pois:

Nos filmes de ficção [...] as pessoas são tratadas como atrizes. Seu papel social no processo de filmagem é definido pelo papel tradicional do ator. Indivíduos que estabelecem relações contratuais para atuar no filme; o diretor tem o direito, e a obrigação, de obter uma *performance* adequada. (NICHOLS, 2007, p.31)

Por outro lado, percebe-se que o documentário busca nessas *performances* encenadas certa autenticidade pelo comportamento e personalidade que são verificadas em atores sociais (Nichols, 2007, p.31). Embora, Nichols distinga os atores e as atrizes sociais dos atores e das atrizes contratados(as), é possível identificar que ambas as personagens podem ser apontadas como atores sociais, pois:



No caso da não-ficção [...] As pessoas são tratadas como *atores sociais*: continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformar comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (NICHOLS, 2007, p.31)

Portanto, o que se vê nas imagens é a representificação de grupos sociais que possam ser críticos aos modos pelos quais a FUNAI organiza sua assistência aos indígenas, construindo a discussão quase “antropológica” sobre o que é ser de determinada etnia e seus reflexos para sua adequação ou não em sociedade. Nesse sentido, reflete-se quais são os limites da representação e encenação que se colocam na estrutura fílmica e acentuam o debate sobre os impasses indígenas na reserva e integração social. Além disso, esse ponto de vista que provoca a desumanização do outro percorre do mesmo modo a narrativa de *Quanto vale ou é por quilo?*, especialmente na exibição da vida em penitenciária com pessoas amontoadas no cárcere, na aproximação das relações históricas de compra e venda de escravos, na formação de ONG’s que se beneficiam de condutas filantrópicas e procuram lucrar por meio atividades de investimento na manutenção da miséria, explorando a vida de dependentes químicos, pessoas sem moradia, crianças com câncer e idosos abandonados.

Após essa sequência, é significativo o apontar o documentário por sua construção e sistemas relacionais mediante o conflito entre três grupos sociais. Para compreender esses argumentos, busca-se no pensamento de Pierre Sorlin (1985, p. 202) a fundamentação que indique como esses grupos atuam no filme e seus níveis hierárquicos. Entretanto, esse caminho narrativo que constrói os sistemas relacionais perpassa outros procedimentos e, segundo Sorlin, a maior parte dos relatos apresentados em um filme tem como força motriz duas situações: uma falta ou um desafio (SORLIN, 1985, p. 202). Nesse sentido, o documentário se identifica preferentemente com uma ideia de desafio do que é apresentado pelos discursos daqueles que vivem em uma reserva indígena em litígio judicial com uma empresa privada e estão sob controle de uma entidade governamental que os assiste, mas simultaneamente à explora no trabalho dentro da serraria. Dessa forma, percebe-se um duplo desafio, a memória indígena para manter suas terras e atuar em conjunto para disputar contra a F. Slaviero e a FUNAI sua questão fundiária.

Nesta direção, afirma-se que os sistemas relacionais estão estruturados nos grupos da entidade governamental, localizada na FUNAI; a empresa privada F. Slaviero e os indígenas.

Os dois primeiros grupos aparecem em superioridade, uma vez que controlam a reserva e seus próprios interesses em detrimento ao último. Contudo, a Fundação é mediadora de um conflito e não busca solucionar os empecilhos causados pela empresa Slaviero. Pelo contrário, durante o discurso do delegado regional Dr. Harry verifica-se que aquelas terras têm valores produtivos, seja pela qualidade no solo para atividade agrícola quanto na extração de madeira. Por fim, os indígenas surgem abaixo destes nessas relações, mas sempre pontuam que as causas de sua exploração serão pautadas pela luta da comunidade por seus interesses, tendo em vista eles serem os proprietários daquela terra.

Posteriormente, exibem-se os caingangues, mas sem o *leitmotiv* musical d' *O Guarani* que circundou a apresentação das outras etnias. A sequência se passa durante a noite e ouvimos ruídos de insetos. A escuridão, entendida aqui como lamento e tristeza, pautada no “luto, da aflição profunda, o símbolo da morte (KANDINSKY, 1996, p.96), marca as entrevistas e apresentações. No encontro dentro da reserva em uma área comunal, observam-se homens e mulheres indígenas sentados. Logo, um índio caingangue que parece ser o cacique, discursa após uma pergunta do diretor, como a serraria entrou na comunidade extraíndo árvores desvitalizadas. Ele nega esse evento, argumentando que o combinado havia sido essa proposta, mas a FUNAI apenas extraí “madeira boa”. Com essa atitude da Fundação, os índios da reserva ficaram revoltados, inclusive, ele se dispõe a mostrar os restos dos pinheiros cortados, até mesmo àqueles serrados ainda com pinhão. Em seu protesto, alega que a entidade é um tutor ingrato tornando-se “um pai que usa os que os filhos têm” e, quando acabar a madeira, o índio vai se tornar um “caboclo e mendigo”, pois a natureza e a floresta são os seus meios de sobrevivência. Além disso, ele comenta o tempo de oito anos de litígio com os Slaviero, enquanto a imagem exhibe a equipe de filmagem e o cineasta. Segundo o cacique, quando eles se organizam em protesto na reserva, imediatamente aparece algum “coronel” que se faz de “presidente” para astuciosamente os engarem.

Certamente, o discurso do cacique quando aponta que a FUNAI é uma tutora ingrata pode ser recuperado da mesma maneira em uma cartela que apresenta os indígenas em suas características “infantis”. Nesse sentido, há um debate muito longo acerca desse pensamento que marcou as primeiras políticas de inclusão dos povos indígenas na sociedade brasileira, da infantilização ou não desses grupos sociais. O que vale para a análise é perceber que o documentário envolve esse juízo de valor demonstrando o contrário desse pensamento que busca na figura do indígena um comportamento infantilizado. O discurso final produzido em

um encontro direto revela que esses povos são questionadores e intelectualmente capazes de discernir o que realmente querem para si. Em contraponto, os elementos finais discutidos pelo cacique reiteram que os órgãos governamentais se configuram na personalidade de um burocrata ou representante da Fundação que se dirige à reserva para ludibriar os indígenas. Ou seja, as vontades das etnias são questionadas por seus próprios tutores, relacionando-se de modo ingrato em não considerar as exigências sobre a questão fundiária na região tampouco a solução do caso de assassinato.

Após essa intervenção, alguns índios aparecem fumando cigarros de palha. Um deles pondera sobre a possibilidade de se viver caçando na floresta, porém, segundo Ambrósio, isso atualmente é impossível, porque as matas foram destruídas pelos brancos. Ele é contrário à existência da serraria na região, dado que essa destrói os materiais que eles tem e, caso percam a ação litigiosa para a empresa dos Slaviero, precisa-se lutar pela terra. Para uma índia, a luta é muito importante, uma vez que sem a madeira é inviável fazer o que se precisa e, enquanto o cacique tiver coragem, a “peleja” não termina e a comunidade deve lutar ao lado dele. Para um casal de idosos caingangue, Bianchi pergunta como a população indígena conseguiu aquela terra. Segundo o homem, seu avô comprou o lote fundiário trocando flecha com ponta de ouro por sessenta contos de Dom Pedro II. Seguindo os conselhos dos anciãos da tribo, a venda da flecha deveria ser feita para a compra daquele terreno. A curiosidade dessa sequência está na companheira desse índio. Ela é negra e usa uma aliança no dedo esquerdo, algo que pode ser interpretado pelos laços matrimoniais de um casal. Contudo, ele não usa tal símbolo de união. Por outro lado, o vínculo da tribo está revelado no aspecto comunitário de ação. Se em *Maldita Coincidência* a vida comunitária surge como a vivência no mesmo espaço com interesses comuns (WEBER, 2005, p. 248), vale acrescentar e desdobrar esse fenômeno social pela teoria de Émile Durkheim (1995) buscando explicitar a diferenciação entre dois tipos de solidariedade que permeiam a sociedade: a solidariedade mecânica e a solidariedade orgânica. Caso se pense na forma de organização do filme, temos em um primeiro momento, a solidariedade orgânica pelo tipo de divisão do trabalho que aumenta as funções e abre espaço para a individualidade; os indivíduos se diferem, criando liberdades individuais e personalidade e, nesse acontecimento, uma esfera de ação própria; cooperação em funções que se interdependem (Durkheim, 1995), estando esse caso próximo ao encontrado dentro da serraria da FUNAI. Essa abertura de individualidade se tornou possível, uma vez que a entrevista é realizada diretamente com um marceneiro.

De outro modo, o que caracterizaria a reserva e os povos indígenas exibidos no documentário são os laços sociais internos que se fortalecem para a disputa de seus direitos. Neste sentido, trata-se de um tipo de solidariedade mecânica, justamente pelas crenças e sentimentos se apresentarem de forma comum para os integrantes da etnia e que têm vida própria (consciência coletiva); havendo pouca diversidade das funções de trabalho e o indivíduo ser concebido como coisa social e padronizado por condutas morais (Durkheim, 1995). Isto é, os apontamentos classificatórios durkheimianos para as sociedades tradicionais ou primitivas. Esse modo de classificação surge no final do documentário, no qual os discursos elaboram uma forma de crença social pela unidade e coesão do grupo pautado em suas condutas dentro da reserva. O que chama atenção é justamente os indígenas estarem no limite entre essas solidariedades, dado que pensando na própria indicação da serraria e da agricultura estabelecida pela FUNAI, as etnias se inserem dentro de um contexto de produção capitalista de trabalho que visa a lucratividade de bens produtivos.

Essas ideias de solidariedade e lucro estão presentes em *Quanto vale ou é por quilo?*. Como o próprio título filme sugere, as condições materiais e financeiras serão as potenciais formas de obtenção lucrativa seja na criação de entidades filantrópicas ou em contratos superfaturados de empresas privadas com os setores públicos. Há na ideia de solidariedade um sentido de ajuda humanitária para indivíduos em condições econômicas e sociais desfavoráveis e se apelam para o sentimento e a comoção por meio de propagandas emotivas que exibem as desventuras de uma classe social pobre.

Na parte final do encontro, o último indígena entrevistado interpela Sérgio Bianchi para saber quanto o diretor ganha fazendo aquele filme na reserva. O senhor indígena argumenta que essa ida tem a motivação da falta de recursos financeiros do cineasta para “tomar café”, justamente por expressar que essa busca é uma forma de se manter “nas costas” deles, uma vez que são feitos de burros e bobos pelos homens brancos. Após essa constatação que provoca risos nos presentes, a parte final tem como sonoridade uma ária, enquanto a imagem que fecha o documentário é a mesma do início, no momento em que um homem aparece na imagem segurando uma espingarda.

O filme termina com um discurso do diretor sobre a lucratividade de se beneficiar, usando as dificuldades encontradas pelos indígenas, enfatizando os trabalhos acadêmicos que podem ser feitos, a venda de produtos artesanais desses povos, assim como a busca de

recursos financeiros de outros países. Entretanto, essas atividades devem ser rápidas, porque os índios estão “acabando”. O trecho é notável para reprodução:

Índio, cara, fatura! Aproveita, cara! Aproveita que tá acabando cara, se você tiver parente no poder, vai lá e compra terra, meu! Tira madeira. Dá uma grana, uma grana ótima, aproveita e compra a terra que terra não tem dono, cara, reserva não tem dono, Aproveita! Se você é da oposição, faz um livro de fotografia, vai lá e fotografa, faz um filme, cara! Faz um filme e vai viajar pra Europa inteira com o filme, cara. A Europa quer ver essas coisas, o genocídio tá acontecendo agora, não tá acontecendo agora? Vai lá e fatura. Negocia, pega alguns objetos que eles fazem aqueles mais estranhos e monta uma loja no centro do Rio ou São Paulo. No Rio não tem ainda, São Paulo tem. Monta uma loja, vende. Turista europeu compra caro. Olha, faz pesquisa, tem pesquisa que pode ser feita. Linguística. Tem tribo com dois índios, é uma puta transação pra estudar. Faz uma pesquisa. Pega bolsa de estudo. Faz pós-graduação. Outra forma, você monta uma organização de defesa, montando uma organização de defesa, você pega dinheiro da Holanda, Bélgica, Alemanha, pra proteger.... Cê viu quantos documentários têm, cara, sobre índio? O problema é que tem que ir rápido, tá acabando! Porra, negocia, meu! (MATO....1983)

Nesse sentido, é significativo para a discussão proposta neste escrito, especialmente a consideração anteriormente referida sobre o documentário se apresentar pelo modo reflexivo. Assim, o próprio título do filme esboça um tipo de reflexão sobre o que fazer com aquele grupo, perguntando se o cineasta deveria matá-los. Não por acaso, esse discurso final é escutado durante a execução de uma ária melancólica. A melancolia contrasta com as recomendações do diretor, embora expresse certa aproximação, no sentido de discutir quais são os interesses genuínos em se realizar filmes etnográficos ou documentários.

Acontece que o documentário reflexivo negocia com o espectador o que será mostrado, demonstrando que o mundo visto é uma representação (NICHOLS, 2005, p.163) ou como dito por Paulo Menezes (2002) uma *representificação*. Nesse modo reflexivo há o apontamento sobre o que devemos fazer com as pessoas que estão sendo filmadas, mesmo tratando de um certo realismo, técnicas de filmagem e montagem que descompliquem o mundo social (NICHOLS, 2005, pp163-164), pois:

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. [...] o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. [...] Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira descuidada; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade. (NICHOLS, 2005, pp.166-167)

Portanto, *Matos Eles?* pode ser interpretado, como um tipo de documentário que propõe filmar um assunto que em partes nos parece familiar, especialmente quando apresenta a FUNAI como entidade responsável pela manutenção de uma reserva indígena, as contradições dos discursos que se articulam em imagens e sons, partilhando junto ao público a desconfiança das práticas executadas tanto pela entidade governamental quanto pela empresa F. Slaviero. Ademais, a própria população indígena aparece como pertencente à sociedade brasileira e busca ao seu modo manter em contínua vivacidade para reconhecimento de que são um povo com propósitos sem dependerem de uma tutela que parece obstaculizar seus projetos. A discussão inserida no documentário compreende um ponto de vista fílmico estranhado com relação às políticas nacionais de integração e zelo em relação aos indígenas, causando inclusive uma pergunta retórica final de quanto o cineasta ganha por expô-los daquela forma e a partir deles, feitos de “bobos”, lucrar com a vendagem do material filmado.

## Divina Providência

*Maldita Coincidência e Mato Eles?* se referem à burocracia e seus processos internos de um modo superficial. No primeiro filme, o debate centrou-se na forma de uma organização que pudesse ser utilizada para orientar politicamente o grupo de moradores dentro do castelo para uma ação conjunta de limpeza. Esse comportamento era essencial para a Burocrata. Nesse aspecto, o sentido esboçado pela personagem indicava o sentido burocrático como meio organizativo percebendo sua potencialidade positiva que auxiliaria na convivência entre as personagens. Contudo, no documentário se percebe justamente o oposto dessa perspectiva, uma vez que os apontamentos permitiram interpretar que os órgãos públicos, especialmente a FUNAI, são organizados a partir de pontos falhos organizacionais que prejudicam a vida dos indígenas dentro da reserva em Mangueirinha, na questão litigiosa com F. Slaviero, nos recursos financeiros obtidos pela atividade agrícola e extrativismo vegetal, bem como a Fundação sendo perniciosa em relação às etnias, instalando uma unidade industrial para exploração da floresta de araucária na região.

Apesar desses apontamentos, *Divina Providência* assinala diretamente um ponto de vista a respeito da burocracia estatal brasileira. Durante o curta-metragem, o pedido por requerimentos, documentações e visitas às repartições públicas se mostram desgastantes para Antônio José da Silva, protagonista do filme, em sua tarefa de retirar seus registros que possam ser utilizados para o auxílio social, especificamente o início de um tratamento médico. Ainda assim, a análise a seguir propõe discutir e se afastar de um ideal ligado à morosidade das tarefas a serem realizadas, não pelo próprio *ethos* burocrático, mas sim, apontando para uma estrutura de Estado que se pretende construir dessa maneira dificultando o acesso ao bem-estar social.

### O Serviço Social

*Divina Providência* começa com uma narração radiofônica marcada pela carga dramática de uma voz em uma locução de Gil Gomes, personalidade das rádios paulistanas na década de 1970 e, posteriormente, repórter policial em redes de televisão<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Cândido Gil Gomes Jr. (1940-2018). Iniciou a carreira como repórter policial na Rádio Marconi. Estreou na televisão no SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) na década de 1990. O estilo de suas reportagens eram caracterizadas pelas crônicas policiais que ambientavam a atmosfera de violência na cidade de São Paulo. PRADO, Miguel Arcanjo. Obituário. Morre Gil Gomes, aos 78 anos, o dono da crônica policial. Folha de São Paulo, 16 out. 2018. Disponível em <<<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/10/morre-gil-gomes-aos-78-anos-o-dono-da-cronica-policial.shtml>>> Acesso em 20 dez. 2018.

O locutor conta a desventura de Zenildo, um ex- vidraceiro desempregado que conseguiu um emprego como ajudante de motorista em uma empresa. A cadência da fala parece sempre pontuar uma iminente catástrofe ou final violento dos acontecimentos devido ao compasso lento das frases pausadas e concisas, quase sempre em tonalidade grave. De certo, essa atmosfera de violência que permeia essa primeira narração será o modo pelo qual a narrativa se desenvolverá, pautada por trechos sintéticos que enfatizam uma história pessoal sendo narrada por um tipo de voz *in loco* e eixo narrativo que testemunham o acontecimento.

De outro modo, Gil Gomes surgirá do mesmo modo abrindo o filme *A Causa Secreta*. Na sequência introdutória desta produção, vê-se um assassinato em um bar localizado no centro da cidade de São Paulo. Além desse filme, preservando as características de narração e apresentação de crimes pela cidade, em *Os Inquilinos* será reproduzida em uma televisão na casa de Iara e Valter, protagonistas da narrativa, a transmissão de um programa policial apresentado por José Luiz Datena e, em *Jogo das Decapitações*, exibem-se trechos de programas televisivos vespertinos, embora ficcionais, que mostram uma rebelião de presidiários no Estado de São Paulo, o número de presos reféns e as decapitações que acontecem no motim.

Seguindo a locução de Gil Gomes, as imagens que vemos são de homens e mulheres em sua maioria negros. Essas pessoas parecem formar um grupo social que aguarda pelo recebimento de algum benefício social, tendo em vista o assunto exposto sobre desemprego ser reiterado pela narração, pois as imagens e os sons que seguem criam um ambiente para que nos lembremos da vida de Zenildo e, possivelmente, o atendimento nos setores administrativos do Serviço Social.

Destarte, o filme aponta o conteúdo dos desempregados e excluídos socialmente como tema, bem como se associa à narração da crônica policial como um destaque para esse mundo social no qual a violência se representa no cotidiano e quase sempre está à espreita do indivíduo. No caso de *Divina Providência*, o Estado e a classe social dos ricos serão os representantes desses atos violentos contra os mais pobres<sup>31</sup>.

Nessa situação, outro elemento surge nas imagens corroborando para essa interpretação, uma vez que um cartaz ressalta a ameaça de violência, porque o nome do filme

<sup>31</sup> O critério de pobreza usado nessa dissertação acompanha o que o IBGE apresenta como consideração a partir das indicações do Banco Mundial, uma parte populacional que tem seus rendimentos menores que R\$ 400,00. Apesar disso, não se observa nos filmes os valores monetários e se assimila nesses grupos sociais pelas representações de suas imagens enquanto componentes de uma classe. Disponível em <<<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/23299-pobreza-aumenta-e-atinge-54-8-milhoes-de-pessoas-em-2017>>> Acesso em 20 de jul de 2019.



surge escrito em vermelho, ou seja, a coloração vermelha aparece como simbologia de agressividade e morte, conforme os apontamentos sobre os estudos de cores pensados por Wassily Kandinsky (1996, p. 99) e Israel Pedrosa (2009, pp.118-120) e essa tonalidade é acrescida de significados quando em proximidade à entonação do locutor Gil Gomes.

A protagonista do curta-metragem é anunciado em voz alta por uma funcionária do Serviço Social, enquanto ela preenche o formulário dele, chama-se Antônio José da Silva, Assim, a atendente surge em uma sala, na qual se veem mesas, papéis organizados em caixas de madeira, carimbo e tinta. Os funcionários dessa repartição usam uniformes azulados e aparecem na imagem sentados. O ponto central da conversa da funcionária é descobrir se Antônio possui algum documento de identificação, mas ele não tem. Nessa situação, ela solicita que ele se encaminhe para outra repartição a fim de retirar uma justificativa de perda de documentos e continuar o processo do pedido de benefício social.

A visita em outras localidades para resolver a questão dos documentos será exaustivamente explorada em determinadas cenas e sequências, nas quais Antônio aparece caminhando pelas ruas da cidade à procura de sua documentação nas seções da burocracia pública. Durante esse momento da narrativa, veem-se algumas situações que são repetidas e entrecortadas dando a sensação dos recorrentes pedidos dos funcionários do órgão burocrático. Assim, a personagem aparece caminhando pelas calçadas da cidade à procura dos locais específicos para retirada da justificativa da perda de seus documentos. A melodia *They Say It's Wonderful*<sup>326</sup> sugere que esse mundo do trabalho dividido em departamentos nas secretarias públicas é maravilhoso. Durante esse momento, percebe-se que ele tem um ferimento avermelhado no rosto e, por isso, é atendido por uma funcionária no endereço indicado. Esse setor será responsável pela triagem, visto que comentam a respeito das doenças e causas que poderiam ocasionar a lesão e a existência de modos para se contrair o ferimento, a contração por virais, traumatológicos, congênitas, contagiosas, carência alimentar, más condições de higiene ou distúrbios psicossomáticos.

Após o atendimento, Antônio aparece comendo um sanduíche em pé na calçada. Em seu rosto se observa uma gaze tampando o ferimento. Adiante, retoma-se para a primeira

---

<sup>32</sup> They say that falling love is wonderful/ It's wonderful, so they say/ And with the moon up above, it's wonderful/ It's wonderful, so they tell me/ I can't recall who said it/ I know I've never read it I only know they tell me that love is grand, and/ The thing that's known as romance/ Is wonderful, wonderful/ In every way, so they say/ To leave your house some morning/ And without any warning, you're stopping people./ Shouting that love is grand, and/ To hold a man in your arms is wonderful, wonderful/ In every way, so they say. Canção popular composta por Irving Berlin. Detalhes biográficos e carreira musical disponível em <<<http://www.irvingberlin.com/>>> Acesso em 20 dez 2018.

funcionária que explica para ele falar com a senhora Ana Maria no setor responsável. Novamente, Antônio caminha pelas ruas o que sucede em seu atropelamento por um carro, fazendo-o rodopiar e cair. Chegando no espaço indicado, a funcionária precisa saber sua naturalidade e profissão. Adiante, o requerente surge dentro de uma cabine fotográfica 3x4 sendo ajudado por um funcionário do setor. Antônio usa uma placa com a numeração 76969 presa ao colarinho de sua camisa e a fisionomia estampada na fotografia demonstra desânimo. Logo, ele surge na mesma sala com a funcionária do serviço público pedindo os papéis de outra repartição e, em seguida, é atendido por um médico que limpa a ferida com algodão e gaze hospitalar.

A partir dessas imagens, o tema central do filme se destaca na burocracia do setor público brasileiro e os possíveis problemas para aquisição de benefícios sociais, especialmente àqueles de atendimento médico em hospitais públicos. Para criar essa possibilidade interpretativa, as repetições da montagem sugerem que a reiteração de funcionários públicos, diálogos e ações reincidentes padronizadas indicam os procedimentos pelos quais Antônio percorreu para retirada de documentos, preenchimentos de requisições para benefício social e as estratégias administrativas que formam o aparelho burocrático.

No filme, a construção das imagens se desenvolve por uma parcela de um mundo social, no qual a regulação necessária, serviços especializados, normas jurídicas e administrativas elaboram processos e requisições marcadas pela lentidão, demora e inviabilidade. Contudo, para afastar *a priori* essa argumentação, parte-se do pensamento de Max Weber (1963, pp. 229-231) sobre a burocracia. Conforme o argumento weberiano, haveria nessa uma hierarquia com atividades em regulação sob normas específicas e regulares que se desenvolve baseada em certos princípios para que as funções administrativas internas sejam produzidas. Por outro lado, a partir de uma seleção do quadro de funcionários adequados por sua competência e qualificação, as tarefas são realizadas e os documentos tratados em arquivos, o funcionário é qualificado ao cargo recebendo um salário por seu posto na hierarquia, entre outras características gerais. (WEBER, 1963, pp.229-248).

Ademais, as sequências filmicas mostram Antônio se esforçando para encontrar sua documentação em inúmeros setores de modo exaustivo essas buscas nas repartições, justamente pela forma com que o filme é montado, isto é, uma montagem que objetiva exibir a ineficiência do setor burocrático público. Tendo o curta-metragem sido ordenado fundamentalmente pela montagem, lembrando neste momento das considerações teóricas

elaboradas por André Bazin (2012, pp. 96-97), as imagens da personagem em suas caminhadas pela cidade, o trânsito de carros, o quadro do funcionalismo público e seu discurso semelhante no apontamento de representantes que possam esclarecer a requisição, o preenchimento das fichas cadastrais e a fotografia para anexar à solicitação, reforçam a sensibilidade da repetição e os processos desenvolvidos pela burocracia pública.

Entretanto, ainda segundo Weber (1963, p.249), esse procedimento da burocracia se pretende pelo conhecimento dos arquivos oficiais com o propósito de manter a continuidade dos trabalhos pelo treinamento especializado, para que a atividade burocrática seja elaborada de modo preciso e com certa agilidade:

Precisão, velocidade, clareza, conhecimento dos arquivos, continuidade, discrição, unidade, subordinação rigorosa, redução do atrito e dos custos de material e pessoal – são levados ao ponto ótimo na administração rigorosamente burocrática, especialmente em sua forma monocrática. Em comparação com todas as formas colegiadas, honoríficas e vocacionais de administração, a burocracia treinada é superior, em todos esses pontos. (WEBER, 1963, p.249)

Esse treinamento administrativo se desenvolve em *Divina Providência* pelo acúmulo de complementações dos ofícios cadastrais, visitas aos setores dirigentes e continuidade da requisição pela subordinação das repartições, nas quais cada uma delas é estabelecida de modo claro sua discrição e unidade. Em primeiro lugar, torna-se pertinente entender que a “clareza” evocada por Weber surge no filme como indicação para Antônio saber o local que será destinado a fim de redigir seus requerimentos vislumbrando atendimento médico pela assistência social. Certamente, por mais que os funcionários das repartições sejam treinados, a condição social da personagem protagonista, possivelmente em situação de rua, o constrói pelas dificuldades nas quais esses grupos se encontram ao serem inseridos nos cadastros de beneficiários da seguridade estatal.

Em decorrência desses contratempos e para criar uma atmosfera de repulsa aquela situação, vê-se Antônio vomitando, enquanto aguarda com outras pessoas o atendimento no serviço público. Logo, a funcionária do setor responsável aparece novamente pedindo os papéis para que ele seja atendido e precise passar novamente pelos procedimentos burocráticos, preenchimentos de documentos, carimbos e assinaturas. Nesse sentido, *Divina Providência* salienta em sua estrutura filmica que essas repetições de normas e especificidades burocráticas, desenvolve-se em um jogo de impasses, no qual reiteradamente, as requisições são pedidas e transformadas em adversidades pelas regras estabelecidas que dificultam o acesso da personagem em recorrer ao benefício da Previdência Social.

De certo, o enjoo de Antônio é o resultado dessas andanças e parece que a estrutura burocrática não resolve o atendimento. Em outro momento, a funcionária apresenta algumas considerações sobre o serviço público brasileiro indicando o número de prontuários pedidos para o Serviço Social desde 1975, a organização dos documentos e história de vida dos requerentes. O inventário informativo do sistema burocrático não pode apressar a documentação, pois estão em crise financeira e os recursos alocados para o pagamento do quadro funcional.

Esse discurso da funcionária, lembrando as considerações de Max Weber, demonstram seu conhecimento dos arquivos, normas específicas, treinamento e prática especializada. A história de cada agente social se apresenta armazenada nos setores administrativos do Estado. Curiosamente, essa forma narrativa que se pretende explicativa e didática será apresentada em *Quanto vale ou é por quilo* com a mesma atriz e voz de narração, mas dessa vez, divulgando informações sobre as organizações da sociedade civil e valores pagos por essas entidades às causas sociais no Brasil para mitigação de desigualdades.

No entanto, esse discurso evidencia a não possibilidade de Antônio ou qualquer outro indivíduo de escapar do processo burocrático, uma vez que o Estado detém o acesso a todas as informações de seus cidadãos por meio de registros controlados. Assim, a sociedade como um todo está inserida na máquina burocrática, porque segundo Weber, esses grupos sociais:

não podem dispensar ou substituir o aparato burocrático da autoridade, quando este começa a existir, pois essa burocracia se baseia no treinamento especializado, uma especialização funcional do trabalho e uma atitude fixada para o domínio habitual e virtuoso de funções únicas e, não obstante, metodicamente integradas. (WEBER, 1963, p. 265)

Essa integração metódica apontada pelo autor é apresentada na segunda parte do filme, na qual o locutor Gil Gomes continua o relato sobre Zenildo. Agora, acrescenta-se uma personagem nova na narrativa, um indivíduo de alcunha Risadinha que pretendia roubar seus próprios chefes da empresa. Escuta-se a narração, enquanto se assiste a Antônio catucar a ferida em seu rosto. Nessa espera, mostram-se mais pessoas que aguardam pelo atendimento na repartição pública. Esse é o mesmo contexto dos requerimentos a serem preenchidos para solicitação do benefício social. Durante esse momento, exibem-se algumas roupas penduradas em um varal improvisado no pátio central e vários homens deitados no chão com ferimentos ou não organizados em filas ou sentados aguardando pelo chamado da recepção.

### Se eu Fosse Você, Sairia Daqui

Após essa sequência de imagens, Antônio aparece andando em círculos pelo pátio e tem ataque de fúria gritando e arremessando um objeto no chão, além de seu próprio curativo. Depois, ele aparece correndo em zigue-zague pelo terreno procurando uma saída, mas, ao tentar a fuga, depara-se com um portão de ferro trancado por dentro.

Possivelmente, essa tentativa de escapatória pode ser interpretada a partir do pensamento de Max Weber a respeito da sociedade moderna e o capitalismo. Entretanto, apesar de o filme questionar a burocracia brasileira, com efeito, pretende-se analisar o modo pelo qual a formatação do aparato burocrático está disposto na sociedade moderna e em consonância com a ordem econômica e política do Estado. Além disso, a simbologia do “portão” se revela pertinente caso seja considerada a perspectiva do autor acerca do espírito do capitalismo e sua “jaula de ferro”.

Conforme Max Weber (2008, pp.164-165), a empresa capitalista, especialmente no caso dos Estados Unidos, onde a ascese protestante propiciou com sua formação dogmática, metódica e moral, a origem dos meios pelos quais o capitalismo pudesse se desenvolver. Não como causa e consequência mas, pelo contrário, houve nos países protestantes um *espírito* com elementos essenciais reconhecidos pelo conteúdo de suas fundamentações religiosas. No caso estadunidense, o estilo de vida ascético aliado à produção de bens exteriores permitiu que valores oriundos da religião contribuíssem para que os agentes sociais se desenvolvessem profissionalmente na ordem econômica:

O puritano *queria* ser um profissional – *nós* devemos sê-lo. Pois, a ascese ao se transferir das celas dos mosteiros para a vida profissional, passou a dominar a moralidade intramundana e assim contribuiu [com sua parte] para edificar esse poderoso cosmos da ordem econômica moderna ligada aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem – *não* só dos economicamente ativos – e talvez continue a determinar até que cesse de queimar a última porção de combustível fóssil. (WEBER, 2008, p.165)

Em contrapartida, percebe-se no filme que a burocracia na sociedade brasileira opera justamente pelo dever da profissionalização. Esse tipo de espírito é percebido em *Divina Providência* pela produção contínua de documentos e registros que funcionam “dentro dessa engrenagem” não obstante, apenas para manter a distância hierárquica entre o funcionário público e Antônio José da Silva. Nesse sentido, o “portão de ferro” é a demonstração do domínio técnico sobre a atividade reguladora do Estado, porém com determinação a mantê-lo com dificuldade de acesso da população pobre ao benefício social.

Ninguém sabe ainda quem no futuro vai viver sob essa crosta e, se ao cabo desse desenvolvimento monstro hão de surgir profetas inteiramente novos, ou um vigoroso renascer de velhas ideias e antigos ideias, *ou* - se nem uma coisa nem outra – o que vai restar não será uma petrificação convulsiva de autossuficiência. (WEBER, 2008, p.166)

O *ethos* da burocracia no filme se direciona para produzir desigualdades, uma vez que se distancia do seu princípio de tratamento igualitário aos requerentes dos serviços burocráticos, culpabilizando a personagem e tolhendo seu acesso ao Serviço Social. Entretanto, isso é parte do “desenvolvimento monstro” pelo qual o Brasil estava passando na década de 1980 que buscou em novas considerações econômicas gradualmente inserir parcelas da população que antes não eram beneficiárias de auxílios sociais.

Esse modo de atuação da burocracia “enjaulada” com relação a Antônio, remete a uma ideia de “petrificação” da assistência social com o propósito de criar adversidades para auxílio aos mais pobres e, apesar da tentativa de modernização do sistema social, o modelo econômico do país estava em recessão. Conforme Roberto Schwarz (2014, pp.196- 199), a modernização do Estado nacional situava-se em profunda desaceleração, por consequência de medidas de industrialização e desenvolvimentismo que se tornaram inviáveis a longo prazo. Aliás, essa necessidade de integração das regiões no país que se pretendia por meio da industrialização, aconteceu como pensado, transformando o quadro social nos centros urbanos, pois:

o desenvolvimentismo arrancou a populações a seu enquadramento antigo, de certo modo as liberando, para as reenquadrar num processo às vezes titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pode dar prosseguimento. Já sem terem para onde voltar, essas populações se encontram numa condição histórica nova, de *sujeitos monetários sem dinheiro*, ou de ex-proletários virtuais, disponíveis para a criminalidade e toda sorte de fanatismos. Passando ao esforço nacional de acumulação, o que se vê são sacrifícios fantásticos para instalar usinas atômicas que nunca funcionarão, estradas que não vão a parte alguma, ferrovias imensas entregues à ferrugem, edificações fantasmas que entretanto não se desmancham com as ilusões ou negociatas que as tiraram do nada. (SCHWARZ, 2014, p.196)

A crise econômica gerada pelo desenvolvimentismo tem sua origem no panorama financeiro imposto pela dívida externa no começo da década de 1980 que obstaculizou as tentativas de crescimento econômico pelo mau uso dos recursos provenientes dos recursos monetários internacionais. Segundo José Luís Fiori (2001, pp.269-271), essa fase da economia nacional manteve o país com altas taxas de crescimento mundial, especialmente pela associação do capital estrangeiro nas reservas econômicas internas, em decorrência ao

processo de industrialização que mantiveram o fluxo de acumulação e riqueza privada, embora a polarização da renda e distribuição dessas riquezas crescesse. Na década de 80, o período desenvolvimentista começou a declinar como resultado do aumento das taxas de juros internacionais, preço do petróleo e queda dos valores de *commodities* que atacaram o valor cambial, aumentaram a inflação e o endividamento do Estado brasileiro desestabilizando seu crescimento econômico. (FIORI, 2001, pp.270-271).

Por conseguinte, essa estratégia do Estado achava-se verificada pela potencialidade de expansão organizativa onde começou sua tentativa de regularização das atividades econômicas e sociais:

O Estado expandiu sua organização e estendeu sua presença produtiva e regulatória a quase todos os campos da atividade econômica e do relacionamento social. A expansão ocorreu de forma quase permanentemente autoritária, mas se o Estado foi *forte* no disciplinamento do trabalho e da cidadania urbana, mostrou-se extremamente fraco e submisso diante das demandas econômicas e políticas das oligarquias tradicionais, e do *big business*, que adquiriu condições e vantagens monopólicas, sem nunca comprometer-se com metas claras no plano da produtividade e da competitividade. Em raros momentos do *ciclo desenvolvimentista*, a burocracia econômica do Estado conseguiu resistir às pressões externas e à sua própria balcanização interna, e sua articulação com o empresariado jamais assumiu a forma de uma coordenação estratégica que permitisse falar na existência, no Brasil, de um “capitalismo de Estado”. (FIORI, 2001, p.274)

Possivelmente essa é a crise financeira comentada pela funcionária quando ela anuncia os dados do Serviço Social desde o ano de instalação do modelo em 1975. Em vista disso, é possível perceber que as repetições irresistíveis mostradas pela montagem transformam o serviço público em algo “perverso”. Entretanto, essa “perversidade” é operada pela ordem econômica e seus técnicos que dificultam o acesso dos mais pobres aos seus registros de cidadania urbana<sup>33</sup>. Nesse sentido, o que *Divina Providência* não discute é a conjuntura da economia estrangeira atuante no Brasil e que possibilitou a concentração de renda e tendência à exclusão dos menos privilegiados da seguridade garantida pelo Estado. Porém, esse grupo

---

<sup>33</sup> Pode-se pensar a cidadania brasileira como um processo de formar cidadãos em conformidade ao pensamento de José Murilo de Carvalho (2002) que parte do estudo de T.H. Marshall. Segundo Marshall, a cidadania surge em três diferentes elementos: o civil, o político e o social. O primeiro se relaciona ao exercício da liberdade individual, imprensa, pensamento e fé, direito à propriedade e a justiça; o segundo corresponde à participação no exercício do poder político, podendo ser eleito como integrante do Estado ou como eleitor; o terceiro tem como fundamento tudo aquilo que se refere a um direito de bem-estar que prevalece na sociedade, o sistema educacional e os serviços sociais. Por outro lado, José Murilo de Carvalho salienta que esses processos aconteceram de modo contrário no Brasil, havendo primeiro os direitos sociais que foram instalados durante um momento histórico de retirada de direitos políticos durante o regime de Getúlio Vargas; posteriormente surgem os direitos políticos durante o regime da ditadura militar. Cf. Carvalho, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*, 2010.

social rico aparece na parte final do filme demonstrando seu completo desprezo por Antônio e, conseqüentemente, pelos brasileiros pobres e alijados de seus direitos como cidadãos.

Além dessa discussão que considera os aspectos exteriores à crise financeira nacional, o que se percebe no filme como repartição pública é o Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS<sup>34</sup>) criado em 1977 pelo governo militar com o intuito promover assistência médica para uma maior parcela da população brasileira anteriormente excluída, os trabalhadores autônomos, rurais ou empregadas domésticas. Em certo aspecto, esse modelo buscava modernizar e universalizar a assistência social, mas com a crise econômica na década de 80 e a recessão que reduziu a oferta de emprego houve a restrição e esgotamento desse financiamento assistencial (TEIXEIRA; OLIVEIRA, 1989).

Conseqüentemente, o “destino” de Antônio, lembrando as concepções de Weber sobre a sociedade moderna e o capitalismo foi colocado dentro de uma jaula de ferro e o verdadeiro “monstro” da Previdência Social é apresentado ao público como sendo a causa de seu sofrimento. Todavia, é a própria formatação do Instituto nos anos 80 somada à crise econômica gerada pelo pensamento do empresariado nacional que propiciaram à burocracia brasileira impossibilitar o uso de seus recursos em relação aos mais pobres e excluídos socialmente.

### **Suicídio Social**

Em seguida à sequência da fuga, ouve-se um ruído provocado por uma sirene de ambulância, enquanto a funcionária continua seu discurso sobre as adversidades financeiras. Esse som se revela por um duplo significado na medida em que sugere a situação emergencial econômica do Instituto, assim como apresenta Antônio dentro de um banheiro, à frente de um espelho, observando seu ferimento no rosto. Nesse acontecimento, escuta-se um grito que interrompe a sonorização da ambulância, instituindo o surgimento de uma trilha musical de harmonia tensa. Ele carrega consigo uma lâmina de barbear e, apontando para o pulso, corta-o. Adiante, um casal aparece se beijando e abraçando carinhosamente em uma sala de cinema. Enquanto isso, Antônio senta-se na fileira atrás deles largando seu corpo na poltrona e estendendo seu braço esquerdo que goteja sangue. Desse gotejar contínuo, forma-se uma poça no pavimento e o líquido acumulado alcança os pés descalços da moça quando ela pisa no

---

<sup>34</sup> FGV. Acervo, Verbetes Temáticos. Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS). Disponível em <<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-nacional-de-assistencia-medica-da-previdencia-social-inamps>>>. Acesso em 20 dez 2018.



ção. Imaginando ser urina, ela direciona seu olhar para Antônio e o insulta e, essa atitude, faz com que os enamorados se encaminhem para a saída da sessão. Diante disso, vale destacar que em *Cronicamente Inviável* durante as sequências de Carnaval nas ruas de Salvador, outro momento de poça acontece, no entanto, dessa vez será a urina de um folião que percorre o meio-fio da calçada.

Na sequência acima, percebe-se a estrutura do filme pela utilização da cor vermelha e os efeitos que essa pode causar lembrando das indicações de Kandinsky (1996) e Pedrosa (2009). No caso específico de *Divina Providência* estão presentes desde seu princípio com a apresentação do título do filme em letras avermelhadas, a ferida aberta e vermelha no rosto de Antônio, assim como, seu sangue escorrendo pelo pulso até o assoalho do cinema. Além dos elementos visuais coloridos, a voz tensa de Gil Gomes em suas participações como locutor, reforçam uma ideia de uma catástrofe iminente.

Na parte final do filme, Antônio agoniza sentado na poltrona da sala de cinema e uma projeção filmica desconta na tela conversando diretamente com ele, o único presente na sessão. Na abertura de *Maldita Coincidência*, essa intervenção foi usada quando a Bailarina conversa com o público pedindo para nos sentarmos e assistirmos à produção, tornando-se discutida a partir proposta de Ismail Xavier (2005, pp.190-191) que debate as concepções dos cineastas modernos indicando que a realidade filmica havia sido quebrada por novos mecanismos narrativos. No caso de *Divina Providência* a inclusão do filme na sessão de cinema pode ser interpretada pela reflexão interna das personagens que comentam a vida de Antônio enquanto ele morre. Os comentários desnaturalizam a relação proposta pelo ambiente do cinema e sua forma ilusória de conceber uma narrativa, simultaneamente apresentando duas personagens de um grupo social antagônico ao dele. Os discursos apresentados os distanciam enquanto hierarquia social e estrutura de classes, não poupando a personagem de acusações e culpas.

Nesse sentido, as imagens seguintes apresentam três estátuas de mulheres, duas delas olham para o lado esquerdo fugindo do contato visual com ele e uma terceira, logo em frente, aparece com a boca aberta. As personagens dentro do filme se identificam como Cunhado e Cunjada. Ela pede dinheiro para ele. Logo, dirigem-se a Antônio em tom acusatório sobre a situação dele ser pobre e depender da Previdência Social, a espera pelo atendimento médico público e possível morte na fila, estando os atendimentos particulares mais satisfatórios. Além disso, o acusam de ter contraído sífilis, doença que provavelmente ocasionou a ferida em seu

rosto, o mau cheiro dos pobres, nunca comerem carne, tampouco tomarem um bom vinho. Em outras palavras, conforme o Cunhado e Cunhada sublinham, melhor ser rico e saudável do que pobre e doente. Além disso, comentam a ferida no rosto dele causar repugnância para aqueles que pretendem dar esmolas gerando asco, culpando-o de nunca ter tido consciência durante a vida, esperando que ele quando morrer vá para o Paraíso.

De modo semelhante, a ideia de Paraíso se relaciona ao título do filme. O divino é sempre discursado pelo prazeroso e magnífico. No entanto, em *Divina Providência* essas conotações positivas são contrastadas pela locução dramática, o propósito da cor vermelha e, principalmente, pela reiteração dos atendimentos na burocracia estatal. Dessa forma, percebe-se certa aproximação com a divindade, uma vez que se apresenta uma proposta pela salvação após a morte. Isso acontece, justamente pelas túnicas brancas trajadas pelas manequins e que revelam, em proximidade ao que é pensado por Kandinsky, o branco ser uma tonalidade que se dissipa no infinito por um silêncio intransponível e inabalável, um nada antes de um começo ou renascimento (KANDINSKY, 1996, p.96). Nesse momento, para romper com a silenciosidade, a boca aberta do manequim “gritando” em repulsa ou susto ao presenciar Antônio José da Silva.

Certamente, com o rompimento da ilusão cinematográfica propiciada pela inserção da peça filmica durante a parte final, identifica-se o horror estampado no rosto do manequim aproximando esse sentimento percebido com àquelas produzidas nas artes plásticas, especialmente uma obra pintada por Edvard Munch chamada *O Grito*: “O quadro é uma imagem do medo, o medo aterrador e irracional que sentimos durante um pesadelo”. (JANSON, H.W.; JANSON, 1996, pp.351-352).

Esse pesadelo é a visão turva da morte de Antônio. Se na pintura de Munch, a figura é representada com as mãos sobre rosto e a boca aberta em desespero, nas imagens de *Divina Providência* o pavor do manequim é avistar aquele homem maltrapilho, doente e ferido gotejando sangue na sessão de cinema e que agoniza após tentativa de suicídio no banheiro. Assim, da mesma maneira a personagem esteve diante de seus momentos perturbadores quando buscou ajuda da Previdência Social. Seu grito durante a tentativa de fuga, transformou-se em medo de ficar preso naquela situação, algo que acaba ocorrendo quando é impedido de sair pelo portão de ferro trancado.

Apesar disso, vê-se novamente uma forma sarcástica de identificar um grupo social no casal de cunhados, uma vez que seus discursos exagerados e acusatórios são cínicos. O

conteúdo das acusações demonstram a ruptura social para aqueles nas mesmas condições de Antônio, a ojeriza de uma classe social rica como uma forma de considerar os pobres como culpados de suas próprias condições financeiras.

Essa mesma ideia pode ser vista em *Cronicamente Inviável*. Se a falta de consciência dos mais pobres os condiciona a uma vida de escassez, não é de se surpreender com a parte inicial do filme, na qual duas pessoas em situação de rua vasculham os latões de lixo procurando por sobras alimentares, comendo-as em frente ao restaurante, enquanto o narrador discursa que aquilo é muito explícito e precisa ser adaptado à realidade. Assim, o filme começa novamente, mas dessa vez com um garçom oferecendo comida para um cachorro abandonado e expulsando os famintos. Semelhantemente, mostrar o indesejável é o modo pelo qual *Divina Providência* se organiza e desnaturaliza as relações sociais e estruturas hierárquicas brasileiras, pois:

É sabido que o novo padrão competitivo, íngreme em face das realidades da vida popular, se compõe à maravilha com o nosso descaso secular pelos pobres. Em seu “despreparo”, estes estão deixando de interessar até como força de trabalho quase gratuita. Passou o tempo em que incorporá-los parecia um imperativo econômico. Diante das novas tendências estruturais, mais segmentadoras que integradoras, com as suas desqualificações sociais duras e sobretudo o desemprego tecnológico, não será fácil as elites decidirem e entenderem, até para uso particular, em que consiste ser parte de um país ou governá-lo. (SCHWARZ, 2014, p.199)

Consequentemente, essa desqualificação implica na exposição dos cunhados em relação a Antônio. Essa relação constitui do mesmo modo imagens e os discursos presentes em *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*. No primeiro, o questionamento central se dedica em compreender a violência urbana, desigualdade social e miséria que se espraiavam na sociedade. No segundo, há uma mudança significativa desse tipo de pensamento, visto que os ricos decidiram atuar para diminuir as desigualdades e se interessaram pela “força de trabalho quase gratuita” disposta nas regiões mais pobres das cidades, desde que fossem condicionados aos auxílios de organizações não-governamentais, decidindo lucrar com sua miséria.

No entanto, os grupos sociais em *Divina Providência* podem ser representados nas personagens de Antônio, os funcionários do serviço público e, o cunhado e a cunhada, que expressam suas diferenciações nos sistemas relacionais, conforme indicados por Pierre Sorlin (1985, pp. 202-203) cabendo a cada um modo de solucionar suas adversidades. Por certo, quando se trata da protagonista, a procura pelo Serviço Social para requisitar auxílio médico público a fim de tratar uma ferida no rosto se torna um martírio. De imediato, para o quadro

do funcionalismo público as buscas são indicadas pelas tentativas de melhorias financeiras do Instituto, bem como a continuação do serviço administrativo com seus protocolos, ofícios, documentação e requerimentos para benefício social. Por outro lado, os cunhados representam setores da sociedade que desprezam a população brasileira pobre que em sua maioria buscam esse tipo de auxílio estatal.

Nesse sentido, o exagero das acusações provindas das personagens finais, as impossibilidades de Antônio e o funcionamento do aparato burocrático, em articulação com a própria composição da imagem final onde vemos os manequins, permitem interpretar o desafio do filme (Sorlin, 1985, p.202). No limite, *Divina Providência* apresenta uma personagem que quer ser atendimento médico público previsto pelo órgão regulador do Estado, no qual se encontra a formação dessa burocracia estatal. Apesar disso, essa parece servir para manter a desigualdade de acesso ao benefício social na medida em que evoca uma proposta da elite econômica brasileira, que forma uma parcela da sociedade e dela coordena a ordem econômica e política vigente, como dito anteriormente por Schwarz (2014) e Fiori (2001). Em outras palavras, o núcleo conflituoso acontece em três esferas antagônicas que sofrem mediação do Estado burocrático e, simultaneamente, conforma suas ações pela relação de poder que beneficia as classes ricas que conseguem pagar pela assistência médica privada.

Em outro aspecto, o suicídio em *Divina Providência* se torna um elemento a ser analisado. Dessa forma, busca-se no pensamento de Émile Durkheim a caracterização essencial desse ato suicida, pontuando-o como um fato social (DURKHEIM, 2003, p.3). Assim, Durkheim aborda o suicídio como o caso de morte ser resultado de um ato direto ou indireto, positivo ou negativo que o próprio indivíduo sabe que produziria (Durkheim, 2011, p.14). A investigação do autor se baseia na compreensão das causas de não integração e coesão social e, por esse motivo, ele estuda os dados estatísticos de taxas de suicídio para elaborar seu plano analítico, argumentando, inclusive, que as causas dadas por fatores psíquicos não podem ser constatadas pelas informações e dados que dispõe.

Desse modo, Durkheim desenvolve quatro categorias para suicídio: o egoísta, o altruísta, o anômico e o fatalista. O egoísta e o altruísta, em linhas gerais, são resultados de enfraquecimento de grupos sociais familiares, políticos e religiosos (egoísta); anulação de individualidade e autonomia diante de excessivas normas dos grupos (altruísta). Neste segundo caso, a oposição ocorre pela regulação social e a capacidade da sociedade controlar as normais morais, desejos e aspirações dos indivíduos. No suicídio anômico, as regulações

do conjunto social não conseguem regular o indivíduo e, no fatalista, as normas oprimem o indivíduo (DURKHEIM, 2011).

No caso de *Divina Providência*, o suicídio que indica a melhor categoria para entender o ato de Antônio José da Silva é o fatalista, pois:

resulta de um excesso de regulamentação, aquele cometido pelos indivíduos cujo futuro está implacavelmente barrado, cujas paixões são violentamente reprimidas por uma disciplina opressiva [...] todos aqueles, em suma, que podem ser atribuídos às intemperanças do despotismo material ou moral. (DURKHEIM, 2011, p.353)

Contudo, o que “implacavelmente” condena o “futuro” de Antônio é questão da burocracia pública. A este respeito, processos administrativos são percebidos em *Divina Providência* como causadores dos problemas nos quais a personagem passara desde a tentativa de ser atendido pelo médico, a necessidade de fugir do centro de assistência social até seu ato suicida. A “disciplina opressiva” parece resultado de um modelo ideal administrativo que ao longo da década de 1980 se modificou na abertura para atendimento de pessoas pobres. Entretanto, não conseguiu absorver as necessidades desse grupos sociais devido aos problemas financeiros da instituição, acrescentando-se os interesses dos grupos sociais ricos em retirar os benefícios dessas parcelas populacionais.

Desse modo, a estrutura do filme pretende associar à burocracia os problemas que não são solucionados, tampouco auxiliam os indivíduos em seus processos cotidianos para retirada de documentos, preenchimento de relatórios, além dos retornos excessivos em setores administrativos. Em relação a isso, essa ordenação processual e oficial é apresentada pela forma rígida com que o aparelho burocrático e as repartições públicas tratam o mais pobres, como se o Estado negligenciasse essa parcela da população. Os papéis para preenchimento, apresentação de documentos, repartições visitadas, funcionários especializados revelam a morosidade pela qual Antônio teve que passar para conseguir o atendimento médico na Previdência Social.

Por outro lado, a parcela de mundo recuperada pela narrativa salienta mais a incapacidade do serviço público do que suas formas de atuação especializadas e gestoras de experiências eficientes. Essa integração em todas as esferas da vida que pontua a administração do Estado moderno capitalista na perspectiva weberiana, surge assim, como uma interpretação crítica aos valores do Estado brasileiro e sua organização. Desse modo, o ponto de vista contrário aos órgãos estatais supõe que esse sistema seria ineficiente em uma sociedade moderna com capitalismo avançado.

Se nas imagens de *Divina Providência* o INAMPS aparece é “vilão”, tal vilania é articulada de forma diferente em *A Causa Secreta*, *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*. Esses três filmes têm como estrutura o modo pelo qual o país se formou e possibilitou que os grupos que vivem à margem da sociedade lutem continuamente pela sobrevivência diante do descaso de um Estado gerido cinicamente pela elite econômica brasileira. Contudo, pelo modo com que o curta-metragem se articula discursivamente na parte final, percebe-se que a burocracia é controlada por um grupo social em vez de seu quadro de funcionários especializados. Ambos surgem para ironizar a situação de Antônio. Se a adversidade dele fosse apenas localizada no funcionalismo público, *Divina Providência* ficaria retido nos entraves para retirada de documentação e preenchimento de papéis.

No instante em que o casal aparece, é possível interpretar a dificuldade de Antônio em buscar assistência pública ser a intenção de uma classe social que se entretém às custas do sofrimento alheio. Como *voyeurs* assistem a morte da personagem e o humilham por sua pobreza, doença e espera pelo atendimento médico no serviço público. Assim, os pobres são vistos como patologia que precisa ser curada pelo “dinheiro”. Em outras palavras, um discurso do cunhado reitera essa interpretação quando sublinha ser preferível ter saúde e ser rico do que ser pobre e doente. Portanto, as condições impostas pelos cunhados permanentemente dificultam categorizar Antônio José da Silva como cidadão colocando-o à margem dos benefícios assistências quando representam uma lógica de inaptidão que provoca seu suicídio a partir da exclusão sistemática de seus direitos sociais.

## Imagens da Destruição

### Cronicamente Inviável

#### As coisas típicas do Brasil

O começo do filme evidencia certas especificidades que o aproxima de assuntos inconvenientes. Assim, percebe-se uma parede de cor alaranjada com a numeração 81 do restaurante Pellegrino's que Luís é o proprietário. Nesse estabelecimento comercial serão realizados os encontros das personagens Amanda, Carlos, Maria Alice, Adam e Alfredo, embora o casal seja residente do Rio de Janeiro.

Primeiramente, recupera-se a coloração do restaurante como ponto de partida, pois se observa que a cor laranja outrora esteve presente em *Maldita Coincidência*, porém visível como o nascer de um novo dia. Naquela análise, como nessa, busca-se a característica dessa tonalidade pela inconstância, acrescentando-se a dissimulação e a hipocrisia (PEDROSA, 2009, p.129). Em princípio, considera-se que as personagens e seus discursos realizados no restaurante estão predispostos a um comportamento dissimulado e hipócrita.

Depois dessa abertura indicativa, apresenta-se um homem de cabelos compridos que segura um archote e calça uma luva na mão esquerda para atear fogo em um tecido preso na extremidade do objeto. Enquanto realiza a movimentação corporal para realizar a tarefa, escutam-se os zumbidos de insetos e, tão logo, o rapaz atea fogo em uma colmeia.

Essa passagem inusitada, certamente favorece uma interpretação de que além das personagens serem hipócritas, elas discursam a respeito de questões perigosas e inoportunas, uma vez que esses insetos habitantes de colmeias, tais como abelhas ou vespas, são altamente preservadoras de seus espaços e, qualquer erro na tentativa de destruir seus abrigos é extremamente danoso para o agressor. Contudo, o incêndio destrói a moradia dos insetos.

Desse modo, a combustão pode ter conotação mística se pensada paralelamente ao discurso da Sacerdotisa em *Maldita Coincidência*. Essa personagem crê em outro mundo possível, mas somente após o seu aniquilamento pelo fogo. Embora, ela reflita sobre as condições do castelo onde reside, vale a lembrança para saber que a colmeia em chamas de *Cronicamente Inviável* recupera certa ideia de um mundo social a ser identificado no desenvolvimento fílmico em processo “incendiário”.

Um pouco depois desse incêndio na colmeia, escutam-se os ruídos provocados por talheres raspando e batendo, além da inclusão de uma cartela inicial que apresenta o elenco do filme sob um fundo preto com letras brancas. Logo, as imagens mostram Valdir na cozinha do

restaurante empurrando restos alimentares dos pratos, separando-os em diferentes bacias brancas, uma para os legumes e outra para as carnes. A cozinha é repleta de utensílios devidamente colocados perto ao fogão, fornos e todos os aparatos necessários para o preparo do cardápio. Após essa breve introdução do estabelecimento comercial, Amanda surge caminhando pelo restaurante, no mesmo momento em que segura um prato com sua refeição, dirigindo-se a uma mesa em companhia de Maria Alice, Carlos e Luís. Nessa primeira aproximação entre as personagens, elas jantam e bebem.

No jantar, Maria Alice comenta que esqueceu de pagar sua faxineira, pois todas as vezes que vem à São Paulo acumula trabalho em sua cidade de origem. Segundo ela, essa desculpa é falta de respeito, justamente pela empregada trabalhar oito horas por dia para limpar a sujeira dos outros, mal conseguindo realizar as tarefas de sua casa cuidando de si e de seus filhos. Diante dessa *mea maxima culpa*, a personagem não compreende como a cidade de São Paulo ainda tem crianças moradoras de rua e dependentes químicas, salientando que a miséria se tornou coisa nossa na medida em que o brasileiro tem prazer de colocar injustiça social como uma característica de cultura. Acrescentando uma ironia à fala dela, Luís cinicamente pondera que isso pode se tornar pretexto para um orgulho, porque tudo que é exclusivamente nacional nos torna orgulhosos, dando exemplos como o futebol, café, mulata, injustiça social, crianças nas ruas, ou seja, segundo ele, as coisas típicas do Brasil.

Contudo, esses discursos pretendem formar, mesmo que pelos seus contrários, certas características para uma identificação cultural brasileira. O que Maria Alice e Luís revelam são as contradições que possam revelar um país orgulhoso de suas manifestações culturais, miscigenação e esporte atrelados aos supostos caminhos que os apresentam como próximas às desigualdades socioeconômicas. Por outro lado, recupera-se nesse entusiasmo com relação ao Brasil e sua população, embora caracterizado pela ironia, anteriormente esteve exposto em outro momento histórico, especialmente no ufanismo nacional de Afonso Celso (2002).

De modo amplo, o opúsculo *Por que me ufano do meu país* desenvolve as potencialidades nacionais caracterizando o Brasil por suas grandiosidades edênicas, ou seja, próximas ao um paraíso na terra, as formações culturais e étnicas, bem como se percebe um projeto que vislumbra um futuro promissor e de progresso, justamente por essas dádivas territoriais, fauna e flora que cobrem a vastidão nacional:

Quão menos grave que a dos Estados europeus! Neste, a população emigra; naquele decresce cada dia. Vive condenada em todos a não largar as armas, minada pela miséria, dividida por ódios implacáveis, explorada pelo argentarismo, ameaçada pelos anarquistas. Apesar de tudo, lá não desanimam. Havemos nós de desanimar?!



Confiemos. Há uma lógica imanente: de tantas premissas de grandeza só sairá grandiosa conclusão [...] Confiemos em nós próprios, confiemos no porvir, confiemos, sobretudo, em Deus que não nos outorgaria dádivas tão preciosas para que as desperdiçássemos esterilmente. Deus não nos abandonará. Se aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos. (CELSO, 2002, pp. 198-199)

Neste sentido, o trecho acima apresenta certas fundamentações pelas quais possa se pensar o sarcasmo presente em *Cronicamente Inviável*. Na obra de Afonso Celso, a sociedade brasileira é retratada de modo pacífico, sem contradições raciais entre brancos, negros e indígenas visando o melhor dos mundos possíveis panglossiano<sup>35</sup>. As incompatibilidades sociais, políticas e econômicas do começo do século no país aparecem substituídas pelo ânimo que confia às forças divinas a redenção nacional coligada à própria formação geográfica e biológica que formam as “dádivas” brasileiras. Entretanto, conforme o desenvolvimento fílmico, nem a fé, tampouco o porvir são confiados na gloriiosidade nacional.

Posteriormente, o expediente no Pellegrino's é encerrado e os funcionários Ceará e Valdir aparecem depositando o lixo nos latões de coleta posicionados na calçada em frente ao estabelecimento. Imediatamente, duas pessoas em situação de rua se aproximam procurando as sobras alimentares descartadas e, quando as encontram, devoraram a refeição. Nessa atitude famélica surge a intervenção do narrador que comenta a explicitas da situação, verificando ser mais sensato fazê-la de uma forma adaptada à realidade. Quando ele cessa o comentário, escuta-se o ruído de uma derrapagem automobilística e a tela escurece. À vista disso, inicia-se novamente a sequência com Ceará assobiando para chamar a atenção de um cachorro vira-lata que aparece para receber os agrados alimentares. Nesse meio tempo, surgem novamente os famintos e fazem o mesmo procedimento anterior, porém são expulsos pelo *chef*, porque segundo ele, não se pode comer restos naquele lugar. Logo, retoma-se o discurso inicial de Maria Alice na mesa de jantar contrariando seu primeiro discurso compreensivo sobre a vida da empregada doméstica. Ela argumenta que a pagaria na outra semana. Quer dizer, a realidade ou a interpretação dessa, como abordado pelo narrador, baseia-se na dissimulação e não na crítica.

---

<sup>35</sup> Personagem mentora de Cândido na obra de Voltaire, *Cândido ou o Otimismo*. Em linhas gerais, a sátira volteriana articula o discurso otimista do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) sobre o melhor dos mundos possíveis na personagem de Dr. Pangloss. Por diferentes momentos da obra, Cândido se vê em um mundo de perversão, violência, conflitos e mortes que se antagonizam aos saberes passados por seu conselheiro. Cf. Voltaire. *Cândido ou o Otimismo*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

Nesse sentido, a hipocrisia de Maria Alice deve ser pensada por meio de um conceito filosófico próximo ao que Friedrich Nietzsche (2000, p.55) aponta como uma *arte da dissimulação*. O pensador alemão sublinha que o comportamento hipócrita remonta a um período artístico da imitação externa copiando algo que produz determinado efeito para um público, uma vez que sua ideia se condensa na experiência da plateia na Tragédia Grega (NIETZSCHE, 2000, p.55). Em outro aspecto, a noção de hipocrisia, revela-se por um mecanismo de se tornar o outro como uma impressão a ser colocada para os demais na tentativa de produzir uma afeição benevolente em sociedade:

O hipócrita que representa sempre o mesmo papel deixa enfim de ser hipócrita [...] Se alguém quer *parecer algo*, por muito tempo e obstinadamente, afinal lhe será difícil *ser* outra coisa. A profissão de quase todas as pessoas, mesmo a do artista, começa com hipocrisia, com uma imitação do exterior, com uma cópia daquilo que produz efeito. Aquele que sempre usa a máscara do rosto amável terá enfim pode sobre os ânimos benévolos, sem os quais não pode ser obtida a expressão da amabilidade – e estes por fim adquirem poder sobre ele, ele *é* benévolo. (NIETZSCHE, 2004, p.53)

Embora trate nesse aforismo sobre atores e profissões, pode-se expandir essa ideia em proximidade ao pensamento de Bill Nichols (2005, p.31), especialmente nas representações percebidas em documentários com seus atores sociais. Tendo isso em vista, Maria Alice representa uma situação de classe social com um discurso de amabilidade falsa que a torna uma personagem passível de desconfiança. Por isso, a não duração dessa “imitação” por um longo tempo e o narrador interferindo na sequência logo após sua aparição. Assim, desde o princípio, as personagens não são confiáveis por simularem suas crenças, ideais e sentimentos tentando convencer pela dissimulação.

Recuperando as coisas típicas do Brasil, escuta-se um refrão musical sendo cantado enquanto a imagem exhibe uma multidão agitando os braços e batendo palmas. Os grupos aparecem usando como vestimenta o mesmo estilo de camiseta regata e de coloração verde. O leteiro informa que estamos na Bahia, região nordeste do Brasil. Em *Cronicamente Inviável* o leteiro é significativo, pois opera como um elemento de localização, informação sobre as personagens, condição de tempo cronológico e espaço. Como visto em *Maldita Coincidência* e *Mato Eles?*, a legenda pretende situar alguma informação relevante e potencialmente explicativa sobre a cena, ou no caso do primeiro filme, contrastar o que as imagens revelam. Assim, *Cronicamente Inviável* tem similaridades com um modo de produção documental, uma vez que o narrador participa ativamente em suas viagens pelas

regiões a serem discutidas e sua voz institui parte de uma locução exposta no desenvolvimento fílmico.

De tal modo, embora seja um filme ficcional, Bill Nichols discorre-o como uma realização cinematográfica que atua pela satisfação de nossos desejos e imaginação expressando a realidade por um ponto de vista que podemos tomar ou não como verdade (NICHOLS, 2005, p.26). Dessa maneira, *Cronicamente Inviável* se estrutura nessa primeira parte em um tratamento documental, dado o tipo de técnica empregada no estilo narrativo e locutivo do narrador. É o caso de Alfredo Buhr que orienta seu discurso conferindo ao longa-metragem os apontamentos sobre o mundo social que será apresentado de modo reflexivo (NICHOLS, 2005, pp.163-164), como elaborado no documentário *Mato Eles?*

Dessa maneira, Alfredo conta e reconta uma história buscando imprimir uma rede de elementos significativos e extrai qualidade permanente daquilo que é relatado pela experiência. Essas características foram pensadas por Walter Benjamin (1994, pp.197-199), em seu estudo sobre a obra literária de Nicolai Leskov e o papel do narrador em sua obra. A partir dessas formulações, podem-se adequá-las à *Cronicamente Inviável* na medida em que o narrador partilha determinadas concepções subjetivas sobre a sociedade e as conforme com os relatos ligados ao imaginário social, assim como percebido na fábula de *Maldita Coincidência*.

O escrito de Benjamin recupera a perspectiva narradora como uma forma de contar uma história que se origina no relato oral dentro de uma sociedade e, após a primeira guerra mundial, as formas narrativas mudaram, pois os relatos sofreram rupturas causadas pelo evento bélico, as mortes no conflito, os problemas econômicos de alguns países participantes, assim como as experiências na guerra que produziram combatentes mudos ao retornarem do campo de batalha e que empobreceram de modo significativo a narração das histórias:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (...). Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1994, p.198)

Apesar disso, no filme se percebe uma profusão de narrações, especialmente pelo tipo de aproximação do narrador com os locais que frequenta por suas viagens e certo conhecimento por uma possível interpretação crítica da realidade social brasileira, pois:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito a contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas, também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, pp.198-199)

Alfredo Buhr pertence aos dois grupos em questão, tanto por percorrer diferentes regiões brasileiras quanto por supostamente conhecer suas tradições e formas de organização. Desse modo, seu relato parece idôneo em virtude de sua forma de narrar, inclinando-se para contar histórias de casos de simples para reconhecimento com naturalidade na forma concisa de sofisticar seu relato:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia as sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1994, p.204).

Consequentemente, a personagem narradora se comunica sinteticamente, aproximando-se do espectador por aquilo que esse possa ter vivenciado, no instante em que as histórias sobre as diferentes regiões brasileiras são contadas:

A narrativa [...] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para que em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica[...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1994, p.205).

Certamente, Alfredo configura sua narração em conformidade ao acontecimento presente em determina cena ou sequência filmica. Como um “oleiro”, ele artesanalmente circunscreve o que é a realidade do país fazendo com que o filme recomece para mostrar o discurso hipócrita de Maria Alice no Pellegrino’s. Essa adaptação ao real tende a descrever qual será o ambiente no qual a história transcorrerá. Assim, a presença do autor de *Brasil Illegal* se torna significativa, pois compreende em *Cronicamente Inviável* o tempo da narrativa passada nas cidades brasileiras como uma parte narrativa que se prende à memória do espectador pelo relato de fácil assimilação, visto que guarda dentro si, as qualidades de quem as vivenciou:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é o poder de contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Embora, o narrador esteja mais próximo ao relato breve, ele recorre à vida como fonte de experiência. Do mesmo modo, esse tipo de narração efêmera e de vivência individual compõem a estrutura de *Quanto vale ou é por quilo?*, particularmente por trazer um tipo de narrador com voz de Deus (NICHOLS, 2005, p.142) que rememora documentos oficiais preservados no Arquivo Nacional sobre a escravidão negra brasileira.

Ainda durante o Carnaval na Bahia, percebe-se que a letra da música, *tá[sic] procurando sarna pra se coçar*, cantada pelo grupo de axé *music* baiano Chiclete com Banana, reitera que assuntos impróprios estão na estrutura fílmica e serão debatidos dentro de uma atitude que pode ser considerada não acertada, apesar de nenhuma informação ser confiável, excetuando-se nesse primeiro caso o narrador.

Após o momento de euforia provocada pela festa de Carnaval, Alfredo discursa que a festividade pode ser entendida como uma perfeita forma de dominação autoritária que acontece pela felicidade. Ele pondera que esse comportamento feliz alicerça as críticas “invejosas” à genialidade do projeto baiano, visto que enquanto o resto do mundo se esforça para controlar as massas pelo capitalismo, socialismo, guerra, revolução ou consumo, os baianos usam uma tática de manter a população pobre e “colocam” um som para tocar. Durante esse momento, as imagens mostram pessoas na festa carnavalesca, as quais fazem parte de outro grupo que acompanha um trio elétrico. Essa multidão aparece usando roupas rosas e balançando pompons azuis, havendo uma contradição dessa felicidade autoritária, no instante em que um grupo de policiais negros exerce sua autoridade agredindo com cassetetes foliões também negros, repreendendo-os para ficarem afastados da corda que os separa do outro grupo<sup>36</sup>.

A concepção de Alfredo Buhr acerca da dominação deve ser entendida como uma forma de manter os pobres sobre controle social, havendo na festa a separação entre

<sup>36</sup> A título de curiosidade, as cordas no Carnaval da Bahia servem para separar os pagantes dos desfiles de trios elétricos dos não pagantes. Esses são comumente chamados de “pipocas”. Entretanto, atualmente existem os blocos gratuitos nos quais os “pipocas” são organizadores. Disponível em <<<http://carnavalsalvadorbahia.com.br/carnaval-pipoca-e-blocos-sem-corda>>> Acesso em 20 jan 2019.

dominantes e dominados. Ambos os grupos podem ser compreendidos por um tipo conceitual em proximidade à perspectiva de Max Weber (1963, pp.97-101), na qual o conceito de dominação é estabelecido a partir de uma investigação na esfera política do Estado moderno, articulando-se nesse a autoridade legítima para uso da violência e, na política, uma participação de poder ou luta para ter influência nesse controle. A ideia de Estado weberiana demonstra que as relações entre os homens são pautadas em determinar quem é o dominante em uma relação a partir de certa probabilidade de obediência a certo mandato (WEBER, 1963, pp.97-101).

Em continuidade, Weber aponta a construção ideal de três formas de dominação para que o Estado consiga dominar os expropriados do poder: a tradicional, a carismática e a legal. A primeira considera que os hábitos são realizados dentro de um certo conformismo dado pela figura do patriarca; no segundo tipo de dominação, a força de uma liderança individual que emerge de um grupo social com qualidade de influência e, por último, a legal, que consiste no estatuto com obrigações estatutárias estabelecidas por regras racionalmente criadas. (WEBER, 1963, pp.98-99).

Por conseguinte, os policiais controlam os foliões atuando pela dominação legal, uma vez que há determinadas regras a serem seguidas na festa de Carnaval, mesmo que criadas a partir da artificialidade da corda que separa os grupos para o festejo. Por outro lado, a dominação baiana se aproxima de uma ordem tradicional em que a pobreza é mantida por um projeto de Estado que facilmente controla essa camada social pelo uso legítimo da violência que emana de si.

Em contrapartida, a dominação pode ser entendida por meio do pensamento de Karl Marx (2007, p.42). No conceito marxiano, os pressupostos são observados pela dominação ser realizada de uma classe social sobre a outra, a burguesia sobre o proletariado, dentro da esfera do Estado pelo poder social oriundo da riqueza localizada na primeira classe (MARX, 2007, p.42). Assim, a dominação alcança outra possibilidade nessa perspectiva, tendo em vista que o poder é concebido como uma força atrelada ao controle dos meios de produção apontados pela riqueza formando na estrutura social um antagonismo entre burgueses e proletários na sociedade moderna capitalista.

Tal concepção é fecunda para se interpretar as demais formas de dominação reveladas em *Cronicamente Inviável*, por mais que não se aponte diretamente uma ideia de classe, no sentido antagônico marxiano de burguesia e proletariado, excetuando a personagem de Maria Alice, herdeira de uma família industrial. A ideia de exploração é o ponto fundamental para se

pensar as relações sociais que aparecem no filme, especialmente àquelas relacionadas às determinadas práticas nas relações de trabalho. O apontamento de Alfredo para a ideia de dominação permeia constantemente o discurso fílmico. As outras personagens parecem figurar em posições de classes intermediárias. Dessa forma, o conceito deve se deter no pensamento contemporâneo neomarxista, principalmente Erick Olin Wright.

Conforme apontado por Edson Bertoncello (2009, pp.31-33), o conceito de classe é abordado por diferentes autores como Karl Marx, Max Weber e Pierre Bourdieu. Assim, o autor analisa as novas considerações sobre esses pensadores clássicos da Sociologia que fundamentam as análises sociológicas contemporâneas. Segundo Bertoncello, Erick O. Wright elabora uma ideia de exploração baseada na formulação do economista norte-americano John Rohmer. Esse orientou seu pensamento a partir de uma análise marxista para explicar o impulsionamento da classe média na década 60 com seus atores políticos e configurações de trabalho. Devido a esse cenário social, Wright salienta que as novas relações de exploração, baseiam-se em “relação de propriedade de ativos produtivos”, havendo “opressão econômica” de uma classe que não tem controle desses ativos, assim como a “apropriação” da classe controladora daqueles mantém seu “bem-estar material” (BERTONCELLO, 2009, p.31).

Nesse sentido, a teoria de Wright (2015, pp.28-32) pode ser levada em consideração na análise fílmica, uma vez que as situações de classe dentro de uma estrutura social operam nos locais definidos pela posse e direitos de determinados recursos de produção, os quais cada uma das personagens se articula, pois:

Há capitalistas que possuem e controlam vasta quantidade de capital e empregam milhares de trabalhadores em todo o mundo, mas há capitalistas que empregam pequeno número de pessoas num único lugar. Uns e outros são “capitalistas” em termos de relações de produção [...] Entre pessoas situadas na classe trabalhadora variam as habilitações e a correspondente “capacidade de mercado”, ou seja, de aspiração salarial do trabalho. Se suas habilitações são bastante escassas no mercado de trabalho, elas podem até exigir um componente de “renda” no salário. Tanto os trabalhadores qualificados quanto os sem especialização ocupam posições na classe trabalhadora na medida em que não controlam meio de produção e têm que vender sua força de trabalho para obter os meios de subsistência, mas entre eles varia a quantidade de um recurso específico, que é a habilitação. (WRIGHT, 2015, pp.32-33).

Dessa forma, Luís e Maria Alice formam um grupo social em uma mesma situação de classe dentro das relações que os colocam na posição de detentores do poder e direitos sobre os “recursos produtivos e as atividades econômicas (WRIGHT, 2015, p.32), justamente por ela ser herdeira de uma família industrial e ele proprietário de um restaurante em São Paulo com diversos funcionários. Em outras palavras, essas personagens são moldadas pela mesma

ambição quando discursam a respeito da sociedade brasileira, embora existam momentos de discordância, como no caso das coisas típicas do Brasil e o orgulho nacional.

Por outro lado, Josilene, Valdir e Adam, representam uma posição da classe trabalhadora pela aspiração salarial e por não ocuparem meios de controle sobre ativos produtivos, tendo somente seus salários como forma de subsistência. Contudo, em outro momento fílmico, Ceará e Adam subvertem a noção de assalariados no Pellegrino's buscando outros meios de pagamento de salários, embora se mantenham ajustados em uma situação de exploração, dessa vez sexual, tanto pela relação amorosa com o patrão quanto a prostituição masculina.

Retomando o discurso de Alfredo, ele observa a genialidade dos baianos ponderando os motivos pelos quais quem não ser feliz, vê-se obrigado a participar da festa e, por conseguinte, essa felicidade com tendência moribunda constatar uma brasilidade “enlatada”. Nessa situação, escutam-se os sons produzidos por hélices de helicópteros. Assim, a imagem mostra dois rapazes urinando na porta de uma casa e, no mesmo instante, uma mulher caminha no sentido deles e os indaga não terem uma casa para realizarem tal ato. Pouco depois, um dos rapazes que urinava retira um molho de chaves do bolso e abre a porta da casa deixando um rastro de urina na entrada. O barulho da hélice aumenta e se observa um líquido escorrendo pela rua.

A respeito disso, em *Divina Providência*, a escatologia pretendia mostrar a sujeira dos indivíduos, assim como o asco por aquela situação social. No caso específico de *Cronicamente Inviável*, a urina deságua em um sujeito embriagado estirado no asfalto que sequer levanta, mesmo após o contato do líquido, ou seja, um estado de inércia diante de circunstâncias repulsivas.

Com a finalidade de contrapor as concepções de Alfredo Buhr, apresenta-se um programa de televisão com entrevistas repercutindo certos ideários de identidade nacional, assim como comentários críticos sobre a publicação *Brasil Illegal* escrita pelo professor. Provavelmente, como o próprio título da obra sugere, o que se discute no livro é uma investigação de fácil reconhecimento a todos, mas com tendências à ser vetado para manter certa coesão nacional e evitar problemas ao analisar determinadas regiões do país.

A primeira personagem a se apresentar no *talkshow* é Clara Bauer, ex-secretária de finanças do Banco Central. Ela é economista e seus discursos apresentam as falhas causadas por governos ditatoriais, tratando a democracia como uma forma de organização política com



aparecimentos breves na história nacional, a região Sul brasileira ser industrializada o suficiente para amparar o restante do país e o primeiro mundo provar que a convergência entre trabalho e desenvolvimento são os caminhos para se chegar à liberdade democrática. Além disso, Clara elabora sua crítica acerca da obra de Alfredo comentando ser um caso típico de perda de tempo, uma vez que por ela trabalhar dezesseis horas por dia, não tem interesse em divagar sobre as formas de dominação. Seu ponto de vista reitera que se há trabalho para as questões de liberdade se tornam simples, porque a liberdade de consumo foi a única que obteve sucesso. Para terminar sua participação, argumenta que os sulistas compreendem bem o espírito progressista do Brasil e tem a função de constituir a identidade nacional como o único povo capaz de manter a unidade brasileira.

Nessa passagem, as ideias de trabalho e desenvolvimento chamam a atenção, pois foram constatadas em *Maldita Coincidência* e *Mato Eles?* de modo negativo ou considerado como uma maldição. Excetuando essa perspectiva “mística”, o trabalho pode ser tratado como um conceito a partir do pensamento de Karl Marx (2013, pp.255-260). Em conformidade ao pensamento de Marx, o processo de trabalho é realizado pela humanidade em qualquer esfera sabendo de antemão o produto a ser elaborado, o que os diferenciaria dos animais. Esse procedimento da relação entre homem e natureza é destacado pela modificação dessa pelo primeiro e, modificando-a, modifica a si mesmo em um confronto de regulação e mediação que busca alcançar determinado resultado com uma vontade orientada a determinado fim e, nesse procedimento, observa-se o resultado do objeto transformado. (MARX, 2013, pp.255-260). Contudo, Marx salienta que essa definição tem como base definir o que é trabalho por um processo de modo genérico, não especificando as condições sobre os quais é realizado:

O processo de trabalho, com expusemos em seus momentos simples e abstratos, é atividade orientada a um fim – a produção de valores de uso –, apropriação do elemento natural para a satisfação das necessidades humanas, condição universal do metabolismo entre homem e natureza, perpétua condição natural da vida humana e, por conseguinte, independente de qualquer forma particular dessa vida, ou melhor, comum a todas as suas formas sociais. Por isso, não tivemos necessidade de apresentar o trabalhador em sua relação com outros trabalhadores, e pudemos nos limitar ao homem e seu trabalho, de um lado, e à natureza e suas matérias de outro. Assim como o sabor do trigo não nos diz nada sobre quem o plantou, tampouco esse processo nos revela sob quais condições ele se realiza, se sob o açoite brutal do feitor de escravos ou sob o olhar ansioso do capitalista. (MARX, 2013, p.261)

Dessa maneira, a ideia de trabalho se articula pela sua forma abrangente, o que a caracteriza como expresso em *Maldita Coincidência* e elaborado na serraria da FUNAI pelos indígenas em *Mato Eles?*, discutindo-o em associação ao que se produz pela modificação da

natureza. Em *Cronicamente Inviável*, percebe-se que o processo de trabalho aparece como um modo de constituir as relações sociais em certa proximidade ao apresentado por *Quanto vale ou é por quilo?*. De outro modo, as relações de trabalho entre empregados e patrões são uma parte considerável de *Os Inquilinos* quando Valter, patriarca de uma família periférica, solicita ao seu empregador a efetivação e registro profissional em carteira de trabalho, porque caso morresse a família não ficaria desamparada financeiramente.

Em princípio, o conceito de trabalho marxiano auxilia no entendimento discursivo de Clara que se baseia na argumentação econômica atrelando a esfera produtiva da sociedade ao desenvolvimento pela atividade laboral. Por outro lado, a ideia de desenvolvimento pode ser entendida pela construção teórica de Celso Furtado (2009, pp.81-84) em sua análise acerca dos países desenvolvidos e subdesenvolvidos, em particular no assunto econômico. Desse modo, Furtado salienta que o desenvolvimento é expresso quando há uma combinação de inovações técnicas sendo empregadas que aumentam a produtividade e seu crescimento viabiliza o aumento de bens e serviços para a população (FURTADO, 2009, pp. 85-86). Ou seja, a argumentação de Clara que identifica na região Sul brasileira marcada pelo desenvolvimento em decorrência de atividades produtivas e o trabalho garantindo a união do restante do país contribuem para a questão econômica e auxiliam nas implementações ou aperfeiçoam as condições materiais e serviços prestados.

Esse exemplo introduz a discussão sobre trabalho a partir de um grupo de sem-terra ocupando uma propriedade rural, deparando-se com um fazendeiro separatista. O espaço geográfico sulista se identifica pela música *Solução de Gaita* do grupo Os Serranos, enquanto a imagem exhibe uma paisagem campestre com moradias do mesmo estilo arquitetônico às casas polonesas comentadas em *Mato Eles?*. Ainda assim, para confirmar a localização, o letrado nos indica que vemos Santa Catarina. Logo, a narração de Alfredo comentando uma ideia de trabalho como uma perfeita forma de dominação autoritária, a insistência na crítica à região Sul significar uma inveja desse projeto, uma vez que enquanto em outras regiões do Brasil houve um esforço considerável para se escravizarem os indígenas e os negros, os sulistas trouxeram uma forma já conhecida de escravização arrancando a vegetação nativa, matando todos os índios e trazendo seus próprios escravos para trabalharem nas terras, os poloneses e os ucranianos. Durante essas afirmações, Adam surge caminhando enquanto segura uma bagagem na mão e para próximo a um jardim florido de uma casa, abre o zíper da calça urinando e sacoleja o pênis para esguichar nas flores. Esse comportamento, lembra em partes,

a frase do Intelectual em *Maldita Coincidência* em seu monólogo sobre a vontade de roubar comida e urinar não poderem ser seguras e, caso tivessem que serem praticadas, deveriam ser combinadas com um belo sorriso no rosto sem demonstração de paranoia.

Seguidamente, Alfredo continua a narração contrastando o projeto de trabalho sulista à felicidade preguiçosa baiana. Segundo ele, a importação do modelo europeu de desenvolvimento traria consigo além da ideologia do trabalho os movimentos revolucionários, as guerrilhas, o terrorismo e a anarquia. Na paragem de ônibus, Adam e outros passageiros entram no transporte coletivo e viajam por uma estrada até a interrupção do trajeto por uma barricada de pneus. Escutam-se algumas vozes e percebemos que há um caminhão transportando um grupo de pessoas em sua carroceria. Assim, uma voz indica aos participantes da manifestação para pegarem seus instrumentos, pás, foices e arados, revelando-se um homem empunhando um megafone que organiza um protesto como o líder do grupo. Ele indica para os companheiros quais partes da estrada deveriam ser bloqueadas, discursa a respeito da iniciativa de estarem no local, porque Deus deu a terra para todos os homens e não apenas para fazendeiros ricos, a reivindicação mostrar a dificuldade dos agricultores, mas não só deles que lutam pela questão agrária, e sim, que é estabelecida no Brasil inteiro ponderando que o país precisa do trabalho na agricultura para crescer e a terra pertence à quem planta, dado que a manifestação é uma forma de justiça social. Logo, surge um companheiro sem-terra correndo de dentro de uma fazenda, aproximando-se do megafonista e comunica pelo aparelho amplificador que eles estão na fazenda errada pedindo para retornem ao caminhão. Nesse ínterim, o líder pergunta ao rapaz quem é o dono da fazenda obtendo como resposta ser propriedade do Siqueira. Assim, convoca-se novamente os manifestantes e o líder discursa que a luta pela terra vale em qualquer lugar e eles não devem obedecer feito escravos. Enquanto se comunica, ao fundo, nota-se o trânsito de veículos parados. Além disso, um fazendeiro observando a situação à distância veste um chapéu com abas longas e calça botas. Os participantes descem do caminhão e uma mulher que participa do ato se aproxima do líder vociferando por qual motivo ele os chamou de escravos, tendo em vista que escravo é diferente de trabalhador. Nessa circunstância, ele explica a aproximação de ambos por uma concepção financeira, pois os salários pagos são baixos e se pode dizer que há uma forma de escravidão. Mesmo assim, ela replica que na manifestação não há nenhum escravo. O líder sem-terra é negro e no final da discussão, ela brada que “escravo é a mãe e avó dele na senzala”.

Essa diferenciação no tratamento entre o escravo e o trabalhador será recuperado no diálogo entre Carlos e Maria Alice no Pellegrino's. O marido explica à sua esposa a diferenciação pelo valor de uso e valor de troca. De um lado, essa parte final da manifestação desenvolve certo ideário, no qual apenas os negros foram escravos ao longo da história da humanidade. Acontece, especialmente no caso brasileiro, esse raciocínio ser flagrante, uma vez que a escravidão negra perdurou por um longo período histórico em solo nacional. Assim, para a manifestante que discute com o líder, uma pessoa branca não estaria sujeita à escravização, embora a narração identifique que na região Sul do país o fluxo migratório de europeus explorou a questão escravista trazendo consigo ucranianos e poloneses que serviram de trabalhadores braçais nas colônias sulistas. Entretanto, a de maior rentabilidade foi a escravização de negros e negras em solo nacional.

Por outro lado, percebe-se em *Quanto vale ou é por quilo?*, a ideia de brancos e pobres trabalharem de forma escrava. Contudo, o foco é demonstrar a manutenção da escravidão negra, seja ela feita pelas entidades de auxílio não-governamentais ou pelas prisões existindo como os novos navios negreiros e as empresas buscarem nas penitenciárias trabalhadores de baixa remuneração em troca ao pagamento da penalidade jurídica criminal.

De modo consequente, vale diferenciar esses dois tipos de trabalhos observados na cena anterior. Em linhas gerais, não levando em consideração a questão racial, o trabalho escravo é observado na concepção marxiana atrelado aos meios de produção que não lhe pertencem, ao passo que o trabalhador é considerado livre na medida em que está separado dos meios de produção vende sua força de trabalho ao proprietário dos meios produtivos, convertendo-se em assalariado e recebe um pagamento pela produção realizada. (MARX, 2013, p.786).

Contudo, na sociedade com modo de produção capitalista, usando o léxico marxista, ainda existem resquícios desse tipo de trabalho escravo em determinados setores de produção. *Quanto vale ou é por quilo?* desvela esses níveis de trabalho observados nessa esfera comercial, especificamente na sequência em que Mônica sela um compromisso com sua amiga Noêmia, dona de uma instituição de caridade, e precisa cumprir o prometido de trabalhar em uma fazenda cuidando de ex-dependentes químicos e pessoas em situação de rua. Porém, a primeira personagem descobre que será avó e oferece uma garota negra em seu lugar comentando para sua chefe que a menina é asseada. Continuamente, em *Os Inquilinos* as relações de trabalho são discutidas na relação entre Valter e seu patrão e em *Mato Eles?*

que exhibe os tipos de trabalhos nos quais os indígenas estão sujeitados pela FUNAI em sua reserva na região de Mangueirinha.

Na sequência seguinte, vê-se a Praia de Perequê na Bahia, no mesmo momento em que outra música de axé *music* sonoriza a cena. Alfredo aparece sentado em uma cadeira de praia, enquanto alguns banhistas estão próximos a ele e, ao fundo, uma mulher dança. Pela segunda vez, embora seja época de Carnaval, percebe-se que na estrutura fílmica que os baianos festejam em qualquer espaço público, isto é, o “projeto” em perfeito funcionamento contínuo na sociedade. Além disso, um dos banhistas prepara um churrasco e outro está deitado, possivelmente embriagado, tendo em vista que ao seu lado se observa uma lata de cerveja derrubada na areia. Nessa ocasião, Alfredo pega seu gravador remoto e cita a obra de Montesquieu como embasamento teórico<sup>37</sup>. Segundo o narrador, o pensador francês ponderou que nos países tropicais a civilização teria entraves ao seu desenvolvimento, pois o sangue engrossava com o calor dificultando o raciocínio. Conforme o Professor, isso significava uma explicação honesta à época e de difícil contra-argumentação, pois convencia.

Ainda no calor da praia que dificulta o desenvolvimento nacional, a imagem exhibe um jovem indígena ornado com um colar, vestindo uma sunga preta, achando-se observado por Alfredo. O narrador indaga se é melhor explicar a realidade ou tentar convencer alguém e, como poderia ser bom não existir a civilização, porque conseqüentemente existiria a barbárie. Após essa consideração, ouve-se um pulsar cardíaco, enquanto a música de axé é escutada e dois policiais se aproximam do índio iniciando seu espancamento. Alfredo presencia a violência e tenta justificar a explicação da realidade ou convencimento dessa, porque caso fosse explanar a respeito desse ocorrido pela “realidade” não chegaria a uma conclusão, tendo em vista que o rapaz espancado poderia ser um traficante ou ter mantido relações sexuais com a mulher do guarda. Além disso, ele observa que isso não explica, pois a realidade pode não convencer.

---

<sup>37</sup> A citação direta no filme sobre Charles-Louis de Secondat, Barão de La Brède e de Montesquieu, trata-se de dois livros na obra *O Espírito das Leis*, o XIV e o XVIII. Em linhas gerais, a obra tem como pano de fundo descrever a formação de uma sociedade pelas causas físicas e morais. Por isso Alfredo comenta a passagem desses livros, nos quais Montesquieu discute as potencialidades de cada região e seu desenvolvimento a partir do controle de paixões em relação ao clima e dimensão territorial. De modo amplo, o livro XIV trata da diferenciação dos homens em acordo com a diferença climática, sendo os povos do Norte, regiões mais frias, e os povos do Sul, regiões mais quentes, propensos ou não à prática de crimes, controle das paixões e regulamentação enquanto sociedade pela moral. No segundo livro, o autor aborda a formação de governo das regiões tendo em vista a qualidade do solo, ou seja, a fertilidade proporciona um lugar de liberdade, preservação da vida e constituição de uma propriedade; a extensão territorial que determina o modelo de governo que será adotado pela região, pequenas faixas territoriais espaços de liberdade e maiores dimensões a um modelo centralizador e autoritário. Cf. Montesquieu, Charles-Louis, *Do Espírito das Leis*, Livro XIV; Livro XVII, 1973.

Recuperando a ideia de violência, o narrador pontua que os indígenas exerciam violência entre si, mas a faziam de modo organizado e ritualístico. Inclusive, acredita que nos dias atuais esse comportamento permaneceu. Durante essa afirmação, nota-se que o jovem aparece carregado pelos policiais, enquanto a trilha sonora de axé é substituída por uma sonorização de harmonia tensa. Para isso, Alfredo argumenta que o ritual contemporâneo é espancar sistematicamente o mais fraco. Diante desse episódio questiona se os índios compreendem a nossa violência de exterminá-los, tendo em vista que alguém precisa apanhar no final para todos sejam convencidos e, enquanto seu discurso é escutado, as imagens mostram as agressões contra o indígena. Durante o tempo em que o Professor aparece, a música de axé retorna em contraponto a sonorização tensa, terminando com uma frase “o amor é a solução” contradizendo o que se assiste no momento anterior.

Os conceitos de civilização e barbárie apresentados em Montesquieu (1973, pp.209-211; pp.255-256), segundo o qual, a barbárie é localizada em regiões quentes com grande extensão territorial e propensa a atividades criminais, ao passo que a civilização, organiza-se pela preservação da vida e liberdade em regiões com dimensões menores são contrapostas nesse escrito a partir do pensamento de Friedrich Engels (1964, pp.23-25), que de algum modo estruturou as concepções de Karl Marx sobre a diferenciação entre ambas e suas interconexões quando o capitalismo avançava na Europa do século XIX.

Na perspectiva de Engels para conceber *A Origem da Família, da propriedade e do Estado* se baseando nos escritos de Lewis Henry Morgan (1818-1881)<sup>38</sup>, o autor alemão sintetiza a barbárie como “um período em que aparecem a criação de gado e agricultura, e se aprende a incrementar a produção da natureza por meio do trabalho humano” e a civilização, um “período em que o homem continua aprendendo a elaborar os produtos naturais, período da indústria propriamente dita e da arte” (ENGELS, 1964, p.25). Esse ideal se difunde em diferentes obras produzidas por Engels e Marx sobre as noções de comunismo primitivo até a chegada de uma sociedade de classes e formação do Estado.

Nesse sentido, a violência policial contra o indígena revela a falta de uma organização da sociedade baseada na liberdade e preservação da vida, havendo um modo de atuação dos sujeitos sociais pela atividade criminosa. Por um lado, a contradição do civilizatório ao bárbaro se interpenetra justamente pela forma com que o índio é atacado violentamente por uma instituição ligada ao Estado, que conforme os pressupostos de Friedrich Engels (1964, p.

---

<sup>38</sup> Um dos autores do conhecido evolucionismo cultural.

135-139) surge na medida em que os conflitos das classes antagônicas emergem na sociedade e precisam ser mediados, criando-se um tipo de força pública baseada na coerção e controle de armas que são sustentadas pelo recolhimento de tributos. (ENGELS, 1964, p. 135-136).

Portanto, o Estado e, conseqüentemente a instituição policial, implantam um modo de violência que continuamente busca atacar o mais fraco, uma vez que, como postulado por Engels, ambas as forças são formadas pelo interesse da classe dominante e elabora uma coerção significativa na tentativa de conter as contradições sociais (ENGELS, 1964, pp.136-137). A polícia como instituição social e mantenedora do Estado, correspondendo à sua força pública, aparece novamente em *Quanto vale ou é por quilo? e Jogo das Decapitações*.

O espancamento e a ideia de extermínio indígena é o preâmbulo para que Riparandi comente de maneira crítica a obra *Brasil Ilegal* apontando que nos últimos quinhentos anos de desenvolvimento brasileiro, o país foi dependente de certa racionalidade. A concepção de racionalidade expressa por Riparandi pode ser recuperada no ideário de Max Weber (apud Pierucci, 2003, pp.150-156) em diferentes produções sociológicas do autor. Contudo, o presente escrito não tem como escopo argumentativo abordar como em cada uma dessas obras o pensador alemão significou o racionalismo, salientando apenas sua aproximação com a ideia de *desencantamento do mundo* que visa construir um conceito científico postulando noções de cálculo, técnica e racionalidade substantiva com relação a valores Weber (apud Pierucci, 2003, p.152).

Dessa forma, ao criticar o livro pela sua essência racional e, por conseguinte, superior, Riparandi trata-o com desprezo por desconsiderar o extermínio dos povos indígenas, em virtude de uma pretensa união nacional emergir desse acontecimento e o índio precisar sobreviver em meio ao genocídio brasileiro para manter a sua unidade identitária nacional. Dessa maneira, o discurso do xavante se aproxima em partes do postulado por Weber.

Contudo, no autor de *Ciência como Vocação*, o aparato tecnológico que retira o encantamento do mundo pela ciência profissional, torna-se a característica peculiar da sociedade ocidental (PIERUCCI, 2003, pp.150-156). Em outras palavras, pensa-se que Riparandi se aproxima da Sacerdotisa em *Maldita Coincidência* pela dúvida acerca desse afastamento do mistério que é a natureza e o caos social transformado em cosmos pela explicação científica e lógica dos fenômenos sociais, inclusive a religião.

Com o objetivo de discutir a identidade nacional, recuperação a ocupação da rodovia pelos sem-terra. Assim, o fazendeiro discursa que o trabalhador deve trabalhar em qualquer

lugar do mundo e, por sua vez, o líder do movimento social argumenta que os agricultores que ocupam a propriedade mantêm a prosperidade sulista. Mas, o estancieiro comenta que a exploração existe em todas as partes do mundo e o verdadeiro problema da região Sul é a migração nordestina. O líder contraria essa afirmação expondo que os nordestinos se encaminham para São Paulo e não para Santa Catarina. Dessa forma, o fazendeiro o contra-argumenta demonstrando a continuidade do fluxo migratório dos nordestinos para o Sul e, conseqüentemente, a região sustentar a incompetência brasileira como um todo. Nesse momento, inicia suas injúrias ao sem-terra o que ocasiona uma discussão ríspida. Adam que nesse momento acompanha o debate acompanhado por um rapaz, aproxima-se deles chamando o fazendeiro de “separatista” e o líder sem-terra de “vagabundo”. Depois das ofensas, o líder o chama de alemão, sendo rechaçado e apresentando sua descendência polonesa, inclusive replica que ele é um capataz, mas se apresenta como defensor dos trabalhadores. Esse, por sua vez, dirige-se ao velho, chamando-o de burro. Adam pergunta se assim não é melhor o que ocasiona agressões físicas e insultos. Ele conclui não ser difícil os lados antagônicos ficarem do mesmo lado.

O que se discute nesse conflito é a ideia de uma identificação para a sociedade brasileira. Como visto no *talkshow*, cada discurso defende para si o controle do que é ser brasileiro apresentando características regionais, trabalho, progresso, extermínio e numerosos aspectos que organizam uma percepção para uma unidade nacional. Dessa forma, o filme se estrutura nessas contradições regionais e discursivas configurando uma dificuldade de se planejar o Brasil unitariamente, tendo em vista as peculiaridades que formam e organizam o território brasileiro. *Cronicamente Inviável* não discute de modo aprofundando a questão identitária, embora aponte a existência de uma unidade em *ser* brasileiro, particularmente na dominação e exploração contínua contra os mais pobres.

Outro ponto discorrido, é a crítica ao movimento dos trabalhadores rurais sem-terra. O MST<sup>39</sup> é representado como um grupo social sem perspectiva política, desordeiro e invasor. A caracterização malversada, contradiz com a noção de propriedade discutida no filme que passa pela argumentação sulista de Clara Bauer, no tocante ao aspecto do trabalho para desenvolvimento. Segundo a economista, no momento em que existam empregos, as questões sobre liberdade ficariam irrisórias. Entretanto, se as terras estão concentradas em mãos de

---

<sup>39</sup> O Movimento dos Sem-Terra é uma organização fundada em meados da década de 1980 com o objetivo de mudar a estrutura agrária no país, especialmente no tocante às reformas pela ocupação de terra para expropriação de latifúndios improdutivos e produção de alimentos em pequenos propriedades e produção familiar. Disponível em <<<http://www.mst.org.br/nossa-historia/>>>. Acesso em 19 jan 2019.



fazendeiros caracterizados pela personagem separatista, a própria noção de desenvolvimento não se concretizaria diante o monopólio do uso de determinados meios de produção, que nesse caso, é a terra para plantio e por essa razão, o líder sem-terra discursa que a agricultura viabiliza economicamente aquela região do país.

Pouco depois do embate entre o separatista, o líder sem-terra e Adam, escuta-se o ruído provocado por uma buzina e notamos o Pellegrino's e sua flâmula roxa do lado de fora do restaurante com sua nomeação. Essa coloração contrasta com o vermelho pintado no interior do estabelecimento e com o laranja da fechada, caso se pense na argumentação elaborada por Pedrosa (2006) e Kandinsky (1996), a qual o roxo ou violeta nesse tom escuro representam sentimentos de luto, tristeza, melancolia e angústia (KANDINSKY, 1996; PEDROSA, 2009). Nesse sentido, as colorações tendem a buscar um equilíbrio de composição pictórica, uma vez que as características da tonalidade laranja representam o comportamento hipócrita, similarmente ao roxo, que evoca um tipo de saudade a algo que não teve realização.

Adiante, vê-se Adam contratado como garçom do restaurante e Amanda ensinando-o como deve ser o serviço: servindo os clientes pela esquerda e retirando pela direita. Então, as imagens seguintes são a prática dele dispendo sobre a mesa os pratos e os talheres, inclusive, reparando nos detalhes do serviço. Como ele trabalha de modo vagaroso isso a deixa irritada, o que o faz questionar se o apego aos detalhes é importante. Isto posto, Amanda argumenta que sendo empregado ele deve se ater aos detalhes, porque ela gosta e os fregueses se sentem bem com isso. Segundo ela, os garçons novos precisam aprender e, como gerente do restaurante, ela quer as que as tarefas sejam bem executadas, pois São Paulo tem isso a oferecer para aqueles que a visitam. Nesse caso, o garçom comenta que ela aprendeu muito rápido vivendo na cidade.

Para testemunhar o aprendizado de Amanda, exhibe-se a infância dela em Mato Grosso, região Centro-Oeste do país. Nos tempos de pequenez, ela trabalhava em uma carvoaria e a música erudita contrasta com a rudeza de crianças e adolescentes produzindo carvão. O narrador pontua que a juventude está sendo destruída pelas “maravilhas da escravatura” e enuncia que essa foi a verdadeira infância de Amanda. Atualmente, ela é uma gerente sofisticada e elegante. Entretanto, inventar outro passado para a funcionária do Pellegrino's não seria uma mentira, uma vez que os franceses e os padeiros italianos de origem miserável se tornaram aristocratas no Brasil. Assim, Alfredo a representa como uma parcela da

“aristocracia bucólica brasileira”, porque tradição no país é questão de opinião. Pouco depois, apresenta-se sua moradia, uma casa de madeira com coloração amarelada que possa simbolizar perturbação e insolência (KANDINSKY, 1996, pp.89-90) e telhados marrons.

Amanda quando criança usa um vestido vermelho e sapatos pretos, arrumando-se sentada com ajuda de sua mãe que penteia seus longos cabelos. A narração sublinha que a menina é a perfeita miscigenação brasileira composta por índios, negros, brancos e derivados, crescendo em um ambiente campestre e bucólico, perto de um paraíso na terra, decorrendo disso ser a herdeira das esperanças, lendas e mitos das culturas latino-americanas. Após essa apresentação idílica da região que lembra em partes os escritos de Afonso Celso, ela aparece contente e caminha em meio a paisagem comendo uma fruta colhida diretamente de uma árvore. Nessa ambientação de serenidade, escuta-se uma música tocada por uma viola caipira, durante o momento em que se ouvem os pássaros assobiando e, posteriormente, ela surge em uma cachoeira para brincar com outras crianças dentro de um riacho.

Em contrapartida, destacam-se as ideias expressas pela escravatura e aristocracia bucólica. Essa vida pastoril é mencionada pelos *hippies* que em *Maldita Coincidência* buscavam a simplificação das “coisas”, porque tudo o que se precisa para viver está disponível no mundo. Nesse sentido, Amanda nasceu e foi criada em um ambiente rural se formando uma aristocrata quando em sua passagem como gerente em São Paulo. Contudo, esse ambiente idílico do Mato Grosso contrasta com sua vida cotidiana, na qual o trabalho escravo se propaga pelas famílias camponesas da região. Provavelmente, esse modo de perceber as contradições desde a infância formou sua personalidade insolente e, ao trabalhar como gerente no Pellegrino’s, trate de modo arrogante os empregados do estabelecimento. Por outro lado, sua conduta “desavergonhada”, a faz lucrar com outro tipo de expediente em outras formas de trabalho exploratório: sua associação beneficente indígena, tráfico de órgãos e bebês recém-nascidos, como se exibem em outros momentos do filme.

Adiante, a gerente conta histórias tradicionais de sua região. Em sua presença estão Luís e Maria Alice. Segundo a fábula maternal, nos primórdios da humanidade havia um Deus em sono eterno, até que um dia, cansado de dormir, resolveu se movimentar. A terra e o céu estavam unidos e a separação ocorrera quando Ele se levantou, permanecendo no lugar até o presente momento. Em outra lenda familiar, Deus é figurado pela nacionalidade brasileira e os galhos retorcidos do cerrado são dessa forma devido ao peso Dele deitado sobre as árvores.

Quando Amanda se retira da conversa, o casal de amigos comenta que se as árvores estão amassadas Ele deve ser como um gigante eternamente adormecido em berço esplêndido. Maria Alice, por sua vez, salienta que por estar sempre com sono e cansado não age, movendo-se para o Brasil somente para dormir. Além disso, o amigo comenta ser capaz Dele fazer suas necessidades fisiológicas, uma vez que é natural depois de despertar. Logo, indagando-se caso Deus seja brasileiro, concluem negativamente, propondo que as visitas Dele ao país objetivam usá-lo como dormitório e sanitário.

Nessa passagem se relacionam o Brasil ao Gigante adormecido em berço esplêndido. O Hino Nacional Brasileiro recupera essa construção imagética de um espaço geográfico magnífico, embora em letargia infinita. Dessa forma, no sentido escatológico das visitas divinas em similaridade ao Gigante, percebe-se que a nação é explicitamente desprezada pelas personagens. Ao fazer suas necessidades fisiológicas no território brasileiro, o país se torna um toalete que recebe apenas as suas indigestões matinais e se conserva imerso na sujeira e dejetos do altíssimo.

Essa discussão, torna-se a entrada para que o filme apresente a paisagem do Corcovado e o Cristo Redentor na cidade do Rio de Janeiro, enquanto se escuta uma música de estilo bossa nova, Alfredo entrega uma valise preta para um homem de roupas sociais em meio aos visitantes do monumento. A tomada de uma câmera fotográfica em seu *click* produz um som semelhante ao estampido provocado por uma lâmpada de máquina fotográfica, embora possa ser associado do mesmo modo ao disparo de um projétil. Em seguida, nota-se o rosto esculpido de Cristo. Nesse momento, olhando para Ele, Alfredo discursa não ser estranho que fique sempre de braços abertos passando recebendo homens de todas as raças, culturas e credos, para explorar sem piedade, atear fogo e não respeitar a terra nem quem vive nela. Assim, fotografa-se novamente ocasionando outro disparo de *flash* ou arma de fogo. Nessa situação, o narrador afirma que o excesso de compreensão pode virar cumplicidade.

A compreensão é revelada quando Maria Alice e Carlos se preparam para ir a um evento. Ele escolhe uma camisa e a encontra sem um botão. Diante disso, comenta com a cônjuge, quais são as instruções dadas para Josilene caso isso aconteça, porque se não consertar os empregados na hora, logo ficam relapsos no serviço. Pouco depois, Maria Alice sai do *closet* contrariada e Josilene entra no dormitório encontrando o patrão que a explica detalhadamente o “funcionamento” de uma camisa dentro do armário e sua adequação para uso, caso contrário, não deveria estar pendurada, pois quando se lava ou passa uma peça de

roupa, deve-se verificar se há alguma rasgadura ou faltar algo. Em seguida às explicações, ela pergunta para Carlos se ele deseja que ela troque o botão. Por causa desse questionamento, o marido de Maria Alice retoma a explanação indicando os procedimentos manuais para a troca do pequeno objeto, a passagem da linha pelo buraco da agulha, o movimento de ida e volta pelos furos até que finalmente esteja colocado em seu devido espaço. Ela o indaga acerca do conserto naquele instante o que é prontamente negado, em virtude do atraso do casal para o jantar. Assim, Josilene sai do *closet* se deparando com a patroa sentada na cama arrumando a bolsa. Essa aparece com a fisionomia desolada quando a vê. Carlos menciona para a esposa que a lei do mínimo esforço rege o mundo e é preciso manter as pessoas sob tensão.

Em consonância à cumplicidade de Maria Alice por Josilene, rememora-se a história familiar de ambas sincronicamente. Assim, escuta-se o trecho do samba *Feio não é bonito* e na imagem se veem Valdir, irmão de Josilene e ela, além do pai e a mãe deles, trajando roupas bem-arrumadas. Logo, mostra-se a casa da família vista pelo lado de fora, uma construção modesta, pintada de branco e com varal ocupado por roupas penduradas. Esse branco pode ser entendido como um “nada, símbolo do mundo onde todas as cores [...] se dissiparam” (KANDINSKY, 1996, p.95).

Posteriormente, o letreiro informa que essa é a infância de Maria Alice em 1965 e a bossa-nova é a música de sua classe social. Nos jardins da residência, uma pequena mesa aparece posta com pratos, copos e as refeições. Algumas crianças brincam no gramado e, para diversão delas, vê-se uma pessoa fantasiada de coelho. Na infância da empregada doméstica ela partilhava das mesmas brincadeiras infantojuvenis que as convidadas da família de Maria Alice, idas ao pequeno lago artificial dentro da propriedade, brincadeiras com os coelhos acompanhada de Valdir entre outras atividades no quintal da moradia. Depois, exhibe-se uma cena que será fotografada. A fotografia posada coloca as crianças brancas em uma moldura. Adiante, as genealogias de Maria Alice e Josilene se mesclam, uma vez que a patroa é herdeira de uma família industrial de origem têxtil desde a década de 60 e a família desta é representada por sua mãe e por seu pai, respectivamente, empregada doméstica e operário, encontrando-se a primeira, funcionária casa da mãe de Maria Alice e, o segundo, operário na fábrica do pai dessa.

Josilene e seu irmão Valdir são dependentes da família de Maria Alice e de Luís. Dessa forma, a coesão familiar é mantida pela continuidade intergeracional de um tipo de trabalho realizado com pagamentos insignificantes. Enquanto assistimos a Josilene criança pulando e

expressando felicidade em seu rosto, escuta-se uma faixa sonora em ritmo de samba com instrumentos de percussão. Esse recurso narrativo que exhibe a fotografia acontece de modo análogo em *Quanto vale ou é por quilo?*, especialmente no momento em que a dona de uma ONG<sup>40</sup> distribui presentes para crianças moradoras de uma região pobre na cidade de São Paulo; em *Divina Providência* a fotografia 3x4 é colocada como um artifício para entender certos trâmites das requisições pelas quais a personagem de Antônio José da Silva passou para retirada de seus documentos pessoais.

Nesse sentido, a imagem produzida pelo ato fotográfico, pode ser aproximada ao que André Rouillé (2009, pp. 29-39) aborda em seu estudo acerca da potencialidade fotográfica entre um documento nos primeiros momentos criativos e, adiante, sendo discutida como possibilidade artística. Rouillé analisa as fotografias em conformidade a um tipo de imaginário social nascente à sua época, destacando a sociedade industrial incipiente. Conforme o autor, esse tipo de imaginário que forjou novas relações sociais buscou por meio das imagens representar as convivências pelo grau de desenvolvimento, tecnicidade e valores políticos que objetivaram tornar a perspectiva do que é visível em sua forma organizada e, a câmera fotográfica, um instrumento que observa e capta a fragmentação do mundo em séries que serão arquivadas e uniformizadas para se realizar comparações e perceber as diferenças no que é visto (ROUILLÉ, 2009, pp. 31-39).

Essa moldura fotográfica se torna estratégica para eternizar as configurações laborais e familiares nas quais Josilene se amolda em um ambiente aristocrático que pretende dominá-la incessantemente. No limite, os vínculos desses trabalhos serão discutidos novamente em *Quanto vale ou é por quilo?*, detidamente na questão da liberdade dos escravos, os quais libertos, não tinham meios para sair da propriedade de seus antigos senhores permanecendo nos espaços rurais ou, quando em vivência na sociedade urbana, passaram a ocupar empregos subalternos.

Entretanto, no caso familiar de Maria Alice, há uma perpetuação de vínculos empregatícios exploratórios, tendo em vista que se percebe na construção familiar da patroa em manter a exploração de gerações inteiras que ficaram submetidas às mesmas fontes de recursos financeiros. A questão pertinente se estende na categoria racial, uma vez que isso as

---

<sup>40</sup> "A sigla é usada de maneira genérica para identificar organizações do terceiro setor, ou seja, que atuam sem fins comerciais e cumprindo um papel de interesse público, tais como associações, cooperativas, fundações, institutos etc.". Cf. SEBRAE. Ong. Disponível em <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/o-que-e-uma-organizacao-nao-governamental-ong.ba5f4e64c093d510VgnVCM1000004c00210aRCRD>> Acesso em 01 abr 2019.

distinguem em sociedade. De tal maneira que na sequência seguinte que acompanha o ritmo do samba em execução, o clímax na vida da empregada doméstica, negra e pobre, é ser protagonista de sua vida apenas por um instante no desfile de Carnaval.

Em razão disso, as imagens mostram o desfile de uma escola de samba carnavalesca com algumas mulheres trajando biquínis e adereços de pluma na cabeça. Josilene aparece vestindo uma fantasia branca e prateada com uma faixa amarela que segura o adorno em sua testa. Adiante, Maria Alice surge ao lado do seu filho Gabriel em um camarote no sambódromo acenando para a empregada, no mesmo momento em que a fisionomia dele demonstra aborrecimento de estar no local. No contato visual entre elas, o volume sonoro da batucada diminui e a imagem em câmera lenta se torna o instante para que o narrador saliente que, embora ela esteja amadurecida, fantasia-se de ouro e prata para desfilar em uma rua fechada, igual a um curral, ladeada por camarotes onde estão seus senhores e esse comportamento não modifica suas condições de vida. Essa percepção crítica a respeito do Carnaval recupera que Josilene desfruta de breves momentos de glória, porém, o suficiente para sentir e se convencer que a dominação se faz importante, não por ela gostar mas, pelo contrário, justamente pela cumplicidade do prazer em se dominar e manter a esperança para que os pobres um dia alcancem socialmente seus senhores se fazendo suportável a dominação. Entretanto, o prazer em ser cúmplice objetivando se tornar senhora é exibido em outro momento no qual a empregada doméstica é surpreendida por Maria Alice no quarto dessa em companhia de seu namorado Osvaldo no leito conjugal dos patrões.

### **O trambique: uma ideologia brasileira**

Posteriormente, Carlos dirige seu automóvel acompanhado de Gabriel e Maria Alice. A esposa comenta com o marido que Josilene pode ser empregada, mas não é burra, pois a conhece desde a infância. Ele replica apontando que a culpa não é dos empregados, há um modelo organizacional brasileiro que objetiva gerar desordem buscando certa ineficiência. É preciso, assim, encontrar o meio termo no convívio social, pois caso se faça menos “bagunça” é possível trabalhar. Contudo, se esse estado de desarrumação evidenciar muito esforço, torna-se mais trabalhoso o caos. Diante disso, por meio dessa generalizada indefinição no país surge a nossa principal atividade, o trambique. Alice redargui ironicamente se ele não é trambiqueiro. Carlos responde que no Brasil todos são trambiqueiros para não morrermos de fome, pois as leis e os governos foram construídos institucionalizando a ilegalidade, e, por isso, ele não paga os impostos na tentativa de se esconder daquilo que não criou, desde seu

tataravó isso acontece, é uma questão de sobrevivência. Pouco depois, o carro diminui a velocidade e se aproxima de um semáforo para que os pedestres atravessassem a rua, mas segundo Carlos, o tráfego para ele está aberto. Os transeuntes reclamam passando à frente do automóvel e se escutam assobios e aplausos que iniciam a outra sequência, dessa vez na Praia do Arpoador.

Há, pelo menos, dois princípios nesse discurso de Carlos. O primeiro deles articula um passado histórico que permitiu a instauração de um arranjo governamental baseado na fraude e, o segundo, o trambique como atividade institucionalizada. As trapaças pensadas pela personagem fazem sentido quando comparadas às outras atividades que vemos em *Cronicamente Inviável*, o não pagamento de salários para a empregada doméstica, o histórico familiar de Maria Alice e a manutenção do trabalho de Josilene e Valdir pelo baixo salário. Contudo, quando Carlos estabelece que esse estado desorganizado na sociedade brasileira o obriga a não pagar impostos, percebe-se que seu discurso é hipócrita e aponta para indivíduos suas atividades ilegais.

Dessa maneira, a consciência dessa personagem corresponde a sua situação de classe, em virtude de suas ações condizerem com sua visão de mundo. Diante disso, aproxima-se a ideia dele a um traço de pensamento ideológico que, em conformidade à perspectiva de Karl Marx (2007, p.47), representa uma forma de expressar certas ideias que dominam determinada época, justamente pela classe dominante a controlar por sua força material e espiritual, articulando-as na produção de ideias que são distribuídas de modo regular na sociedade (MARX, 2007, p.47).

Portanto, revela-se no discurso que seu envolvimento com as ilegalidades formam seus pensamentos. A fraude institucionalizada se identifica pela particularidade ideológica de Carlos, presente em sociedade, que busca suprimir sua verdadeira atividade nas relações sociais, a sonegação fiscal. Esses valores morais como o trambique ser universalizado em sociedade, origina-se em seus interesses particulares. As consciências representadas pela ideologia dos trambiqueiros corresponde a um modo de sua mentalidade, na qual o embasamento dos discursos moralistas, politicamente corretos, legalistas e idôneos facilitam as ações de exploradores e fraudadores iguais a personagem.

Em outras palavras, a consciência deve ser entendida a partir de outro momento da obra de Karl Marx (1974, pp.50-52). Conforme o pensamento de Marx, a consciência é um comportamento diretamente ligado ao pensamento e criado por representações que a própria

humanidade realiza baseada em suas relações produtivas e de linguagem que formam o ser consciente, isto é, um processo social que se determina pela atividade real na vida (MARX, 1974, pp.50-51). Dessa forma, a representação buscada com base nas ações de outrem, caracterizando-os como “trambiqueiros” é uma característica das condutas que posicionam Carlos em sua situação de classe e, não somente ele, como analogamente Maria Alice, recuperando aqui seu discurso dissimulado relativo ao pagamento da empregada e, posteriormente, sua autêntica percepção ao dizer que pagaria em outra ocasião.

Após o discurso de Carlos, mostra-se a Semana Cultural Baiana realizada no Rio de Janeiro, na qual se observa um palco, uma plateia e Alfredo compondo o público do evento. Ao seu lado, surge um empresário que discursa a respeito de o criticarem por retirar adolescentes em situação de rua oferecendo emprego para eles e com isso dignidade. O conjunto de percussionistas é composto somente por crianças e adolescentes negros. Segundo o agenciador, basta uma chance que a “moçada vai longe” e, nesse aspecto, o Brasil tem o que mostrar ao mundo. Adiante, Alfredo aparece caminhando com seu gravador em mãos e comenta que explorar miséria como atração turística é perigoso, em razão desta possibilitar uma interpretação errônea de ser desejável, tendo em vista que se uma criança não tem educação, dá-se uma lata para ela bater. Assim, o narrador caracteriza o processo do agente cultural como uma “seleção de mercado” em vez de uma baseada na “seleção da rua”. Enquanto isso, nota-se um grupo de adolescentes sendo espancados próximos a uma viatura policial pelos guardas, inclusive, um desses calça uma luva branca para revistar um dos detidos.

Nesse sentido, observam-se dois momentos contraditórios que exemplificam a ideia de seleção proposta por Alfredo. A primeira delas está ligada à natureza como postulada por Charles Darwin (197-, p.86-87) e que significa, de modo geral, que os mais aptos e, não os mais fortes, conseguem sobreviver e se reproduzir dentro de uma situação populacional de modificações extremas que originam escassez de meios para sobrevivência (DARWIN, 197-, p.87). Entretanto, a seleção de mercado indicada pelo narrador, revela-se em contiguidade a um discurso econômico, especialmente o neoliberalismo brasileiro que de amplo modo, conforme apontado por José Luís Fiori (2001, pp. 283-285) se apresenta pelas políticas econômicas que consistiam na abertura e desregulamentação do mercado de trabalho, desmonte do Estado nacional, diminuição dos direitos trabalhistas, concentração de riquezas,



transnacionalização de estruturas produtivas e dependência de capital privado internacional (FIORI, 2001, pp. 283-284).

O discurso do narrador quando compara as duas formas de seleção se apresenta de modo irônico quando recupera similarmente seleção natural e seleção de mercado à violência policial e ao agenciador do grupo de percussionistas. Na hipótese de não sobreviverem ou se adaptarem ao sistema violento imposto pela instituição policial, restaria aos adolescentes pobres, a situação do mercado que aplica a eles uma gerência de vida para lucros privados de assistência social. Esse recurso “benevolente” é a síntese de *Quando vale ou é por quilo?* na ocasião em que a empresa privada Stiner decide se associar ao governo estadual e instalar computadores obsoletos para uso estudantil em uma escola pública.

Em seguida, Marcos Rezende, coordenador do programa social Viva Rio, discursa no programa televisivo que o brasileiro é um homem cordial que age conforme o coração, correspondendo a isso, a nossa miscigenação como condição de diferença perante o restante do mundo, porque mostra o vigor de uma sociedade fundada na mistura de raças com fusão e diversidade, constituindo-se essa, como nossa bandeira. Assim, para ele, o Brasil figura como um laboratório do futuro para a pós-modernidade, tendo em vista a validação do país pela experiência na profusão de culturas, ora pelas realidades sociais ora pelas raças. Sua crítica ao livro *Brasil Illegal* indica que a obra é um desacato do autor pela singularidade nacional em se manter unida. O coordenador acredita que os cariocas compreendem bem o espírito do brasileiro e, assim, garantem a identidade nacional.

É significativo compreender o que a personagem entende por homem cordial. A personagem parece entendê-lo como um ideal positivo e próximo à civilidade, tendo em vista a manutenção da singularidade brasileira no que diz respeito às diversidades de culturas e raças que compõem a sociedade. Contudo, como postulado por Sérgio Buarque de Holanda (2014, pp. 176-180), esse procedimento da cordialidade no corpo social era uma ilusão que buscava se apoiar em outro indivíduo suas próprias condições de existência atuando pela manifestação com traços de familiaridade, organizando-se por uma ética de fundo emotivo que confunde as esferas privadas e públicas da vida formalizada (HOLANDA, 2014, pp. 176-178).

Nesse sentido, o homem cordato em nada se relaciona pela positividade de comportamento e, agindo pelo coração, funda-se na mixórdia do público e privado pautando seu modo de vida pela informalidade, mesmo em ambientes e relações sociais que não

necessitem dessa atitude. Certamente, esse modo de agir está presente nas próprias relações trabalhistas de Maria Alice e Josilene, uma vez que no momento em que a patroa comenta com Carlos conhecê-la desde pequena e, recuperando a formação familiar de ambas e a constituição dos vínculos empregatícios, discute-se a “amizade” entre elas. Assim, a formalidade é embasada nos laços emotivos e de apoio mútuo.

Por outro lado, *Quando vale ou é por quilo?* promove essa discussão, no momento em que Mônica ambiciona a mesma situação de classe que Noêmia para chefiar uma organização assistencialista, bem como no instante fílmico no qual Maria Antônia do Rosário realiza o pagamento de alforria de uma escrava para comprá-la e essa continuar com as atividades anteriores, mas de modo particular até que a recém-liberta pagasse o dispêndio financeiro da “amiga”.

### **Escravos, Trabalhadores e Recém-nascidos**

Ao contrário do espírito carioca pacífico e cordato, as imagens de São Paulo antagonizam o clima festivo proposto por Marcos Rezende e o filme exhibe uma parte da cidade repleta de prédios e algumas pessoas em situação de rua que esperam pela distribuição de refeições embaixo de um viaduto. Observa-se, o acúmulo de lixo e seu espalhamento, além de animais andando pelo lugar. Em seguida, surge a imagem de um alvo avermelhado apontado para os indigentes e numerando em contagem regressiva. A cada mudança de número, escuta-se o estampido de um projétil. Afinal, ao contrário de celebrar a cordialidade nacional e agir emotivamente como os cariocas, os paulistas atuam de modo objetivo, engatilhando e disparando um revólver contra essas pessoas promovendo uma “limpeza social” e afirmando uma questão indicada pelo documentário *Mato Eles?*.

Pouco depois, Adam surge trocando de roupas em frente a um espelho e Valdir está próximo a ele. Esse comenta para o garçom não se atentar aos pedidos de Amanda, pois ela adora ser patroa exagerando nas ordens ditas por Luís, fazendo com que se pareçam dela. Além disso, o cozinheiro zomba de Ceará e alude a um fato dele ser *chef* recebendo “hora extra” do patrão, porque essa profissão é coisa de “veado” no bairro onde ele mora. Mas, segundo o *chef*, isso é inveja de seus vizinhos por ele ter se dado bem na vida. Após essa afirmação, Adam o provoca perguntando se teve êxito como *chef* ou “veado”. Logo, a gerente do Pellegrino’s entra no espaço destinado aos empregados, acusando Adam de estar sempre atrasado.

No salão principal do restaurante, Luís, Carlos e Maria Alice estão jantando e conversam acerca das questões sociais brasileiras. Ele discursa que no Brasil a fome é uma questão de estilo, pois caso se alimentar uma vez ao dia fosse o argumento, dessa forma a diferença daqueles que não tem nada para comer para aqueles que comem diminuiria à apenas uma refeição diária. Entretanto, Maria Alice discorda e afirma ser uma obrigação lutar contra a fome e pela cidadania devendo àqueles que tem um filho fazer um pouco pelo país. Ela é contraposta por Carlos que comenta à esposa se pensar generosa por não divergir de um *officeboy*, mas se ela realmente bondosa não pagaria cem dólares para um sujeito se acidentar de motocicleta trafegando pela cidade. Nessa situação, Maria Alice, ironicamente, defende-se argumentando ser melhor tratar mal, chicoteando e acorrentando. Logo, Carlos a explica que as duas coisas são diferentes, justamente pelo escravo ter valor de uso e o *officeboy*, valor de troca, embora ambos sejam um fetiche da mercadoria.

Posteriormente, Amanda aparece em sua sala de gerência em frente a um computador e recebe a visita de uma mulher grávida. A gerente mostra para a moça um álbum fotográfico de lugares onde o filho desta residirá. A grávida comenta que esse é o terceiro filho que ela entrega para outra pessoa. Segundo Amada, a família adotiva é oriunda da classe média alta, composta por um pai advogado, sucedendo dessa forma um ótimo negócio para ela. Assim, o bebê custaria em torno de dois mil dólares para venda. Dessa forma, complementando a sequência anterior, as crianças recém-nascidas se revelam por seu valor de troca, isto é, são mercadorias, assim como os *officeboys* e escravos, inclusive, possíveis de serem comercializadas significando outro trabalho de Amanda, o tráfico de pessoas.

Nesse sentido, a ideia apontada com relação ao escravo e o trabalhador assalariado pelos seus valores, assim como a venda de um bebê surgem como o fetiche de uma mercadoria. Para compreender essa passagem, busca-se no pensamento marxiano os fundamentos conceituais nas afirmativas das personagens e as formas com que as relações sociais estranhadas se configuram. Conforme Karl Marx (2013, pp.146-149), o fetiche da mercadoria se estabelece a partir da relação entre os produtos realizados pelo trabalho humano que surgem misteriosos na relação social entre produtores e consumidores, na qual a forma mercadoria acaba refletindo aos homens os caracteres de seu próprio trabalho, ou seja, é a relação entre essas duas coisas (MARX, 2013, pp.146-147). Entretanto, o valor de uso não estabelece o fetiche da mercadoria, como dito por Carlos. Seguindo a lógica marxiana, a mercadoria pode ser definida como “um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas

propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer”. (MARX, 2013, p.113).

Entendendo as duas profissões como coisas que possuem valores e satisfazem necessidades, Carlos observa que a primeira tem valor de uso, enquanto a segunda, valor de troca. Ainda em Marx, verifica-se que o valor de uso é a “utilidade de uma coisa [...] condicionada pelas propriedades do corpo da mercadoria [...] o valor de uso se efetiva apenas no uso ou no consumo. Os valores de uso formam o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta.”(MARX, 2013, p.114). Isto é, uma satisfação de uma necessidade pelo conteúdo da mercadoria. Por outro lado, o valor de troca se estabelece pela comparação entre duas mercadorias que “são expressões da mesma unidade social, do trabalho humano, pois sua objetividade de valor é puramente social e, por isso, é evidente que ela só pode se manifestar num relação social entre mercadorias” (MARX, 2013, p.124).

Portanto, o que a personagem argumenta é assinalado apenas em outra situação quando da alienação imposta pelo modo produtivo no qual a classe trabalhadora atua em sociedade, surgindo diferentes constituições de estranhamento com relação ao trabalho realizado, ao processo produtivo, à natureza humana e à sua própria espécie (MARX, 2004, p.74-90). Assim, a última forma de alienação é significativa para se compreender a ideia de *coisificação* humana, uma vez que segundo Karl Marx:

O que é produto da relação do homem com seu trabalho, produto de seu trabalho e consigo mesmo, vale como relação do homem com outro homem, como o trabalho e o objeto do trabalho de outro homem [...] O estranhamento do homem, em geral toda a relação na qual o homem está diante de si mesmo, é primeiramente efetivado, se expressa, na relação em que o homem está para com o outro homem [...] Se ele se relaciona, portanto, com o produto do seu trabalho, com o seu trabalho objetivado, enquanto objeto *estranho*, hostil, poderoso, independente dele, então se relaciona com ele de forma tal que um outro homem estranho a ele, inimigo, poderoso, independente dele, é o senhor deste objeto. (MARX, 2004, pp.86-87)

Certamente, essa relação entre os trabalhadores é discutida novamente no discurso de Adam quando a personagem aparece dentro de um ônibus lotado, embora, desde Carlos até a atuação de Amanda com a mulher grávida, percebem-se a desumanização e estranhamento entre os seres humanos, assim como a sagacidade da gerente em comprar crianças e revendê-las para famílias abastadas. Da mesma forma, ocorre uma mercantilização contínua e circular no modo de produção capitalista que se origina desde o trabalho alienado, no qual se realiza a produção de mercadorias perpassando a própria natureza humana em se estranhar estando situada nas mesmas relações sociais. Provavelmente, essa distância e olhar sobre o outro na mesma situação de classe como um inimigo é sublinhado por Adam, no instante em que ele

discursa a respeito das reclamações daqueles que sofrem se tornam individuais e não coletivas e, caso ocorressem, provocariam uma revolução.

Em continuidade, Adam aparece servindo as mesas no Pellegrino's. Uma senhora negra e outra branca esperam pelo atendimento. Quando ele se aproxima para atendê-las as servem com uma refeição gelada para a primeira que reclama do tratamento discriminatório, uma vez que as outras mesas foram servidas corretamente, argumentando ter sido tratada desse modo por ser negra. Adam se desculpa pelo inconveniente, porém salienta que a discriminação foi um equívoco, havendo uma confusão dela na identificação dos carrascos, visto que ele se diz descendente de poloneses e não de portugueses, existindo na Polônia outro povo a ser perseguido, os judeus. Diante disso, a senhora branca pede que ele assuma a culpa pelo erro e o garçom a indaga se deveria pedir desculpas por não ser português ou não ser judeu. Imediatamente, Maria Alice aparece gargalhando ao lado de Carlos, enquanto Luís se aproxima da mesa das senhoras tentando apaziguar o conflito. Adiante, escuta-se o ruído de um carro derrapando e uma sirene, o que faz os clientes do restaurante caminharem em direção à saída do estabelecimento. Quando chegam na parte externa, assistem a uma senhora se defender de ter atropelado uma criança. A motorista se exime de culpa apresentando suas considerações e, de modo imediato, mostra-se o garoto atropelado, ensanguentado e morto no asfalto.

### **As Saunas: entre o transporte público e o lazer sexual**

Após o atropelamento, a imagem mostra a parte interna de um transporte público superlotado com Adam, Valdir e Ceará. Nessa situação, o garçom comenta a impossibilidade de uma vida decente nessas condições de aperto, somente se acreditarem muito no trabalho. Cabe aos usuários do transporte, bem como àqueles que passam pela mesma situação fingirem não entender os motivos disso. Ele pondera que o fingimento é obrigatório, senão haveria uma revolução, tendo em vista a existência de uma sensação coletiva de sofrimento. Além disso, percebe um comportamento de ser vítima a qualquer preço e, embora os ocupantes do coletivo estejam na mesma situação de classe, quando reclamam o incômodo se torna individual. Assim, exibem-se os passageiros gritando, a sensação de calor sufocante devido à aproximação das pessoas, os xingamentos após pisamentos de pés e o ruído de uma ambulância. Dessa forma, vê-se o ônibus pelo lado externo estacionado atrás de um carro parado. O motorista do transporte, irritado, vocifera ofensas e começa a discutir com a

motorista do carro à sua frente que se aproxima buscando entender qual é o problema dele, afinal, seu carro parou, chamando-o de nordestino burro, ignorante e idiota. Segundo ela, por essa razão esse país “não vai pra frente”. Notam-se vários pedestres parados na calçada observando o embate e, no instante em que ela termina seu discurso acusatório e ofensivo, escutam-se palmas e assobios que continuam dentro de uma sauna.

No estabelecimento ocorre o Concurso do Bumbum. Assim, percebe-se que inúmeros homens aparecem nus. Além disso, dentro de uma sala de espera, dois rapazes se masturbam em nu frontal assistindo a um filme pornográfico heterossexual em transmissão televisiva. As imagens mostradas pelo televisor exibem sexo vaginal. Desse modo, surgem Ceará e Adam conversando. O *chef* confia ao garçom que não é preciso ter uma relação sexual de verdade, apenas precisa relaxar coito e enganar. No entanto, quando decidir sair com alguém é um dever se passar por miserável, porque em São Paulo não tem emprego e demonstrando sua expertise sexual, ensina ao colega escolher um parceiro obeso para que não seja concretizada a penetração anal. Prontamente, nota-se um homem tomando banho, lavando a genitália e, pelo vidro transparente do banheiro, outros homens esperando pelo anúncio do prêmio. A *dragqueen* que apresenta o evento anuncia que Ceará é o ganhador, chamando-o de Jair e comunica ser a segunda vez o vencedor da competição. Quando ele retorna para a mesa, comenta para Adam que na escolha de um parceiro sexual é melhor reparar se existem manchas pelo corpo e, caso apresente alguma, aconselha-o a negativa da relação sexual. Em seguida, ouvem-se os *insights* de Adam que repercutem a libertinagem se apresentar pelo fingimento, enquanto isso, vê-se novamente a sala de espera com vários homens se masturbando vendo outro filme pornográfico na televisão. Na parte final de seu pensamento exteriorizado, o trabalho aparece como forma de dignificar à medida que o fingimento é a glorificação. Dessa maneira, ele prefere escolher o terrorismo como *práxis*.

Ceará, além de *chef* no Pellegrino's é michê. Conforme abordado em *Maldita Coincidência*, a homossexualidade masculina se constrói por uma certa necessidade de ocasião em alguns michês, como proposto por Nestor Perlongher (1987, pp.41- 67), que o público masculino pode se tornar michê caracterizando sua atividade sexual sem rompimento com o visual másculo, sobretudo os jovens que se prostituem para outros homens (PERLONGHER, 1987, pp.41-67). Dessa forma, é plausível a exibição do rapaz se masturbar assistindo a um filme pornográfico heterossexual na medida em que, conforme Perlongher (1987, pp.214-216), revela-se que a profissão não necessariamente está atribuída a uma identificação

negativa com a heterossexualidade, pois dentro da lógica dos michês, o sexo anal aparece com diferentes atributos para os praticantes desde um modelo de classificação entre homossexuais ou heterossexuais, ativos ou passivos, que reconhecem no ânus uma identificação dos desejos no contrato sexual entre o michê e seu cliente. (PERLONGHER, 1987, pp.214-215).

Por outro lado, a sexualidade em *Cronicamente Inviável*, assim, como esboçado analogamente em *Maldita Coincidência* e, posteriormente, em *Romance*, estrutura-se por uma difusão de termos, apropriações de vestimentas, *performances* corporais e comportamentais que identificam os michês. A virilidade exposta pelo pênis ereto sendo masturbado explicitamente é a vitalidade buscada por outros homens que o desejam especialmente na sauna, tendo em vista que conforme Gabriel Rotello (1998, pp. 80-81) esse é um espaço de socialização desses grupos sociais e funciona como uma comunidade relativamente segura para que os frequentadores maximizem seus prazeres. Nesse sentido, acontece uma “nova cultura” para troca de parceiros sexuais e a casa comercial se apresenta para os clientes “pela privacidade e higiene relativas, em parte porque sua clientela era agora exclusivamente gay, boa parte dessa troca de parceiros envolvia sexo anal” (ROTELLO, 1998, pp.80-81).

Contudo, nesse diálogo entre Ceará e Adam, nota-se a preocupação do *chef* em apontar que os parceiros sexuais que apresentarem erupções na pele devem ser evitados. Esse conhecimento tem uma relação específica a uma doença que se propagou na sociedade brasileira durante a década de 80, vitimando milhares de pacientes infectados: o HIV<sup>41</sup>. As manchas no corpo representam, em partes, as notadas em pacientes com o vírus, assim como o aumento ganglionar e erupções cutâneas. Em *Romance*, algumas cenas exibem a personagem André se apalpando continuamente em seu dormitório preocupado com uma possível infecção após se relacionar sexualmente com outros homens seguindo os conselhos de liberdade sexual, propostos por Antônio César, seu amigo e intelectual. De um lado, esse filme especula a doença como uma metáfora, na medida em que, no primeiro momento, estar doente significaria a impossibilidade de se manter um discurso sexual libertário em continuidade. Por outro lado, a enfermidade não prejudicaria uma sensação de liberdade pessoal no sexo, uma vez que André frequenta banheiros públicos masculinos para praticar sexo com jovens michês desconhecidos. Além disso, em *A Causa Secreta*, apresenta-se em determinado momento filmico, as condições de dois homens infectados sem os recursos terapêuticos para atendimentos de pacientes em hospitais públicos.

---

<sup>41</sup> Cf. nota 17.

### **O Assistencialismo e a Destruição**

Retomando a relação de Amanda com o comércio de recém-nascidos, vê-se um berçário com alguns bebês que possivelmente serão traficadas pela gerente do Pellegrino's, enquanto se escuta uma canção de ninar. No momento em que ela conversa com uma enfermeira no local, aponta que as crianças precisam estar prontas para a doação com todos os exames de fezes e urina realizados dentro de um cronograma. Adiante, ouve-se o som produzido por um chocalho e uma música indígena. Na imagem surge um rapaz indígena em frente a fundo azulado, em diferentes poses para uma fotografia, lembrando certas características de documentos oficiais. Contudo, se na primeira imagem fotográfica ele segura uma pasta, adiante, veste uma camisa branca e segura uma valise preta, além de ter em sua cabeça um boné vermelho. Ou seja, essas fases permitem entender que ele conseguiu um emprego na cidade. Todavia, essa encenação é parte uma filmagem, tendo em vista o surgimento de um *cameraman* e de uma empregada doméstica atrás de uma mesa que contém bules, xícaras e uma baixela de prata.

Assim, a narração indica que Amanda é a dona de um centro profissionalizante para indígenas. Logo, ela surge em uma entrevista e a reportagem se dedica em apresentar alguns indígenas que acabaram de chegar na sala de espera da associação, contando ter conseguido emprego para eles, mostrando-os no saguão de entrada, enquanto apresenta seu entendimento sobre o uso da imagem desse grupo na televisão e a inserção digna deles no mercado de trabalho. Em seguida, ela e a equipe aparecem em uma sala de reuniões e se percebe um grande cocar pendurado na parede, uma estante com livros e algumas pequenas estátuas. Ela discursa a respeito a competição de mercado entre indígenas e pessoas negras pelos lugares na televisão. O movimento negro, segundo ela, pressiona para que eles não ocupem apenas papéis subalternos nas novelas e isso, excedem espaços nos quais passam a ser ocupados por outro grupo social. Assim, o repórter a indaga ser verdade que existe um banco holandês nesse empreendimento. Segundo Amanda, os europeus, que acabaram com noventa por cento da população indígena, em contrapartida, recompensam àqueles que ainda vivem.

O monólogo final de *Mato Eles?* reivindica essa aproximação dos filmes documentais se tornarem produtos a serem comercializados nos países europeus pela disponibilidade de mercado. Entretanto, a novidade de *Cronicamente Inviável* é destacar esse conteúdo pela afinidade com as cotas raciais ou identitárias. Esse assunto ocorre em *A Causa Secreta* quando



uma personagem negra questiona ser atriz e fazer papéis dramáticos em novelas apenas como empregada doméstica. O protagonismo, assim, era reservado para os brancos. Por outro lado, em *Quanto Vale ou é por Quilo*, essa ideia de atuação em produtos audiovisuais alcança outros limites, em particular, por um momento filmico no qual se destina a exibir a escolha de elenco para um comercial com elenco de crianças pobres. Inclusive, o auxiliar do diretor, que tem como função na produção escolher os mais negro pela coloração de pele, seleciona uma criança e a entende como um animal de raça, pois guarda consigo uma genealogia ou, como dito pela personagem, um *pedigree*.

Em outro momento, Alfredo caminha em direção à saída de um aeroporto após o desembarque de seu avião em Porto Velho, capital de Rondônia, região norte do Brasil. Durante o caminho, encontra um homem que o pergunta se trouxera os rins. Desse modo, sabe-se que o intelectual é um traficante de órgãos e todas as suas aparições em regiões brasileiras são para a prática desse comércio ilegal. Certamente, essa é a inspiração para elaborar seu livro, uma vez que sabendo realizar atividades ilícitas, descreve-os como correspondentes de um sistema estruturante do *ethos* nacional, colocando-o na mesma posição ideológica de Carlos, amigo de Maria Alice, ao aponta a organização do estado brasileiro como falha, ao mesmo tempo em que ele é parte do dano que denuncia.

As imagens posteriores ao encontro mostram ambientes de destruição com lugares incendiados, fumaça preta e destroços de troncos de árvores. Escuta-se o badalar de um sino e, imediatamente, Alfredo discursa a respeito da devastação dos territórios de modo explícito e sem sentido, tendo em vista essas práticas comprem o comportamento humano quando em sociedade. Pouco depois, o intelectual é acompanhado por um rapaz e ambos surgem sentados à margem de um lago e, distante deles, uma paisagem montanhosa. Esse local lembra as imagens fotográficas dos garimpos que se espalharam na região norte brasileira durante as décadas de 1980 até meados dos anos 1990. Segundo Alfredo, aquele é um lugar preservado da ditadura da felicidade. Além disso, pontua que apesar de existirem determinadas regras no lugar, perdura uma liberdade para se destruir o quanto quiser e, aliás, se formos bons cristãos, nem Deus vai interferir. Terminada a constatação, pergunta para seu acompanhante se ele entendeu seu ponto de vista, havendo uma negativa do rapaz. Dessa forma, Alfredo explica-se novamente, mas como uma receita que atribui ao cristianismo, defecar fora de casa, respeitar o pai para depois matá-lo, abarrotar o planeta de gente e devorar o que sobrar. Contudo, ao terminar sua argumentação, Alfredo escorrega e fratura a perna durante a queda.

Adiante, as imagens exibem plantações devastadas e árvores queimadas durante a execução de uma música melancólica e, sobreposta a ela, o discurso do narrador em proximidade à voz de Deus (NICHOLS, 2005, p.142). Alfredo comenta que Ele só poderia interferir quando criou, e após a criação, o Todo Poderoso passa a ser o homem que constrói sua vida fundada em destruição. A narração de Alfredo sublinha que o homem não destrói porque é mau, mas o faz por não conseguir ser de outro modo, adaptando-se ao comportamento destrutivo. Desse modo, caso não existissem certas regras, acabaria em autoaniquilação. Assim, a destruição surge como um espetáculo dos poderosos que dizem o que pode ser destruído fingindo prazer pela destruição que se pensa construtiva.

Essa parte final pode ser comparada ao que é discursado pela personagem da Sacerdotisa em *Maldita Coincidência*. Se para ela o mundo deveria ser destruído com fogo para sua transformação, nas imagens de *Cronicamente Inviável* a destruição é apontada em processo de realização, todavia para construção de uma ideia baseada no poder que é concebida pelo seu lado negativo. Dessa forma, a concepção pode ser aproximada, em partes, do pensamento de Karl Marx como uma forma de prática social que a classe dominante se dirige aos dominados obtendo riquezas para si.

Em contrapartida, o poder surge configurado positivamente nas indicações de Michel Foucault (2015, pp.369-371). Segundo Foucault, o poder se manifesta como um organizador das relações sociais em exercícios estratégicos na sociedade, não havendo detentores do poder, e sim, sua difusão nos indivíduos. Contudo, esses segmentos em capilaridades pensadas pelo autor fazem sentido apenas no caso de *Maldita Coincidência*, uma vez que o filme apresenta personagens em certa proximidade comunitária discutindo abertamente a resolução do acúmulo de lixo e aviso de desocupação do castelo pela prefeitura.

Portanto, o poder, assim como o fogo que destrói a sociedade encastelada no primeiro filme, tem como principal recurso a transformação, mas nem sempre baseada em algo positivo, como vemos nas imagens de ambientes devastados de *Cronicamente Inviável*. Nesse sentido, há uma indicação na qual a destruição brasileira interessa a determinados setores específicos da sociedade, especialmente àqueles que dominam economicamente a estrutura social no país.

Após as imagens de destruição, exibe-se novamente as imagens da cidade do Rio de Janeiro com o Cristo Redentor, durante o tempo em que se ouve uma bossa-nova em execução, correspondendo esse estilo musical ao *leitmotiv* da vida urbana carioca. Dessa

forma, Carlos está na calçada próxima à orla marítima trajando roupas sociais e segurando uma valise esperando pela passagem de um táxi, chamando-o quando avista. Dentro do automóvel, ele discursa de modo enfático pela legalidade e explica ao taxista que é obrigatório por lei possuir cinto de segurança na parte destinada aos passageiros. Assim, ele pede ao condutor que dirija devagar, pois tem enjoos quando um automóvel está em alta velocidade e, a imagem a seguir, exhibe esse momento veloz com o carro ultrapassando os outros, escutando-se o som de uma buzina, assim como o táxi atravessando o semáforo vermelho. Carlos indignado com a situação, reitera suas convicções demonstrando que o farol não é enfeite e ele perderia a sua licença para dirigir caso fizesse isso na Europa. Desse modo, questiona o motivo de os brasileiros reclamarem do país observando que o motorista deve ser um tipo de indivíduo que joga lixo na rua e depois não sabe o porquê dela alagar. Comportando-se dessa maneira, reclama da prefeitura, embora sequer se ela fizesse um bueiro gigantesco. Apesar disso, o motorista jogaria todos seus móveis dentro da fossa. O taxista insatisfeito com o palavrório e discutindo com ele, acelera o veículo ultrapassando novamente outro semáforo fechado o que ocasiona um acidente de trânsito.

Mantendo a atmosfera de tensão, Maria Alice chega em sua casa e, após um breve descanso no sofá, escuta alguns ruídos chamando pelo filho Gabriel e segue os barulhos pelo corredor. Quando ela abre a porta do quarto, surpreende Josilene e seu namorado Osvaldo de roupas íntimas em cima da sua cama, exceto ele que ainda usa uma camiseta. O namorado de Josilene se irrita com a chegada da patroa. Logo, a empregada começa a se explicar de modo apavorado, decorrendo uma questão de Maria Alice à procura de seu filho e Josilene responde que ele visitou um amigo, conforme pediu aos pais. Após essa situação, ela se defende dizendo suas vontades de realizar as mesmas coisas que a patroa fazia aos sábados com seu marido: alugar filmes para assistir na televisão no dormitório conjugal. Nesse ínterim, Osvaldo pega um lustre em cima da cômoda e, empunhando-o, parte ao encontro da patroa confessando que já foram flagrados e, no caso dela chamar a polícia, a mataria dentro da casa. Maria Alice ordena aos berros para Josilene tirá-lo dali. Enquanto tenta segurar Osvaldo, ela diz que trabalha na casa, porque é amiga de infância dela. Durante as ameaças à patroa, essa prossegue exigindo a retirada do sujeito. A empregada inconformada com a situação, fala para ele estripar Maria Alice, porque ela é exigente e a xingando para comentar a preferência pelo patrão, pois ele ao menos sabe que é crápula e não desmente esse comportamento. Durante o tempo em que Osvaldo carrega Maria Alice pelo corredor de forma truculenta, a empregada

tenta impedir a brutalidade contra a patroa que escapa após intervenção de Josilene. Após essa situação de perder a refém, Josilene é agarrada por seu amante e sucede o seu espancamento e possível assassinato pelo companheiro.

Posteriormente, Maria Alice aparece na praia acompanhada de Gabriel em uma tarde de lazer familiar. O filho aparece surfando no mar com sua prancha *bodyboard*<sup>42</sup>. Logo, ele sai em direção à areia encontrando sua mãe sentada em uma cadeira reclinável sob um guarda-sol. Ela pergunta as horas para ele e recebe como resposta que não usa relógio naquele momento. Assim, ela o questiona sobre um presente dado pelos pais, um relógio à prova d'água. Apesar disso, ele a replica se defendendo sobre do aparelho, uma vez que tem medo de ser roubado. Maria Alice aponta que esse comportamento é uma bobagem e, avistando um rapaz usando o objeto, pede para ele se dirigir até lá. Chegando próximo dele, Gabriel pergunta o horário e o informante retira um revólver de dentro da bermuda. Ele exige que o garoto entregue o par de tênis rapidamente, fazendo-o de imediato entregando o calçado para o assaltante. Entretanto, após efetuar o roubo, alguns banhistas correm em sua direção e começam a espancá-lo coletivamente na areia da praia. Com a confusão, Maria Alice escuta os gritos e pergunta que está acontecendo. Logo, Gabriel pede para ela não se aproximar do grupo. Mas, contrariando o filho, a mãe se dirige ao pandemônio e, tentando impedir as agressões, vocifera para terminarem com “essa violência”, porque “não adianta nada”. Com a desespero de Maria Alice vendo a situação, Gabriel se esforça para tirá-la rapidamente e esbraveja que o rapaz o roubou. Em meio aos gritos do filho pela acusação e negativa da mãe pelo espancamento ao delinquente, ele perde a moderação e a agride com socos e pontapés. A violência entre os familiares termina quando outros banhistas os afastam após a luta corporal e o filho expressa seu ódio por ela.

Seguidamente as imagens mostram crianças e adolescentes em situação de rua, brancas e negras, amontoadas pelo chão usando drogas dentro de uma lata, provavelmente cola-de-sapateiro, durante a execução de uma música bossa nova. Maria Alice aparece afagando um menino e uma menina. Ao fundo, enquanto caminham, notam-se os Arcos da Lapa localizados na região central do Rio de Janeiro. Ela leva consigo as crianças em direção ao seu automóvel e se observa que o porta-malas contém grande quantidade de brinquedos. Prontamente, ela os entrega para os dois e percebemos que se trata de pertencentes a Gabriel

---

<sup>42</sup> Bodyboard é uma prancha de surf, de menor comprimento, geralmente ficando na altura do tórax até a cintura do praticante de *bodyboarding*. A tábua ou prancha de surf de maior tamanho tem diferentes desenhos e estilos.

que após a discórdia familiar foi privado de suas regalias. As outras crianças ficam atentas à movimentação, enquanto os objetos são entregues. Quando as duas retornam ao grupo começam a sofrer ataques por seus companheiros de rua, principalmente das maiores, perdendo seus presentes, enquanto se ouve uma sinfonia durante as agressões. Maria Alice testemunha a violência juvenil, porém seu discurso sublinha a importância de ser caridosa, embora algumas pessoas pensem o contrário. O problema desse pensamento, segundo ela, baseia-se em uma lógica neoliberal que articula a impossibilidade de ação diante da desigualdade, devendo tolerá-la. Além disso, para ela, o Estado desfruta de um papel a ser cumprido, manter as crianças em situação de rua sob efeito de narcóticos como o *crack*, posto que como morrerão de qualquer forma, seja de frio, umidade ou coceira que, ao menos, sejam entorpecidas.

Nesse sentido, percebe-se que a destruição é o pano de fundo em cada uma dessas sequências. Na primeira, Carlos e seu discurso em defesa das leis dentro do táxi é rompido pela alta velocidade com que o motorista executa seu trabalho sem respeitá-las culminando em um acidente automobilístico. Em outro momento, Josilene “sonhando” em ser a patroa executa um comportamento leal a sua situação de classe quando aponta que os patrões são canalhas. Mas, no momento final, liberta a patroa da violência executada por Osvaldo e sua consciência social se esvai. Para manter o nível de consciência mantido na classe social de Maria Alice, ela frequenta a praia com Gabriel e, quando o filho é roubado, utiliza um discurso apaziguador e moralista contrário às práticas de violência, enquanto os banhistas espancam o delinquente. E mesmo seu filho, perturbado com a situação ao ver a mãe defendendo seu algoz, a pune com brutalidade, talvez pior que ao desconhecido larápio.

A discursividade de Maria Alice é intrigante, pois pretende-se contrária a violência, porém, observa contemplativa a crueldade do ataque às crianças durante sua entrega de presentes. Ela comenta que sua caridade foi revolucionária. Em partes sim, porque tirou as mordomias de Gabriel entregando para as crianças desprovidas. Entretanto, esse ato caridoso apenas acirrou as disputas internas de um grupo social que parecia coeso, seja pelo abandono, consumo de drogas e vivência partilhada. Esse clima amistoso é colocado em perigo quando os brinquedos são distribuídos e despertam a ganância entre as crianças e os adolescentes.

Dessa forma, o único caminho para se libertar socialmente dessa miséria infantojuvenil é deixando-as entorpecidas pelas drogas, afinal de contas, estão à beira da morte. Este tipo de discurso, lembra em partes, um pensamento de limpeza social, no qual

as pessoas em situação de rua são mortas no centro das grandes cidades brasileiras, caso se recorde o a contagem regressiva e o tiro ao alvo presentes nas imagens localizadas em São Paulo. Hipoteticamente incomodada com o discurso econômico neoliberal, Maria Alice atua do mesmo modo desse ao presentear as crianças, mesmo sabendo que não conseguem proteção sozinhas contra as maiores, ou seja, todo altruísmo atende somente para confortar sua consciência dizendo para si mesmo que fizera algo caridoso.

Essa benevolência aparece em *Quanto vale ou é por quilo?*, que no limite, apresenta as associações e organizações não-governamentais como modelos de instituições que visam o bem-estar social bem próximos dessa personagem, pela sua situação de classe com ativos e recursos que pensam ser capazes de auxiliarem de forma solidária e atuando pelo benefício próprio, pessoas em situação de rua, crianças pobres e miseráveis, abandonadas ou com câncer e presidiários.

A interpretação dessas imagens indica que existem dois grupos sociais e seus desafios antagônicos no filme. Seguindo as perspectivas de Pierre Sorlin (1985, p. 201), percebe-se que em *Cronicamente Inviável* por um lado, Adam se apresenta como um empregado no Pellegrino's, estando subordinado às ordens de Luís e Amanda, bem como Josilene, empregada doméstica de Carlos e Maria Alice. Essa dupla composição do grupo social assalariado, coloca-os em um ciclo vicioso de patrões e empregados que formam o filme. Nessa hipótese, o mediador do conflito seria o Estado, na medida em que sua constituição é lembrada como formadora do caráter trambiqueiro e cordial difundido na sociedade brasileira. Entretanto, essa mediação não se confirma totalmente, dado que a invocação do Estado surge apenas para se questionar o que é impróprio no país e simultaneamente fere apenas à classe dos patrões.

Desse modo, apresenta-se um desafio do filme que é compreender a sociedade brasileira marcada pelas desigualdades econômicas e sociais, vistas nas crianças abandonadas e adultos famélicos comendo em baixo da ponte, na questão racial que difere negros, indígenas e brancos no processo de formação da identidade brasileira, na dificuldade no uso do transporte público, no tráfico de órgãos e humano, entre outros. Por outro lado, a violência urbana observada no filme, seria o ápice dessas desigualdades, porém, ela acontece em personagens na mesma situação de classe, lembrando o espancamento da empregada pelo seu namorado.

Portanto, compreende-se que as personagens Luís, Maria Alice e Carlos ambicionam comentar as crueldades espalhadas em solo nacional pontuando certas formas de ação que visam reparar a violência, a fome e o desrespeito às leis. Entretanto, ao que tudo indica, nenhuma delas se detém criteriosamente a solucionar as contrariedades percebidas e, quando tentam algum respaldo discursivo, inclinam-se à hipocrisia e a dissimulação revelando que uma conciliação buscada em uma sociedade contraditória somente é possível nos esforços de Adam que, apesar de se apresentar de forma “terrorista” e integra sua consciência, discurso e possível prática, mostra-se igualmente hipócrita como os demais na parte final do filme.

### **O divertido é humilhar**

Depois da dissolução familiar, Luís entra no cômodo usado pelos garçons para trocarem suas roupas antes do expediente no Pellegrino's. Ele encontra Adam de roupa íntima e camiseta regata. Enquanto conversam, o patrão observa atentamente as nádegas do garçom. O dono do restaurante comenta se o empregado pensa em se tornar um empregado de “primeiro mundo”, algo que prontamente é respondido de modo negativo exclamando que este pertence ao patrão. Logo, o proprietário comenta que Adam produz um péssimo número de submissão, inclusive, sendo ele inteligente é um desperdício trabalhar em seu restaurante. Desse modo, o garçom questiona se o elogio serve para enaltecê-lo e depois demiti-lo. Por isso, Luís comunica que despedir não tem graça, o divertido é humilhar.

Em seguida, precisamente à noite, Adam aparece embriagado na porta do restaurante e Luís surge no salão principal, enquanto a sonoridade escutada é uma música de estilo jazzístico. A cena é escura, mas a coloração avermelhada se aproxima da libido (PEDROSA, 2009, p.120) uma vez que que circunda o proprietário. Quando Luís o encontra parado na porta, vê-se o rosto machucado do garçom em decorrência ao envolvimento dele em uma briga. Nessa situação, o proprietário do Pellegrino's carrega-o pelas escadas do estabelecimento. Prontamente eles chegam a um lugar que se parece uma *garçonnière*, na qual se observam alguns sofás espaçosos e poltronas. Quando alcançam o local, Adam é colocado em um sofá violeta por Luís. Após o acolhimento e resguardo motivado pelo auxílio do patrão ao empregado, o garçom abre a braguilha da calça e se insinua eroticamente para o chefe. Como Luís não corresponde a iniciativa, Adam se sente desprestigiado no jogo sensual e pergunta se não eles não tem relações sexuais somente por não ser “baianinho” igual ao demais funcionários. Luís, acarinha em seu rosto e comenta a beleza do rapaz pelos olhos

claros, mas não imaginava que fosse, além de inteligente, preconceituoso. Entretanto, a imagem termina em um *fade out* sugerindo a prática sexual.

Posteriormente, Alfredo aparece caminhando com o auxílio de uma muleta pelas ruas de Bom Futuro, cidade localizada em Rondônia. O nome do município é sugestivo ao apresentar um espaço com terra avermelhada, moradias com construções inacabadas, animais soltos, crianças seminuas e um caminhão com a carroceria desgastada. Em seguida, mostra-se um espaço que se parece uma instituição pública com algumas pessoas sentadas do lado de fora, uma balança de pesar, algumas frutas expostas sobre uma mesa, crianças e um cachorro dormindo no chão. O professor tem dificuldades para subir os poucos lances de escadas e ninguém o ajuda. Chegando na sala principal, um homem o recebe expressando que o local não é um ambulatório para ele cuidar da perna quebrada. Contudo, Alfredo quer saber se tem algum voo ou meio de transporte terrestre para sair da cidade. Segundo o recepcionista, existe apenas uma estrada na região e a ponte está quebrada há uma semana. Nessa situação, Alfredo pergunta o que deve fazer com sua perna e o atendente argumenta que a culpa não é dele, indicando ao visitante para cuidar daquela perna podre. Questionado mais uma vez pelo, aponta não existir outro modo de sair daquela região. Ainda, segundo o atendente, é época de queimada o que impossibilita os aviões pousarem e decolarem.

Posteriormente, Alfredo aparece peregrinando por um território com destroços de árvores durante o tempo em que se escutam ruídos de uma motosserra. Assim, seu discurso enfatiza que a realidade não interessa as pessoas, tendo em vista que mesmo mostrando algo próximo do real, elas o entendem como ficção. Nesse aspecto, perde-se tempo ao interpretar a realidade para elas e esse pensamento serve apenas para fingir que se entende melhor determinado acontecimento. Dessa forma, os fatos devem ser registrados e a interpretação realizada futuramente, de modo a ser rearranjada conforme requer a realidade ou talvez, nunca interpretá-la, somente registrando os fatos e não fazendo nada com eles. Depois, o intelectual se senta na frente de um estabelecimento e escutamos uma música erudita, a mesma da devastação mostrada pelas imagens aéreas. Ele retira uma máquina fotográfica do bolso e fotografa um homem que segura um rádio próximo ao ouvido registrando o momento. Depois, a imagem mostra em *close up* a perna com a ferida exposta e uma mosca pousando na região putrefata.

Essa ferida pode ser recordada na personagem de Antônio José da Silva em *Divina Providência*. Se no curta-metragem a personagem pede auxílio aos órgãos públicos para seu



tratamento clínico, em *Cronicamente Inviável* não há cuidado médico possível em Bom Futuro. Além disso, a exibição de corpos feridos ou mutilados são recorrentes em outras produções. No caso de *Romance*, no atropelamento de Regina e no vômito de sangue de Márcia, na morte de Carlos em queda do teto do teatro em *A Causa Secreta*, nas mutilações de Marco Aurélio e enjoos dos dependentes químicos em *Quanto vale ou é por quilo?* e nas decapitações no motim penitenciário em *Jogo das Decapitações*. Além disso, o nome da cidade é significativo, pois sintetizaria o porvir, justamente pela quantidade de imagens de destruição que são mostradas na região Norte do país. Um assunto abordado de modo detido e discursado em *Maldita Coincidência* nos letreiros e algumas personagens, bem como em *Mato Eles?*, no instante em que os indígenas na reserva falam a respeito da exploração de madeira de araucária pela FUNAI e a empresa F. Slaviero.

Adiante, Adam aparece furioso na entrada do Pellegrino's arremessando as tampas dos latões de lixo e espalha os dejetos na calçada do estabelecimento. Diante disso, Ceará e Amanda saem do restaurante e o encontram. Ela pede que se o garçom queira fazer algo que seja de forma civilizada. Adam fala para ela entrar e cuidar das clientes grávidas. Adiante, Luís aparece sentado tomando um *drink* em um bar dentro de um restaurante na região. Adam chega ao local, sentando-se ao seu lado e comenta a afirmativa dele que o divertido é humilhar os funcionários. Nesse momento de intimidação, o ex-chefe indica que a sua demissão foi ocasionada por não realizar o trabalho de forma correta. Assim, o ex-garçom solicita ao barista do restaurante que achincalhe com seu ex- patrão, porque quando os empregados se juntam podem zombar de seus chefes e, aumentando a entonação da voz, aponta que no lugar existem muitos destes para serem ridicularizados. Pouco depois, Adam pega o copo que Luís bebia seu *drink* e solta no chão, fazendo-o quebrar e os funcionários do bar o retiram do salão. Quando está saindo, ele empurra um dos empregados do estabelecimento em cima de uma mesa e se desculpa, uma vez que seu pensamento não se relaciona com a violência, pelo contrário, ele o terror e percebe a diferença que atos violentos são de fácil controle enquanto o terrorismo não. Do lado de fora, Adam conclama a um grupo de operários que trabalha em uma obra na rua e em seu protesto, pergunta se eles já foram sacaneados pelo patrão. Com o chamado, a turma se encaminha em sua direção e começa a ouvi-lo. Luís acusa aquele discurso de patético. Reiterando que a violência não assusta e é fácil de ser controlada, Adam explana que é preciso detonar, explodir e aterrorizar deixando os padrões sob medo contínuo. Após a asseveração, escuta-se o ruído de uma sirene policial e

o ex-garçom salienta que estamos no primeiro mundo, tendo em vista que os policiais chegaram rápido. Quando abordado pelo guarda, Adam responde que não começou a confusão quem a fez foi seu chefe que manteve relações sexuais com ele e depois o demitiu. Assim, Adam é preso e esbraveja em direção a Luís que humilhar não basta, é necessário que se acabe de uma vez.

Novamente no Pellegrino's se escutam alguns ruídos de batidas na porta principal. Luís acredita que Adam retornara para o importunar e decide abrir a porta sem verificar quem o visita naquele horário. Ao abrir a entrada do estabelecimento, dois assaltantes invadem o restaurante e o proprietário pede que se acalmem, pois colaborará com eles. Os invasores cobrem seus rostos com pares de meias-calças femininas o que impossibilita a identificação fisionômica. Então, Luís é arremessado para dentro do salão principal. Um dos bandidos o questiona em qual lugar o dinheiro está escondido, chamando-o de “bicha” e o leva até um cofre que curiosamente não está em nenhum lugar secreto, apenas instalado sobre o assoalho do local. Assim, Luís se rasteja até alcançar o compartimento e inicia o giro do disco para marcar o segredo numérico a fim de destravar a porta. Todavia, os bandidos colocam uma arma engatilhada na direção de sua orelha. Esse procedimento exerce uma carga psicológica de terror, uma vez que o proprietário chora e comunica que a abertura da porta é difícil. Nesse instante, os assaltantes comentam que ele defecara nas calças e zombam dele.

### **O ressentimento e a culpa final**

A parte final do filme é exibida dentro do Pellegrino's após os incidentes das personagens. Para construir esse ambiente de finalização e, simultaneamente fechar o ciclo narrativo de Maria Alice, Amanda, Luís e Carlos, o grupo de amigos aparece jantando, porém não dialogam. O clima do lugar é composto pela sonorização bossa nova de *Dindi* composta por Antônio Carlos Jobim. Percebe-se que Carlos usa uma prótese no queixo, possivelmente uma cirurgia maxilar após o acidente automobilístico que sofrera. Durante o tempo em que esperam pelo atendimento à mesa, surge um novo garçom, o que provoca olhares atentos dos presentes, particularmente de Maria Alice. Ela comenta que Luís não tem jeito e pergunta qual a origem desse novo funcionário. Por outro lado, ele comunica a demissão de Adam, mas, na verdade, o ex-funcionário deveria ter sido morto. Após essa indicação, Amanda declara seu novo projeto dedicado à venda de extratos vegetais e a comercialização tem como objetivo entrar no mercado norte-americano observando que os estadunidenses são mais

solidários a esse tipo de iniciativa, além de preservarem minorias. Inclusive, convida os presentes para visitá-la em Nova Iorque.

Nessa situação, Luís e Maria Alice iniciam uma conversa sobre a viagem dela. O proprietário do Pellegrino's discursa que nos Estados Unidos da América a violência é mais civilizada e planeja uma mudança em breve para esse país. Após a afirmação, ela discorda da posição do amigo argumentando que apesar de o Brasil sinalizar melhorias econômicas e sociais, entende o ressentimento dele. Contudo, ele nega esse pensamento e aponta que sua partida tem como motivação preservar sua sanidade mental, referindo-se ao ressentimento ser do casal por permanecer no Brasil. Logo, ela comunica que jamais pensou em sair do país. Durante esse embate, o garçom se envolve no diálogo, porque estava agachado pegando uma garrafa de vinho que havia sido derrubada por Luís. Ele articula uma posição contrária aos dois salientando que cada pessoa entende os fatos da maneira que consegue. Ademais, se ela ficar no Brasil que, pelo menos, tenha a dignidade de assumir o ressentimento de quem oprime e não de quem é oprimido. Em seguida, o grupo se entreolha desaprovando a atitude do garçom.

Esse momento culmina com a chegada de Alfredo no restaurante para complementar sua renda executando tráfico de órgãos sobre orientações de Amada. Em seguida, eles aparecem na sala dela, uma vez que escrever livros não é rentável financeiramente. Assim, ela o entrega uma maleta preta que contem os rins que serão transportados até Porto Alegre para um contato, um homem rico da cidade que tem um filho paciente nefrológico e dentro da valise estão os testes de compatibilidade do órgão. Dessa forma, o filme retoma a mesa de jantar e exhibe Carlos balbuciando um brinde a Nova Iorque. Porém, quando os amigos se saúdam, escuta-se o ruído de uma derrapagem automobilística.

Na imagem, uma criança estendida no chão e uma mulher descendo de seu carro discursando que a culpa não é dela. A personagem sublinha em todos os momentos ser conhecedora e obediente às leis. Por mais estranho que pareça, ela culpa a criança pelo acidente, pois ela havia atravessado fora da faixa de pedestres, acusando-a de não entender as leis e, por essa razão, precisava estar acompanhada de seus pais, que por sua vez, não estando com seus filhos ou filhas, deveriam se responsabilizados caso houvesse algum atropelamento. Enquanto isso, nota-se a respiração arfante do moribundo. Diante disso, a motorista entra no carro por estar atrasada para um compromisso e abandona a criança perecendo no asfalto. Ela

manobra o automóvel para sair da cena incriminatória em vez de pedir um resgate. Contudo, mesmo àqueles que observam a situação estão inertes diante do acontecimento.

Na cena final, há uma dualidade das imagens com o discurso apresentado. Uma mulher em situação de rua clama pela intervenção divina em sua vida e ora um salmo para aquietar o sono de seu filho pequeno. Ela aparece segurando uma frigideira na mão com alguns alimentos dentro. A senhora é mãe da criança que aparece nessas imagens. Como está noite, ela fala para o menino que fará uma oração a Deus para que Ele traga paz em seu sono, recitando o Salmo 23<sup>43</sup>. Logo, confia ao rebento que Deus os protegerá da fome, não faltando nenhum pão para eles. A mãe é orgulhosa e feliz em ser pobre, porque em seu discurso pondera que no coração ela experiencia ser rica. Inclusive, recomenda ao filho não ser criminoso ensinando a não mexer em nada dos outros, somente quando oferecerem, uma vez que é melhor ser pobre e honesto. Contudo, a criança menospreza esses ensinamentos quando aparece gargalhando durante o discurso religioso. Dessa forma, a tela escurece e o filme termina com uma música melancólica, a mesma da devastação da região Norte brasileira.

Essas sequências finais demonstram diferentes estratégias discursivas. Na primeira, a ideia de ressentimento assinala as concepções sobre a sociedade brasileira no diálogo entre Luís e Maria Alice. O ressentimento aqui será tratado como um conceito, pois ele indicaria as possibilidades que orientam as visões de mundo dessas personagens, assim como o garçom, que no momento final relaciona o ponto de vista classista deles em suas perspectivas políticas e econômicas sobre o país.

Embora não seja o escopo desse escrito se alongar nas descrições do conceito ao longo de diferentes obras filosóficas, busca-se no pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2007, pp.30-31), as postulações que identificam o ressentimento e o modo pelo qual ele possa ser interpretado a partir da discursividade das personagens. Mesmo assim, no interior da filosofia nietzschiana, essa concepção perpassou diferentes obras com significações e distintas modificações durante a construção de seu pensamento. Nesse sentido, ressalta-se a escolha de um aforismo específico, no qual o ressentimento se torna um

<sup>43</sup> “Iahweh é o meu pastor, nada me falta./Em verdes pastagens me faz repousar. Para as águas tranquilas me conduz e restaura minhas forças; ele me guia por caminhos justos, por causa do seu nome./ Ainda que eu caminhe por um vale tenebroso, nenhum mal temerei, pois estás junto a mim; teu bastão e teu cajado me deixam tranquilo./ Diante de mim preparas a mesa, à frente dos meus opressores; unges minha cabeça com óleo, e minha taça transborda./ Sim, felicidade e amor me seguirão todos os dias da minha vida; minha morada é a casa de Iahweh por dias sem fim. Cf. A Bíblia de Jerusalém, 1973, pp.970-971. Embora a personagem diga Deus e não Iahweh, a nota sugere a utilização desse salmo em uma publicação de estudos bíblicos.

procedimento de percepção com relação ao mundo por meio da vingança em busca de justiça e uma impotência fisiológica diante de uma não reação de um indivíduo fraco:

E nenhuma chama nos devora tão rapidamente quanto os afetos do ressentimento. O aborrecimento, a suscetibilidade doentia, a impotência de vingança, o desejo, a sede de vingança, o revolver venenos em todo sentido – para os exaustos é esta certamente a forma mais nociva de reação: produz um rápido consumo de energia nervosa, um aumento doentio de secreções prejudiciais, de bilis no estômago, por exemplo [...] O ressentimento, nascido na fraqueza, a ninguém mais prejudicial do que ao fraco mesmo – no outro caso, em que se pressupõe uma natureza rica, um sentimento *superfluo*, um sentimento tal que dominá-lo é quase a prova da riqueza. (NIETZSCHE, 2007, p.30-31)

Esse aforismo de *Ecce Homo* salienta um aspecto fisiológico, o qual o indivíduo não consegue reações diante uma impotência. Como forma de solucionar essa “doença”, Nietzsche propõe um antídoto baseado no fatalismo russo que consiste em não reagir a nenhum estímulo exterior, conservando a vida em estágio de hibernação (NIETZSCHE, 2007, p.30). Dessa maneira, compreende-se que, excetuando as características biológicas e fisiológicas, Luís e Maria Alice certamente precisam controlar seus desejos e sede de vingança diante das contradições sociais e econômicas que são reveladas pela violência que sofreram em *Cronicamente Inviável*.

Nesse sentido, a primeira personagem sofreu um assalto vivenciando nessa experiência ter uma arma engatilhada em sua cabeça, enquanto ela, teve sua decadência após o flagrante amoroso entre sua empregada doméstica e o namorado dentro de seu dormitório, a violência familiar, no qual Gabriel a esbofeteia publicamente na praia, bem como na distribuição de brinquedos observando a violência infantojuvenil agindo de modo filantrópico. Assim, no momento em que o garçom recém-contratado discursa que eles precisam manter seu ressentimento em conformidade à sua classe social, espera-se esse tipo de comportamento que busque uma evasão diante da impossibilidade de reagir em condições adversas. Contudo, ao contrário de serem fatalistas, percebe-se que ao longo do filme esse ressentimento havia sido colocado anteriormente em desiguais discursividades das personagens, tais como no instante em que discutem os problemas típicos do Brasil, no diálogo a respeito da fome ser uma questão de estilo e, em Carlos explicando à Josilene e ao taxista o funcionamento de suas próprias atividades.

Em semelhança, observa-se o modo pelo qual a mulher em situação de rua articula seu discurso gerando um efeito irônico entre aquilo que se vê e o que se ouve, uma vez que o tom esperançoso e polido, torna-se inconsistente se comparado à sua condição de vida. Entretanto,

cabe lembrar que esse pensamento transmitido por ela, conforma-se em uma particularidade para uma manutenção social a qual essa personagem precisa ser mantida. Desse modo, ela prescreve ao filho mandamentos para não se tornar um criminoso e aceitar somente aquilo que for oferecido. O riso dele é uma expressão de escárnio pelo discurso apaziguador em uma sociedade que pretende exterminá-los sistematicamente.

Nesse sentido, a religiosidade surge em forma circular pela repetição contínua das sensações maravilhosas em ser miserável, destina-se pela manutenção de um padrão exploratório na sociedade brasileira que mantém os pobres dominados. A oração clamando uma intervenção divina seguramente apresenta de modo decisivo as condições de vida e a degradação humana é percebida por uma condição contrária, na qual o discurso da mãe para seu filho contradiz a miséria e o abandono deles. O sermão indica precisamente os indivíduos nessas condições, um absoluto nada econômico, político e social.

Quando se percebe a sequência anterior em sua totalidade de som e imagem (MERLEAU-PONTY, 1987, p.105), o entusiasmo da senhora contrasta com sua pobreza e, mesmo assim, ela é esperançosa que apesar das adversidades o filho será um “grande” homem e deve se orgulhar da miséria sem praticar nenhum tipo crime. Essa esperança é a mesma apontada por Alfredo quando discursa sobre o desfile de Carnaval, no qual Josilene desfila. A empregada doméstica suporta as piores situações empregatícias e de dominação, porque acredita que um dia será igual Maria Alice. Isso ocorre quando ela partilha o quarto da patroa com seu namorado. Porém, sua felicidade tem duração menor do que aquela comentada durante sua passagem pelo sambódromo, uma vez que seu parceiro sexual à agride fisicamente, após ela libertar a patroa que havia lhe dado excessivas ordens.

*Cronicamente Inviável* ecoa desde seu início que as personagens são ambíguas e hipócritas. Estes discursos proferidos fazem parte de um ideário social que tem determinada posição de classe e pensa modelos de formação para a sociedade brasileira, apesar de se afastarem de qualquer possibilidade utópica que emerja. Pode-se afirmar a existência de um movimento circular no filme, o qual as personagens buscam se evadir das culpas pessoais pelos acontecimentos, como nos casos de atropelamentos exibidos.

De um modo geral, as personagens se afastam das culpas nos processos sociais que são contraditórios no país ou, quando os observam, pretendem divergir daquilo que veem. Os assuntos destacados mostram que a culpabilidade diante das desigualdades sociais, econômicas, políticas, a violência urbana, fraude fiscal, tráfico de recém-nascidos e órgãos,

não se relacionam com nenhum daqueles atores sociais. Entretanto, quando as imagens apontam suas contradições e comportamentos hipócritas, as personagens se amparam nas estruturas sociais preexistentes como formadoras de sua índole, como sublinhado por Carlos quando exemplifica o “trambique” ser nossa prática social desde seus antepassados.

No caso brasileiro, o momento social está presente no final da década de 90. Nessa época se discutiam quais as etapas da construção nacional propiciaram certos compromissos inadiáveis pelo chamamento das leis mundiais, seja pela industrialização, desenvolvimento ou aberturas de mercado, em uma corrida sem quartel ao progresso. Mas em consequência, o que se pretendia não se consolidou (ARANTES, 2001). Essa não consolidação é ratificada no momento em que as cores que caracterizam o restaurante Pellegrino's são lembradas, o laranja que se mostra a dissimulação dos clientes e o violeta pela saudade de algo que não ocorreu.

Em outras palavras, há uma estrutura social no filme que não permite apontar que as contradições econômicas sejam superadas diante esse cenário caótico na sociedade brasileira apontando a falência de determinados pensamentos e investigações a respeito de um possível futuro glorioso brasileiro, lembrando o ufanismo de Afonso Celso em seu escrito sobre as maravilhas brasileiras, além de indicar o fracasso das medidas econômicas adotadas na década de 90. Por outro lado, os valores que são apresentados pela classe dominante permitem compreender o tom pessimista e amargurado com relação às condições sociais ultrajantes que de algum modo entram no cotidiano das cidades e se tornam “estilo de vida”. Esses dados naturalizados se configuram nos discursos sociais, uma vez que as contradições econômicas e desigualdades são forjadas como elementos culturais em apagamento dessas diferenças. Assim, não é surpreendente que Luís discursse com relação à fome, interpretando-a pela quantidade de refeições diárias da população.

Sob outra perspectiva, o filme se organiza no estranhamento, recordando nesse momento a interrupção de Alfredo na sequência que exhibe os homens comendo lixo dos latões do Pellegrino's. A cena explícita é retornada para um modo adaptado à realidade, sobretudo, como um momento de reflexão ao comportamento do funcionário do restaurante que expulsa os famélicos preferindo a companhia de um cão vira-lata, oferecendo-o uma parte de uma refeição. Dessa forma, o que se observa é uma ruptura do consenso sobre o melhor dos mundos possíveis nacional que se expressam no programa de entrevistas com participação de Clara Bauer, Riparandi e Marcos Rezende. Os discursos expostos indicam a inviabilidade de

se concretizar um projeto para o país, dado que as contradições econômicas e sociais são mantidas pela classe dominante que naturaliza suas fraudes como atividade social. Apesar de alguns momentos fílmicos apontarem expectativas de mudanças a partir de um ponto de vista crítico elaborado por Alfredo Buhr, o próprio narrador se conforma pela perversidade da exploração e dominação, aliando-se à Amanda no tráfico de órgãos.

*Cronicamente Inviável* é essencialmente um ponto de vista a respeito das incoerências de atores sociais hipócritas que se estendem por várias situações de classe brasileira, especialmente os dominantes dos ativos produtivos. Além disso, recupera as inquietações esboçadas em *Maldita Coincidência*, no diálogo entre o Eletricista e a Burocrata, particularmente o extermínio indígena que se discute em *Mato Eles?* e expresso de modo sucinto, nas sequências em que o rapaz indígena é espancado pelos policiais. Ademais, a liberdade sexual proposta em *Maldita Coincidência* é controlada e dificultada pelo avanço do vírus HIV como questionado em *Romance*, sendo retomada na presente discussão a partir das manchas expostas nos parceiros sexuais. Em comparação, *A Causa Secreta* apresenta determinados conteúdos que continuam em *Cronicamente Inviável*, especialmente a violência urbana, a miséria das cidades grandes e a questão racial dos negros. Além disso, o discurso fílmico de *Cronicamente Inviável* é indicativo para continuidades em *Quanto vale ou é por quilo?* na estruturação desse em discutir as ONGs e sua atuação em parceria ao Estado explorando indivíduos pobres, doentes e dependentes químicos. A manutenção da miséria e o crescimento da violência da mesma maneira são mantidas em *Os Inquilinos*, particularmente em localizar em bairro periférico na cidade de São Paulo, a ascensão de uma facção criminosa no bairro e o mal-estar gerado pela chegada de *estranhos* em uma comunidade. Esse estranhamento é posteriormente o *leitmotiv* de *Jogo das Decapitações* que pretende em sua construção discursiva sintetizar os pontos de vistas exibido nas produções fílmicas anteriores.



## Quanto vale ou é por quilo?

### Do imaginário histórico ao onírico

*Quanto vale ou é por quilo?* começa com uma ária melancólica e angustiada que murmura aliterações durante a exposição de uma imagem completamente escura. Esse início elucida um luto ou uma perda, uma vez que a entonação do canto se associa à coloração imagética. Esse lamento é parte de um artifício que transmite um modo cerimonial sobre o passado quando ele for discutido, isto é, quando o filme construir paralelamente duas histórias nas quais a personagem Arminda é protagonista.

A narração do ator Milton Gonçalves indicando uma data, a madrugada no dia 13 de outubro de 1799. Nesse momento, comenta-se uma expedição rural realizada para o suposto resgate de um ex-escravo que pertencia a um senhor branco, Manoel Fernandes, que havia sido comprado e alforriado por Dona Joana Maria da Conceição, negra alforriada, sua atual proprietária e de uma propriedade rural. O estilo da voz narradora se assemelha a um tom vocálico aproximado a “voz de Deus”, como pensada por Bill Nichols, justamente pela orientação de onisciência e onipresença que tangencia narrativamente a exposição de informações ao serem transmitidas ao espectador (NICHOLS, 2005, p.142).

Entretanto, conforme o prosseguimento, sabe-se que o escravo foi confiscado e roubado de sua atual dona. A personagem de Joana é caracterizada pelo narrador como uma mulher forte e em busca de justiça que se utiliza dos meandros do sistema escravocrata brasileiro para ser proprietária de escravos, alforriando seus iguais para realizarem trabalhos em suas posses rurais. Inclusive, ela alega ter os documentos oficiais do pertencimento dele e os papéis de sua compra. Além disso, sublinha acreditar na legitimidade de seu pedido, bem como na força coletiva destacada pela comitiva em recuperar seu patrimônio. Nesse momento, instrumentos de percussão são escutados e cadenciam a passagem do grupo até a chegada dela na propriedade de Manoel Fernandes. No encontro entre ambos, Joana o acusa de ser um branco ladrão e praticar um tipo de violência contra ela, uma vez que é possuidora dos comprovantes da compra do cativo.

Pouco depois a esse clamor, uma imagem fotográfica será posada por ela e seus escravos em sua propriedade. Joana se veste com elegância em similaridade a uma aristocrata trajando um vestido longo com um véu que cobre parte de sua cabeça e se exhibe contente para a câmera. Durante esse momento, o narrador retrata sua condenação pela justiça imperial por distúrbio público, ataque racial e perturbação da ordem. Na fotografia, Joana sorri, enquanto

um estampido é escutado em decorrência da explosão da lâmpada fotográfica com *flash*. Ainda segundo a narração, as informações relatadas são oficiais, dado que foram retiradas do Arquivo Nacional<sup>44</sup>, órgão que preservou o referencial oriundo do Vice-Reinado.

Este processo cinematográfico na obra que consiste em aplicar uma imagem fotográfica como forma de perceber um registro histórico será amplamente utilizado durante o filme em razão desta operar conscientemente um tipo de reprodução visual que imprima no discurso fílmico a fixação de elementos que possam caracterizar as formas sociais e suas relações enquanto grupos. Por outro lado, deve-se pensar no modo pelo qual esse tipo de recurso tende a recuperar estratégias de percepção, uma vez que as imagens em *Quanto vale ou é por quilo?* se concentram nas considerações em semelhanças entre o passado e o presente brasileiro. Além disso, como visto em *Cronicamente Inviável*, a família de Maria Alice posa para a câmera fotográfica acompanhada de seus empregados nos jardins do casarão durante a realização de uma festa.

Para compreender essas ideias, parte-se do pensamento de Walter Benjamin (1992, pp. 94-98), especialmente suas considerações sobre a história da fotografia e o surgimento dos primeiros registros em imagens que perpassaram o século XIX desde o daguerreótipo até a máquina fotográfica. No entanto, o pensador alemão articula seu argumento buscando no exemplo da câmera discreta de Hill, na qual o indivíduo observado pelo equipamento, mostrava-se tímido não o encarando por muito tempo. A partir disso, Benjamin salienta que esses primeiros momentos da fotografia não se caracterizavam pela indicação direta entre representado e a sua vida, tampouco havia informações específicas sobre sua identificação (BENJAMIN, 1992, p.95).

Baseados nesses esforços de reprodução pessoas em imagens e a continuidade do processo fotográfico registrar momentos específicos, resultam-se em certas tendências da fotografia para gerar imagens que perdurassem a eternidade, tornando-as pensadas para uma longa duração de tempo e espaço, assim como os detalhes observados na composição das imagens complementavam a produção final daquilo que se pretendia reproduzir:

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer, cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou Krakauer, a questão de saber 'se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo', vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada. Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis

---

<sup>44</sup> Na verdade são as crônicas de histórias do Rio de Janeiro escritas por Nireu Cavalcanti (1941-) que se baseiam nos documentos depositados no Arquivo Nacional.

formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais preciosos do que ocorreu na sociedade na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo. (BENJAMIN, 1992, p.96)

Sob a mesma perspectiva, certamente as imagens organizadas em fotografias pela duração temporal tenham encontrado em *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?* suas reverberações em auras de grupos sociais e suas relações antagônicas ou mesmo quando uma ex-cativa posa como uma aristocrata se utilizando de um vestuário similar aos seus antigos senhores. Haveria, assim, um entrecruzamento de figuras históricas que se localizam a partir de suas singularidades dentro das relações temporais e espaciais, ou seja, a aura pensada por Benjamin:

É uma figura singular, composta por elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. (BENJAMIN, 1992, p.101)

Posteriormente, surge o título do filme, no mesmo instante em que são escutados ruídos de uma respiração ofegante. *Por quilo?* é grafado em tonalidade verde e essa coloração constitui certa capacidade espiritual de tranquilidade, imobilidade, passividade e tédio (KANDINSKY, 1996, pp.93-94). Talvez, por isso, essa necessidade de articular o passado e o contemporâneo no filme, embora o discurso fílmico pela passividade da estrutura social e quando sua tentativa de mudança ao longo da narrativa algo “imóvel, sem desejos, satisfeito e realizado” (KANDINSKY, 1996, p.94). Essa falta de desejo se orienta em outros momentos, quando as personagens ambicionam escapar das estruturas dominantes.

Ainda durante esse trecho que situa o passado, o canto lamentoso auxilia no contorno dramático e trágico exibidos pelas imagens de pessoas negras em situação de humilhação, violência e tortura, os quais eram realizados em diferentes instrumentos utilizados durante o período da escravidão dos africanos no Brasil. Dessa maneira, apresentam-se cada um desses instrumentais, a máscara de folha de flandres, o tronco, as algemas e as coleiras, descrevendo-as pelo seu emprego no cotidiano das relações entre senhores e escravos. Segundo o narrador, a máscara é aplicada para combater o vício do álcool nos escravos, tendo em vista que ela possui somente pequenos orifícios dispostos pelo objeto o que impossibilita a ingestão de bebidas alcoólicas impedindo que os escravizados embriagados roubassem a propriedade. No

segundo momento, o tronco é utilizado para manter a humildade e subserviência do escravo, uma vez que o instrumento de madeira prende em sua estrutura os membros superiores e cabeça do castigado, fazendo com que a imobilidade servisse para demonstrar a sua submissão. Enquanto isso, sons de instrumentos de percussão são escutados. Assim, os elementos materiais são indicados para tortura, imobilização de escravos com intuito de submetê-los ao controle senhoril<sup>45</sup>.

Essas ferramentas de tortura constituem as imagens do sonho de Arminda. Pouco depois, ela desperta sentada em uma cadeira de praia na laje de uma casa, onde acontece uma festa de aniversário. A protagonista parece relembrar partes de seu passado ancestral, pois era ela quem estava presa ao tronco. O mundo onírico da personagem é recuperado paralelamente em dois momentos históricos e, durante o filme, tornam-se contínuos pela presença desses sonhos e memórias de um tempo decorrido na vida de Arminda.

Para se interpretar a ideia do sonho no filme, parte-se da concepção de Roger Bastide (2016, pp.31-34), na qual o autor pretende construir um método analítico sobre a relação da vida noturna pautada no pensamento onírico e desses fragmentos de imagens, elaborar materiais para uma análise sociológica a partir da figura do homem noturno e sua capacidade de conceber sua história de vida por uma completude, apoiando-se em suas imagens oníricas e simbólicas durante o sono:

No sonho é preciso distinguir aquilo que, com correção, se denominou o “conteúdo manifesto” e as “tendências ocultas”. A contribuição da sociedade não se encontrará nas próprias imagens que formam o conteúdo do sonho, mas nas tendências inconscientes que regem sua estrutura íntima. Assim, provavelmente seremos levados a estabelecer uma tipologia do sonho segundo as tendências secretas que nele se exprimem, uma tipologia diferente da dos psicanalistas: sonhos de vingança, de libertação, de evasão, sexuais, de continuação do trabalho [...] E é essa tipologia que deve ser função da vida social. (BASTIDE, 2016, p.38)

O conceito de função mencionado por Roger Bastide (2016, p. 35-36) tem suas origens na sociologia de Émile Durkheim e como essa influenciou o trabalho do sociólogo francês Maurice Halbwachs nos escritos desse sobre a memória noturna, ou seja, a pura e a obtida na vigília que é altamente socializada. Para Durkheim, uma função corresponde a um funcionamento em consonância com as demais atividades de determinado fenômeno (DURKHEIM, 2006, p.13).

---

<sup>45</sup> Nesse momento, a narração consiste em passagens do conto de Machado de Assis, “Pai contra Mãe”, no qual o filme livremente se inspira, que descreve a mudança da sociedade escravocrata. Cf. Assis, Joaquim Maria Machado de, 1975.

O sonho no escrito de Bastide significa uma atividade próxima ao funcionamento da vida em vigília, como postulada por Halbwachs. Por outro lado, Bastide observa que o sonho é parte de uma fantasia noturna que se relaciona intimamente de percepções baseadas no mundo exterior, que por vezes, pode colocar o indivíduo em confronto com o pertencimento social buscando se evadir do mundo pelo encantamento provocado pelo sonho (BASTIDE, 2016, pp. 39-40).

Esta ideia de inversão acontece justamente no momento seguinte. Há um clima amistoso nas relações raciais entre brancos e negros dentro de um universo social em uma mesma situação de classe, onde os agentes sociais compartilham o mesmo espaço de convívio e moradia. A celebração acontece pelo aniversário da mãe de sua amiga Lurdes. Nesta festa, um grupo musical executa a canção *As Rosas Não Choram*, samba composto por Cartola. Logo, vê-se uma mulher idosa branca lavando os pratos em um tanque localizado no quintal do imóvel. Trata-se de Dona Judite que é chamada de tia por Arminda. Prontamente, outra mulher branca convidada da comemoração pede para que uma criança negra busque um refrigerante dentro da casa argumentando ser mãe da garota. Pelo avançar da hora e cansaço da aniversariante, Lurdes convida os presentes a cantarem os parabéns para sua mãe, porque ela está exausta. Durante o canto festivo, o momento de alegria é contrastado pela paisagem filmada em preto e branco de outras casas na mesma situação de pobreza, ocasionando a exibição na imagem de moradias em cima de morros e que formam, assim, um ideário a respeito de uma região da cidade que se baseia na periferia como um local onde habitam as pessoas mais pobres.

Similarmente, *Os Inquilinos* e *Jogo das Decapitações* recuperam da mesma maneira essas imagens da pobreza e periferia na cidade de São Paulo. No primeiro filme é o local onde se passa a história de Valter como um pano de fundo para o surgimento de uma facção criminosa que atua no bairro. No segundo, a periferia aparece como um espaço domiciliar em prédios de construção popular e nele, Leandro o protagonista do filme, procura sua irmã para readquirir o filme de Jairo Mendes que havia sido perdido, cujo o título é nomeado igualmente à obra de Sérgio Bianchi.

Por outro lado, a pretensa harmonia racial contrasta com o passado histórico apresentado em *Quanto vale ou é por quilo?* na medida em que as tensões raciais são apagadas. Dessa forma, concerne ao filme dialogar com o presente, no qual a pobreza e sua possibilidade de manutenção atinge a população negra em posições sociais e econômicas de

prestígio, assim como a população branca. Como visto em *Cronicamente Inviável*, o discurso de Marcos Rezende é convicto nas relações de cordialidade e a miscigenação ser observada como positiva na sociedade brasileira. Contudo, não havia nada de promissor na discursividade dessa personagem. O que se pretendia acentuar eram apenas as características abstratas de um povo como condutoras de promessas incontestáveis da superioridade brasileira perante o tratamento racial e social no país.

Para discutir a condição dos negros e negras na sociedade brasileira, parte-se do estudo proposto por Florestan Fernandes (2008, p.29-31), no qual o autor busca exemplificar a influência da escravidão na vida da população negra após a libertação promulgada no século XVIII e sua inserção em uma sociedade de classes. Dessa forma, segundo Florestan, a deformação do trabalho escravo para a vida do negro em nada auxiliou nessa nova sociedade em mudança de estrutura social de estamento para uma sociedade de classes. Consequentemente, a antiga forma de trabalho realizada pelo esforço contínuo não educou para uma nova forma baseada no trabalho livre. Assim, não contando com a viabilidade desse trabalho em um espaço urbano e competitivo, entre imigrantes e escravos libertos especialmente na cidade de São Paulo, não haveria modo de concorrer na sociedade de classes e se promover economicamente em trabalhos rudes para homens e ou nos serviços domésticos para mulheres:

As cidades em particular aquelas em expansão econômica e urbana, exerciam algum atrativo sobre esse tipo de trabalhador, pela carência de candidatos a serviços brutos ou pelas facilidades de acomodação [...] várias condições favoreciam a estabilidade da 'mulher negra', como e enquanto *serviçal doméstica*. (FERNANDES, 2008, pp. 80-81)

Por essa razão, Josilene é empregada doméstica de Maria Alice e Valdir cozinheiro de Luís. As duas categorias profissionais são lançadas pelo tipo de trabalho braçal que produzem valor, embora de algum modo os mantenham, enquanto grupo social, interdependentes com relação aos seus patrões brancos, justamente a herdeira de uma família industrial e o amigo dela, proprietário de um restaurante na cidade de São Paulo.

Se *Cronicamente Inviável* discute a exploração e dominação dos empregados, *Quanto vale ou é por quilo?* exhibe que nessas situações de classes a composição social se articula por possível direção racial. Apesar disso, certos momentos identificam pessoas brancas na mesma situação de pobreza. Por outro lado, a discussão central se localiza na região periférica, na qual Arminda é a personagem protagonista, o bairro onde reside e a escola de crianças pobres onde trabalha que são situados na periferia. Esse espaço geográfico da cidade, segundo o

discurso filmico, concentraria a população negra. Surpreendentemente, *Os Inquilinos* que se detém nessa mesma periferia da cidade, percebe-se que majoritariamente as personagens são brancas, excetuando Iara, esposa de Válter, que é negra.

### **Vencendo com o Social: a exploração da pobreza e geração de lucros**

Em continuidade, uma imagem preto e branco mostra crianças abandonadas nas ruas da cidade mantendo uma melodia comovente com que cessa a passagem do festejo anterior e com o efeito de filmagem em câmera lenta. Esse artifício cinematográfico aumenta a percepção de dramaticidade dessa condição de vida. Entretanto, esse aspecto emotivo é parte de uma campanha publicitária de uma organização não-governamental chamada “Sorriso de Criança”.

O locutor da publicidade argumenta que não é preciso doar esmolas, mas pelo contrário, é necessário investir em ações de caridade em entidades idôneas. Pouco depois, apresenta-se o telefone para doações. Assim, o comercial passado na televisão termina e se notam, em uma sala de reuniões, as personagens Marco Aurélio, Ricardo, Lurdes e o dono dessa ONG empresa, Dom Elísio. Marco Aurélio, dono da empresa Stiner, enfatiza que é preciso refazer a propaganda, porque essa estratégia em mostrar crianças sofrendo está ultrapassada, dando-se novo interesse à comunicação publicitária pautado no discurso esperançoso para fazer com que os investidores de instituições caridosas exerçam sua solidariedade. Dessa maneira, o intuito é mostrar um modelo de produto que se apresente pelo êxito. Assim, Marco Aurélio propõe a Elísio essa concepção vitoriosa para modificar o conteúdo do vídeo, refazendo-o com depoimentos otimistas e emocionados que exibam pessoas triunfantes no processo de caridade.

A ideia pensada por Marco Aurélio acerca da solidariedade, baseia-se no reconhecimento da pobreza e miséria demonstrando certo compromisso particular dele em sanar esses problemas ajudando financeiramente esses grupos socialmente excluídos. De modo amplo, no senso comum a solidariedade é expressa pela tendência de ajuda ao próximo e a assistência. Em partes, aproxima-se do discurso filantrópico de Maria Alice em sua caridade com as crianças e adolescentes em situação de rua.

Adiante, as imagens exibem a filantropia de Marta Figueiredo ao entregar brinquedos e peças de vestuários para crianças pobres na periferia, dado que o cenário ao fundo, assemelha-se ao exibido durante o aniversário da mãe de Lurdes. Com um estilo musical que

denota euforia, a narração acentua que doar é um instrumento de poder. Doar, segundo a narradora, promove a bondade, porquê é uma dieta da consciência. Nesse momento, mostra-se o sorriso pretensioso de Marta como um retrato fotográfico dela em proximidade às crianças pobres.

A dieta da consciência relembra o discurso produzido por Maria Alice em *Cronicamente Inviável* na medida em que ambas estão situadas na camada social. Analogamente, se o ódio ressentido da primeira personagem contrasta com o sorriso dietético da consciência tranquila de Marta Figueiredo por fazer um ato caridoso, lembra-se que a consciência, considerando a perspectiva marxiana, parece conceber que uma situação de continuidade da pobreza nas cidades brasileiras se manifesta como a representação das vontades dessa classe social.

Após a entrega dos donativos, Marta aparece na empresa de Marco Aurélio que havia passado por uma mudança para o endereço atual e, segundo ele, a sala está repleta de mantimentos que serão doados. Nessa situação, ela afirma manter contato com seu marido João Paulo para se unir a eles e participar de eventos beneficentes, tornando-se repelida pelo cônjuge desinteressado nessas atividades filantrópicas de empresas, tampouco doar aos desamparados. Assim, Marta esclarece que seu trabalho atualmente é percorrer a cidade com seu motorista particular arrecadando mantimentos, artigos variados e donativos para crianças em situação de rua, porque quem desfruta de sua condição econômica precisa ajudar ao próximo.

Depois desse discurso generoso, mostra-se uma ambientação na cidade repleta de pessoas em situação de rua, deitadas abaixo de uma marquise sob os cuidados de alguns voluntários de uma associação filantrópica pertencente à Noêmia. A entidade tem um furgão estacionado no local e os filantropos entregam os mantimentos, cobertores, café e pão para os desvalidos. Adiante, uma empresa concorrente aparece e Noêmia se dirige ao encontro deles argumentando que o espaço é dela. Em seguida, um caminhão de lixo trafega pela região e os coletores apanham os entulhos espalhados pelas ruas e calçadas. Nesse momento, Mônica reconhece um deles como seu genro Candinho que trabalha na empresa coletora. Segundo ela, o gari está de casamento marcado com sua sobrinha Clara e, por esse motivo, a família pretende acumular dinheiro para a cerimônia. Nessa situação, uma funcionária da associação a questiona como ele fará isso trabalhando nesse tipo de emprego sem futuro. Logo, Mônica é ríspida e irônica na resposta a colega de trabalho, lembrando-a que trabalha como empregada



doméstica, ou seja, um emprego inferior assim como o dele, defendendo-o e manifestando seu apreço pela decência desse. Ademais, quando houver a comemoração enuncia que convidará todos os funcionários da associação, inclusive a Noêmia e seus filhos, porque ele deseja mostrar que a família formada será alegre.

Essa lembrança ao lugar dos empregos e dos pobres pode ser rememorado nas considerações indicadas em *Cronicamente Inviável* precisamente no estranhamento entre indivíduos dentro de uma mesma situação de classe. Se no caso do filme analisado, Adam articula um ideal de que as reclamações isoladas quando colocadas em conjunto poderiam causar uma revolução, no caso de *Quanto vale ou é por quilo?* os empregados disputam entre si qual ocupação tem maior prestígio, embora estejam localizados apenas como subordinados. Nesse sentido, se o sonho de Josilene era se tornar patroa deitando na cama da “amiga” Maria Alice, o desejo de Mônica é se tornar dona de ONG tal qual Noêmia, sua chefe.

### **Uma verdadeira história de amizade**

Após esse momento de conflito, exibe-se o sonho em vigília de Mônica em se tornar proprietária de uma associação de caridade nomeada “Vencendo com o Social”. Nesse momento onírico, uma narração conta a história dela, enquanto ela caminha em direção à entrada de sua associação. Ela é paulistana, tem 47 anos e trabalha em dois empregos, mas teve uma inspiração de solidariedade quando a miséria “gritou” na porta de sua casa e, dessa forma, ela percebeu que tinha a dignidade esvaziada por não ajudar aquelas pessoas. Assim, decidiu encarar a missão pela vontade de vencer e ajudar as pessoas como vocação, não desistindo de seu chamado e fundando sua entidade. Em virtude disso, Mônica encontrou uma razão para viver. O tipo de atividade feita é afastar a ociosidade dos indivíduos para trabalharem em prol da comunidade. Ainda segundo o narrador, ela pensava que a vingança era como um prato que se come frio. Apesar disso, descobriu que o trabalho na associação é uma forma de altruísmo muito mais saboroso e, por essa razão, esse sonho demonstre uma vivência invertida, uma vez que ela se torna chefe de Noêmia e desfruta de sua vingança contra a empregada doméstica, sua colega de associação que havia duvidado da capacidade de Candinho, servindo-a de modo violento com uma colherada de sopa na boca. A comunidade é uma família, segundo Noêmia que trabalha como cozinheira para os desamparados, comentando, inclusive, que Mônica tem energia e coragem. Segundo o discurso de Mônica em sua entrevista para a equipe de filmagem, tudo é susceptível à transformação, seus

diversos desafios à frente a entidade, a pretensão de ampliar o espaço filantrópico para ajudar as pessoas miseráveis e, assim, viver de solidariedade. Para arrematar a discursividade ao término da sequência, uma fotografia dela é batida como um registro do momento benevolente.

Nesse sentido, o sonho acordado de Mônica se mostra criativo na medida em que inverte a lógica de suas relações sociais com Noêmia, colocando-a em um lugar social sem destaque dentro da associação. Recuperando a ideia de Bastide, essa inversão consiste em trazer elementos da sociedade para dentro de um desejo individual que reconfigura as percepções externas em outros elementos dentro do pensamento onírico. Por outro lado, a personagem se mostra em proximidade à Josilene de *Cronicamente Inviável*, embora a empregada doméstica da família de Maria Alice, em verdade realize seu desejo levando seu namorado Osvaldo para o domicílio conjugal da patroa, ao contrário de Mônica que logo depois de ser chamada por Noêmia desperta em pé dentro de um Sacolão de Frutas. Além disso, a personagem é caracterizada pela narração com um tipo de personalidade que fora modificada quando em contato com a miséria recebendo, assim, um *chamado* que a vocacionou a cuidado dos desvalidos.

A vocação pode ser pensada em proximidade ao conceito weberiano de *beruf* tendo em vista que o trabalho de Mônica se condiciona à realização de atividades intramundanas. Segundo o pensamento de Max Weber (2004, pp. 71-74), esse chamado ou missão se constitui no pensamento religioso apresentado por Lutero, no qual o líder da reforma protestante alemã, contrapondo-se ao entendimento de Tomás de Aquino que consiste na relação de trabalho material como base da fé indispensável à vida, torna-se no caso de Lutero, no profissional do trabalho que em suas atividades no mundo, agrada a Deus de certo modo, pois essa é Sua vontade (WEBER, pp.72-73).

No conceito de *Beruf*, portanto, ganha a expressão aquele dogma central de todas as denominações protestantes que condena a distinção católica dos imperativos morais em “*praecepta*” e “*consilia*” e reconhece que o único meio de viver que agrada a Deus não está em suplantar a moralidade intramundana pela ascese monástica, mas sim, exclusivamente, em cumprir com os deveres intramundanos, tal como decorrem da posição do indivíduo na vida, a qual por isso mesmo se torna a sua “vocação profissional”. (WEBER, 2004, p.72)

Portanto, o chamado acontece quando Mônica se depara com a miséria, mas, na verdade, esse desejo pessoal de ter uma profissão, especialmente ser dona de uma entidade assistencialista, converte-se em objetivo de se assemelhar à sua chefe Noêmia, acreditando ser possível viver de solidariedade. Certamente, por conhecer os *preceitos* e *sermões* da

instituição ela se comporta do mesmo modo que a pessoa na qual se inspira como modelo social e constrói em seu mundo societário um posicionamento individual que pretende ser solidário. Porém, esse caráter é estabelecido a partir de um comportamento no qual apesar da solidariedade, isto é, uma assistência aos necessitados baseada no compromisso, as imagens revelarem justamente uma oposição a esse tipo de mentalidade, em virtude da forma pela qual Mônica cuida de sua colega de empresa e, mesmo que tenha repugnância no sonho, introduz uma colher de sopa à força em sua boca. Além disso, no ideal desta personagem e seu ressentimento, Noêmia é alocada como uma profissão subordinada à dela, posicionando-a pelo inverso das relações entre ambas.

Dessa forma, a ordem da estrutura social retorna e vemos a relação entre elas e as formas de se viver de solidariedade e suas implicações. Quando Mônica desperta de seu sonho, a imaginação do mundo idealizado se torna frustrante, uma vez que ela está acompanhando Noêmia nas compras de alimentos para a associação na qual trabalha. No Sacolão de Frutas, Mônica, após ser indagada por Noêmia, responde que estava pensando no casamento entre Clara e Candinho. Diante disso, a dona da instituição pergunta quando será a festa de casamento, obtendo como resposta que um de seus patrões tem dificultado o pagamento do décimo terceiro salário. Logo, elas caminham em direção a uma banca de carnes e o açougueiro confessa que essas estão velhas, mas servem para fazer sopa. Nessa situação, Noêmia faz o pedido de quarenta quilos e apresenta uma proposta quase irrecusável para Mônica. A chefe argumenta que pagaria a celebração matrimonial para família, caso a funcionária deixasse o emprego e ficasse integralmente na associação, porque em um ano de trabalho quitaria completamente a dívida com a amiga. Mônica se expressa emocionada, comprometendo-se à convidá-la para um jantar em sua casa abraçando calorosamente sua amiga. Contudo, esse abraço afetuoso culmina na repetição incessante do nome de Mônica por Noêmia e essa testemunhando seu descontentamento e desprezo pela relação entre ambas pela fisionomia pétrea.

Esta vinculação emotiva, introduz o período da escravidão brasileira como um significado para se compreender essa história de amizade. Assim, o filme apresenta a relação entre Maria Antônia do Rosário e Lucrécia. A imagem mostra o que poderia ser o século XVIII, justamente pela ambientação de construções comerciais, mercadores nas ruas vendendo suas frutas e flores e caixeiros-viajantes que caminham pelas vias da cidade. Maria surge se locomovendo apressadamente com seus escravos que estão à venda divulgando as

características deles para um possível comprador e anunciando os valores de compra. O possível cliente, achando o preço excessivo, nega a transação. Logo, a comerciante se retira do encontro e a narração discursa a respeito da vida de Maria Antônia: uma viúva que administra seus negócios comprando escravos por baixo valor e fazendo investimentos neles, inclusive, em outro instante fílmico, examina a detenção dos cativos que pretende adquirir.

Adiante, executa-se uma ária com alguns sussurros e vemos a escrava Lucrecia servindo uma sopa para seus senhores em uma mesa de jantar. As imagens apresentam a cativa realizando atividades cotidianas: lavando as roupas em um riacho, limpando o banheiro e arrumando a cama de seus proprietários. O narrador salienta que Lucrecia havia passado dos cinquenta anos e seu senhor Caetano estipulou um valor de 34 mil réis como pagamento para sua liberdade. Pouco depois, a escrava aparece novamente lavando roupas no rio e Maria Antônia a acompanha sentada em uma pedra próxima ao curso de água. Lucrecia reclama de sua idade e das dores provocadas pelo excesso de trabalho. Diante disso, a amiga, em atitude benevolente, propõe-se a quitar a dívida e alforriá-la desde que trabalhasse para ela e para terceiros durante o período de um ano. Caso aceitasse essa proposta ela conseguiria acumular certa quantia de dinheiro o suficiente para estar em plena liberdade. Além disso, oferece um valor de juros nas parcelas por sete e meio por cento ao ano. Maria Antônia, uma mulher de comercializações, decide-se pelo investimento nessa transação vantajosa, mesmo percebendo os riscos de não ser paga no primeiro ano e ao realizar os cálculos percebe que a aplicação financeira é lucrativa. Esse comportamento ágil e ativo da comerciante se encontra simbolicamente na representação de uma figura estatuária de uma ave localizada acima de sua mesa, na qual ela efetua os cálculos para a compra de Lucrecia e, posteriormente, consuma a aquisição por meio de um pagamento, o qual garante a liberdade de sua amiga investindo para si mesma a escrava alforriada. Nesse instante de libertação, ouve-se a composição *Adágio* de Tomaso Albinoni que produz uma atmosfera de lentidão para a passagem de livramento completo da escrava, durante a assinatura de ambas no contrato estabelecido *a priori* por seu proprietário Caetano, uma vez que esse estilo de compassos na música erudita se revela por um andamento musical vagaroso. Depois de ser alforriada em partes pela amiga, a música permanece em execução, no mesmo momento em que Lucrecia continua a lavar as roupas no riacho com outras escravas e lustrar as botinas de terceiros, conforme estabelecido por Noêmia. No decorrer do período estipulado e desempenhando os serviços especificados em seu novo contrato, Lucrecia consegue quitar a dívida com sua amiga após três anos. Para selar

o cumprimento do acordo proposto, as duas se apresentam no cartório em 1786. O tabelião, José Van Deck, assina os termos da alforria com a contagem de 42.238 réis pagos pela escrava e concebe um documento que finda a relação de propriedade de uma pela outra. Nesse processo comercial, Noêmia obtém o lucro de 8.238 réis. Com a finalidade de simbolizar a “amizade, liberdade e a solidariedade”, bate-se uma fotografia delas que registra a ocasião. Segundo o narrador, as informações exibidas durante o momento são provenientes de documentos oficiais depositados no Arquivo Nacional em 1786.

Consequentemente, o presente filmico se apresenta como uma continuidade de um passado, no qual as relações sociais se baseavam na exploração e manutenção da ordem escravocrata. Além disso, o filme se estrutura a partir de um incidente localizado no século XVIII para justificar essa história de amizade entre funcionários e empregados. Dessa forma, o sentido de *Quanto vale ou é por quilo?* tem como finalidade situar dois momentos paralelos, a despeito do intervalo temporal que formam as relações sociais contemporâneas e que possam configurar a hierarquização social entre essas personagens como pensado por Pierre Sorlin e, especialmente nesse filme, as interações entre empregados e subordinados quase sempre em processo de exploração.

### **O câncer filantrópico**

Em continuidade à hierarquia social, Marco Aurélio e Ricardo Pereira aparecem na imagem esperando pela descida de um elevador no saguão térreo da empresa Stiner, ao mesmo tempo em que Judite, aproximando-se de ambos, agradece-os pelo emprego como faxineira no prédio. Ela encosta em Marco Aurélio que se espanta com o atrevimento dela. A senhora explica a dificuldade em trabalhar depois do acidente vascular cerebral declarando aos recentes empregadores que seu filho é presidiário e a limpeza vai ajudá-la como uma fonte de renda. Nessa situação, Lurdes aparece e a cumprimenta, pegando-a pelo braço a fim de lhe mostrar em qual lugar fica a entrada dos empregados. Diante desse acontecimento, Ricardo indaga Marco Aurélio se ele está incomodado com a miséria estampada na porta da empresa e, o amigo e sócio da empresa, argumenta que ela não desfruta de condições para trabalhar constatando uma deficiência na mão esquerda dela. Assim, Ricardo enfatiza que é explícito demais e Marco Aurélio afirma que tem valores e princípios, o que ocasiona a refutação dessa afirmativa pelo amigo, que pondera ser essa moralidade apenas verificável com relação às crianças e aos adultos, mas com idosos é inconveniente de se observar.

Por analogia, a explicitas apontada por Ricardo do encontro com a miséria estampada dentro da empresa, recorda-se o momento inicial de *Cronicamente Inviável*. Contudo, nesse filme, o narrador Alfredo Buhr, quando termina seu comentário a respeito dos homens que comem o lixo, a cena regressa para algo próximo à realidade, conforme seu discurso. Dessa forma, o encontro de Judite e Marco Aurélio é a síntese daquela sequência de pobreza, onde uma funcionária idosa é contratada como modo de ajuda, mesmo doente e incapaz de realizar o serviço devido às sequelas do AVC. Por outro lado, essa sequência é um preâmbulo para outra situação social explícita, na ocasião em que Marco Aurélio, Ricardo Pereira e um acompanhante da empresa se encaminham para a cerimônia de lançamento em uma escola pública que inaugurara um laboratório de informática com a cooperação do setor empresarial e do governo estadual.

Dentro de um carro, Marco Aurélio, Ricardo Pereira e o acompanhante comentam da presença do governador no evento programado e a licitação ter sido ganha pela Stiner para criação de um centro de informática em uma escola pública. A inclusão digital é ironizada por Ricardo quando ele comenta ajudar as crianças com os “joguinhos” e uso da *internet* a fim de elevar o nível de conhecimento do povo. Nesse instante, o carro precisa entrar em uma favela e a imagem mostra uma mulher chorando próxima ao corpo de um rapaz estirado no chão de terra batida na entrada do bairro. Imediatamente, surge uma gangue de homens armados com revólveres e o carro com os ocupantes têm sua passagem obstruída por um buraco e permanece atolado. Para solucionar o inconveniente, Marco Aurélio sai do automóvel, retira a gravata e desabotoando a camisa, coloca as mãos sobre o teto deste, logo após o acompanhante deles ir ao encontro do bando pedir ajuda. Ainda assim, a mulher aparece novamente chorando perto do defunto. Após o pedido do acompanhante, os rapazes se aproximam do veículo, enquanto havia reunido seu pessoal para tirar o carro da atolação. A música escutada nesse momento é *Re-Batucada* de Marcelo D2 que revela a felicidade em se morar na periferia, as pessoas sempre sorrirem e sambarem, enquanto o bloco desce a cidade. Após o auxílio para retirada do atoleiro, os empresários partem em direção a uma viela localizada na entrada da favela e, logo depois, em uma elipse temporal, surgem dentro da escola ao lado do governador que discursa acerca da parceria empreendedora com a Stiner e a acolhida da comunidade para com eles. Enquanto isso, as crianças brigam entre si arremessando papéis umas nas outras e se agriem. Marco Aurélio e Ricardo parecem intimidados e o governador comenta o evento do programa de informática na periferia. Logo,

o proprietário da Stiner recorta a fita de inauguração do espaço e as crianças começam a correr em direção aos computadores colocados em fileiras sobre as mesas e os sócios declaram o sucesso da solenidade. Nessa situação, Arminda aparece trabalhando na organização dessa associação estudantil. Ela tenta acomodar a turma de alunos que se engalfinha para usar os *pc's*, sendo alguns desses arremessados e empurrados das mesas sobre o piso da escola. Algumas das crianças comemoram o feito e outras reclamam da atitude dos colegas de classe.

Pouco depois, a caridade é exibida como tema para o auxílio de crianças com câncer. A sequência se desenvolve em um restaurante sofisticado e em uma das mesas de jantar, observa-se um pequeno cartaz com o logo “Projeto Alegria”. Nesse momento, uma família composta por um homem, uma mulher e seus três filhos se direcionam à mesa selecionada pelo projeto, no mesmo momento em que se ouve uma música de *jazz*. Uma das crianças aparece com o cabelo raspado, extremamente pálida e magra, encontrando-se conduzida por sua mãe em uma cadeira de rodas até o local da refeição. Logo após a chegada familiar, Maria Amélia aparece discursando em outro lugar do restaurante sobre as motivações de se levarem crianças pobres nesse projeto. A ideia da iniciativa, segundo ela, concebe-se por uma rede hoteleira cinco estrelas que oferece passeios e atividades, uma vez que para as crianças com câncer de famílias pobres esse cuidado da empresa significa para elas três refeições diárias e fartas, além de banhos quentes. Marta Figueiredo a acompanha nessas afirmações e se revela contrária ao pensamento do seu marido, pois ele não quer envolvimento nessas ações caridosas, mesmo que ela insista em sua participação. Ela acredita ser fundamental os atos filantrópicos como uma forma de pagamento de dívidas com outras pessoas. Além disso, Marta justifica que a solidariedade eleva o espírito. No mesmo restaurante, Arminda conversa com seu amigo que a denuncia os esquemas fraudulentos que permeiam as atividades beneficentes. Nesse assunto, ele aponta para o superfaturamento de notas dos computadores vendidos pela empresa Stiner e a relação licenciosa entre empresas privadas e os políticos, no caso, o vereador Solis. Segundo o acusador, as oligarquias se encontram com o objetivo de ganharem as eleições e resta para ele o papel desagradável de ser o denunciante das negociatas. Além disso, revela que os projetos sociais financiados pelo grupo Stiner tem como objetivo ocultar a origem ilícita de determinados ativos financeiros e esse “Projeto Alegria” se estrutura pela manipulação de Marta Figueiredo para ocultar os bens do marido e descontar imposto de renda. Em seguida, observa que a direita fatura com a permanência da miséria.

Posteriormente às denúncias, Arminda decide ir embora, porque o ambiente é constrangedor, assim como toda a situação a qual fora exposta. A fim de confirmar essa especulação e complementar os discursos incriminatórios sobre os projetos sociais e seus mantenedores, exibem-se as fotografias de crianças doentes logo após a manifestação dela em se afastar daquele restaurante.

Nesse diálogo, aponta-se para uma ideia de corrupção que se aproxima em partes do discurso de Carlos em *Cronicamente Inviável*. Se no filme, ele pondera que o não pagamento de impostos tem relação com a estrutura caótica da sociedade brasileira e ele não a criou, *Quanto vale ou é por quilo?* recupera essa visão ao indicar que o ocultamento de ativos financeiros e evasão de divisas tem o intuito de manter a situação de classe dos ricos como privilegiados. Outro componente na fala do denunciante aponta para a questão das elites políticas se unirem na época de eleição para ganharem o pleito. Dessa forma, como elaborado em *Maldita Coincidência*, tanto a direita como a esquerda, enquanto espectros políticos e partidários, atuam da mesma maneira ambicionando o poder. Esse, por sua vez, é indicado posteriormente em *Jogo das Decapitações*, nas discussões propostas por Rafael nas críticas às indenizações promovidas pela Justiça aos perseguidos pela ditadura militar brasileira, assim como no pensamento universitário ligado ao marxismo.

### **O pedigree negro**

Em seguida, Arminda aparece de um furgão que estampa um adesivo na porta com o símbolo da empresa Stiner. Ela leva consigo dentro do veículo algumas crianças para as filmagens de um comercial. Nesse instante, começa a conversar com Lurdes acerca do superfaturamento e desvios fiscais indicadas por seu amigo. Lurdes pondera para Arminda entender melhor a situação, tendo em vista que essa denúncia precisa ser evitada e jamais exposta, uma vez que os projetos sociais inseridos no programa de financiamento da Stiner possam ser cancelados caso Ricardo Pereira desconfie dessas elucubrações, pois os custos operacionais e administrativos dos projetos sociais são pagos por ele. Contudo, Arminda se interessa pela resolução do conflito gerado pela entrega de computadores obsoletos na escola pela empresa. Logo, vê-se a equipe de filmagem composta por Luciano, o diretor do comercial e Bira, seu assistente de direção e elenco.



Nessa seleção, eles escolhem as crianças a partir de um percentual de coloração negra em escalas que variam de 60% à 80%. Adiante, Luciano reclama do fedor das crianças explicitando que elas não se banham, precisando, dessa forma, passarem maquiagem para retirarem a sujeira. Nesse momento, o diretor conduz uma criança até o centro de um círculo que se formou pela concentração de atuantes mirins. Assim sendo, ele comenta que a escolhida não é negra, mas caso seja, somente se for pensada pela mistura racial entre um asiático com um negro, porque ela tem os cabelos lisos. Bira se aproxima e concorda com ele afirmando que pode se tratar de um coreano ou um indígena, justamente por esse tipo capilar. Então, Luciano se dirige a Peter, um adolescente que está ao fundo das demais crianças, perguntando se ele é negro e Bira confirma se referindo a ele como 100% negro, tendo até *pedigree*. Lurdes escuta o comentário do assistente e se dirige ao grupo tratando essa frase como uma grosseria discutindo com o diretor. Após esse momento, ele argumenta que a seleção foi realizada conforme o contrato, baseando-se em um sistema de cotas por cores em 75% de negros, 10% de brancos e 15% outros e, caso no elenco não encontrar nenhum negro, indaga-a se poderia utilizar para gravação algum mulato, uma vez que não encontrou nenhuma criança negra no elenco, inclusive, não entende as categorias propostas pelos organizadores tampouco o entendimento racial deles. Quando escuta essa pergunta, Lurdes vocifera que não se trata de mulatos, e sim, de um comercial publicitário que pretende representar a verdade do país comentando sobre uma lei e que se não fosse por essa não haveria negros na equipe. O diretor replica que ela se autovítima, dado que ele não persegue os negros. Assim, Lurdes discursa que a publicidade é uma forma de defesa racial desse grupo agregando valores e fazendo reparação histórica pela justiça. Nessa situação, Luciano a contra-argumenta que contrata gente competente não se limitando às questões de uma raça específica. Nesse assunto, Lurdes continua apresentando a ele uma lei inclusiva e sua possível votação, por isso Luciano é resistente a essa ideia, defendendo-se que foi contratado para colocar “pretos” no comercial e, pagando, colocaria mais, inclusive no *set* “preto é lindo” e solicita que todos os presentes sejam pintados dessa cor. O comercial é da associação “Sorriso de Criança” para uma questão identitária da causa negra e quando uma criança é selecionada colocando seu fenótipo para o registro das câmeras seu discurso é desanimado, sendo interrompido pelo diretor. Arminda, assistindo ao debate de longe, tem a rememoração de seu passado que se passa diante de seus olhos, em um modo onírico ou um *deja vú* quando

testemunha à sua frente, as crianças vestidas e amarradas como escravas ordenadas em fila ao lado de uma mesa cheia de alimentos sem poder tocá-los.

Dessa forma, surge um debate entre Lurdes e Luciano. De um lado, ela partilha uma discursividade de inclusão, baseando-se nas leis afirmativas que congregariam à população negra espaços sociais antes selecionados para os brancos. A defesa da personagem se relaciona ao Estatuto da Igualdade Racial<sup>46</sup> e um inciso no qual existe a prerrogativa de ações afirmativas com a adoção de programas do Estado e empresas privadas, para promoção de igualdades raciais nas oportunidades de emprego, entre outros (BRASIL, 2010), como fonte de proporcionalidade de população brasileira, ao passo que a maioria deles esteja em condições sociais e econômicas de exclusão. De outro lado, esse modo de se pensar contrasta com as afirmações de Luciano que acredita em um ideal de meritocracia e competência.

Para compreender esses pontos discursivos, parte-se do pensamento elaborado por Antônio Sérgio Guimarães (2009, pp.165-167), no qual o autor articula sua argumentação nos tipos de abordagens encontradas no Brasil para solidificar a estratégia de alcançar políticas públicas devidamente indicadas para a ascendência da população negra no país em meados da década de 1990. Apesar disso, Guimarães considera que existam pelo menos três maneiras de negação às políticas afirmativas:

No Brasil [...] os argumentos contrários a ações afirmativas tomam três direções. Primeiramente, para alguns, as ações afirmativas significam o reconhecimento de diferenças étnicas e raciais entre os brasileiros, o que contraria o credo nacional de que somos um só povo, uma só raça. Em segundo lugar, há aqueles que veem em discriminações positivas um rechaço ao princípio universalista e individualista do mérito, princípio que deve ser a principal arma contra o particularismo e o personalismo, que ainda orientam a vida pública brasileira; finalmente, para outros, não existem possibilidades reais, práticas, para a implementação dessas políticas no Brasil (GUIMARÃES, 2009, pp.182-183)

Seguindo o estudo de Guimarães, percebe-se que no discurso de Luciano se encontram elementos que possam ser caracterizados pelo segundo grupo dos contrários às ações afirmativas, uma vez que ele reitera ser favorável a um modelo de competência para que se construa um quadro de funcionários em sua equipe de filmagem. Entretanto, o que parece existir no debate desenvolvido entre a funcionária da Stiner e ele é justamente colocar em partes opostas o ideal de meritocracia pautado pelo universalismo e condições de igualdade entre todos àqueles que podem se destacar em suas posições sociais e, de outro,

<sup>46</sup> A discussão sobre essa lei começa dois anos antes da exibição de *Quanto vale ou é por quilo*, sendo votada e aplicada apenas no ano de 2010, cinco anos após as imagens. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm)> Acesso em 20 de mai 2019. Cf. BRASIL. LEI Nº 12.288, DE 20 DE JULHO DE 2010.

como argumentado por Lurdes, o descontentamento com essa falácia e perpetuação da exclusão do povo negro das melhores posições de empregos.

Da mesma forma, a sequência se organiza em um exame sobre as possibilidades reais de ações afirmativas ou de mérito em um modelo social que ainda manteve certos traços estruturais de estamentos, mesmo que se passassem a uma sociedade de classes. A indignação dela é fruto de uma afirmação de Bira indicar que Peter é um menino negro com *pedigree*. Aqui a constatação da negritude é fenotípica, porém guardando um ponto contraditório, uma vez que em determinados momentos, indaga-se quem são os negros a partir de um imaginário social de cor que poderia facilmente ser contrário às políticas públicas afirmativas.

Durante a mesma discussão, as crianças são selecionadas pela tonalidade porcentual da pele. Nessa passagem se salienta a tentativa de reproduzir com a seleção dos atores mirins a porcentagem demográfica racial no Brasil, como caracterizado no diálogo entre Lurdes e Luciano, quando o diretor argumenta que a empresa Stiner não transportou nenhum negro para o *set*. Desse modo, ele pretende usar mulatos, porque afinal ele não entende o que os contratantes da produtora publicitária consideram ser negros.

Na resposta da personagem Lurdes, salienta-se o questionamento acerca da classificação que objetiva “reparar injustiças” sendo a defesa da raça negra um “instrumento de agregação de valores”. Por esse motivo, a sua ênfase na questão racial vislumbrando a votação de uma lei que interfira diretamente no processo de seleção para trabalho e educação como meios de acesso a uma população excluída desses processos historicamente. Ainda nesse assunto, Guimarães (1999, p. 208) salienta a importância das ações afirmativas como formas de partilhamento de experiências individuais que possam ser reforçadas em identidade:

[...] um dos objetivos das ações afirmativas é, para ser preciso, o de reforçar a identidade, seja racial, seja sexual, do grupo parcialmente privilegiado pela legislação. Na verdade, apenas sob uma perspectiva integracionista e assimilacionista muito estreita o reforço a identidades particulares pode ser considerado nocivo [...] a justificativa mesma da ação afirmativa é que as diferenças, que são fontes de desigualdades, devem, para deixar de sê-lo, não desaparecer [...] mas transformar-se em seu contrário, ou seja, em fonte de compensação e reparação. (Guimarães, 1999, p.208)

O que se percebe no discurso de Lurdes é uma tensão criada pela tendência exploratória com a qual o grupo racial é tratado em suas posições excluídas socialmente. Por outro lado, esse debate acerca de políticas públicas afirmativas ou sua negação é amplamente discutida em diversos trabalhos, análises e documentos públicos, sendo fonte de

questionamentos desde a proposta da lei. O que vale nesse escrito, considerando uma análise sociológica sobre as imagens filmicas, é que Lurdes evidencia que as maiores desigualdades raciais no país são sanáveis na medida em que se aumentam as oportunidades para a população negra. Contudo, em *Quanto vale ou é por quilo?* se aponta que na falta de políticas públicas de integração ou assimilação social permanecem as ações sociais de incentivos de empreendimentos filantrópicos.

Nesse sentido, os discursos assinalam características diferentes propondo interpretações a respeito da lei racial de cotas. Relevante lembrar a personagem de Elisa Lucinda em *A Causa Secreta* que condena seus papéis dramáticos apenas como empregada doméstica. Em *Cronicamente Inviável*, a argumentação a respeito da constituição racial brasileira ganha contornos na medida em que Amanda, ao gerir um centro profissionalizante para indígenas, assinala que o papel do movimento negro nas reivindicações de melhores espaços sociais abriu caminho para que seus lugares fossem ocupados por aqueles grupos, uma vez que existem as leis de mercado que equilibram a procura e acesso, ofertando as lacunas sobranes de determinado grupo social.

Contudo, *Quanto vale ou é por quilo?* apresenta um discurso filmico contrário às ações afirmativas, uma vez que o desânimo da criança no momento final da filmagem contrasta com o apelo de Lurdes pela urgência de identificação racial e fortalecimento dos laços entre a população negra. Nesse assunto, o filme coincide com a desconfiança de Luciano com relação a esse instrumental que serve ao seu modo para que os movimentos identitários reforcem seus vínculos apenas para se utilizarem da legislação com o intuito de manterem suas oportunidades sem “competição de mercado”, como dito por Amanda com relação aos indígenas. Essa argumentação aconteceu da mesma maneira em *Mato Eles?*, quando uma personagem indaga ao espectador o que é ser índio, afinal de contas, eles residem em casas de estilo europeu.

Portanto, apesar de o filme se construir até esse momento como um libelo antirracista e destacar que nas estruturas sociais brasileiras existe a perpetuação das desigualdades raciais que condenam certa submissão dos negros aos brancos, a partir da discussão a respeito da meritocracia e das ações afirmativas torna o discurso filmico dúbio na medida em que as indagações propostas por Luciano o colocam na mesma situação de classe que o cineasta Sérgio Bianchi e de modo coincidente argumenta o que é ser de uma raça dentro de um país multicultural. Essa afirmação pode ser lembrada em comparação com a discursividade de

Marcos Rezende quando ele aponta a unidade nacional e compreende o que é ser brasileiro pela cordialidade.

Se Luciano não sabe o que é ser negro no Brasil, a sequência seguinte mostra os preparativos de casamento entre Candinho e Clara na casa de Mônica. Assim, a funcionária de Noêmia aparece na cozinha de sua casa tomando um copo de cerveja, enquanto a trilha sonora *A Noite do meu bem*, interpretada por Nana Caymmi, indica a calma e felicidade de se encontrar um amor. Em virtude dessa totalidade fílmica entre som e imagem, sabe-se que é o dia do matrimônio de sua sobrinha. Na mesa, observam-se as refeições a serem servidas na festa, o bolo do casamento com os noivos em miniatura em cima, salada de maionese, entre outras refeições. A casa de Mônica é simples, possivelmente na periferia da cidade. Nesse ponto, uma criança negra trabalha na cozinha e, no mesmo instante, a tia de Clara se oferece para cuidar dessa, porque ela é preta e a questiona se não queria tê-la como mãe, vivendo com a família e dispondo de comida diariamente em casa. Além disso, destaca que ela foi afortunada em ter parentes como ela. Nessa situação, Candinho se aproxima da tia com sua máquina fotográfica para registrar os preparativos do casamento. Prontamente, Mônica e a garota negra são fotografadas abraçadas e a câmera dispara um ruído de *flash*. Logo, Noêmia chega à festividade matrimonial trazendo consigo os presentes dos noivos. Ela entra pelo corredor externo da casa até o quintal no fundo da residência. No percurso, Candinho a encontra e, apanhando as lembranças, oferece uma cerveja gelada como forma de agradecimento. Mônica a trata como amiga, embora seja patroa dela, pedindo para não reparar na bagunça. Nesse instante, a noiva surge grávida ao fundo da imagem, usando um vestido branco com véu, grinalda e a cauda da vestimenta é segura por uma moça negra. Essa construção da personagem contraria o ideal cristão da coloração branca significar a pureza e castidade feminina (PEDROSA, 2009, p.131). Caminhando em direção à Mônica e Noêmia, Clara recebe o perfume como um presente dado pela patroa de sua tia, o que sucede o elogio do casal que borrija o líquido no ar. Depois, mostram-se os convidados da festa, o quintal e as refeições da cerimônia. Durante os comentários de Mônica sobre a qualidade da produção, ela ressalta que o banquete teve uma preparação caprichada, o pernil, o frango assado, o macarrão e o doce de pavê, agradecendo a Noêmia pela ajuda financeira e afirma que a pagará prontamente. Contudo, a patroa tem outros planos para ela e as relações entre ambas se desestabiliza, no instante em que Noêmia declara que a entidade possui uma nova sede no interior do Estado e, por confiar nela, precisa que Mônica seja funcionária no

novo estabelecimento. Surpresa com a convocatória, a funcionária recusa a compensar o pagamento da festa com o favor e argumenta que não pode se ausentar, dada a gravidez de sua sobrinha. Incomodada com a recusa, Noêmia replica que a ajudou quando precisava e esperava que o favor fosse retribuído. Para se esquivar do constrangimento, Mônica apresenta a garota negra com quem tirou a fotografia na cozinha. Nesse momento ela aparece agachada guardando garrafas de cerveja em um engradado. Pouco depois, Mônica argumenta para sua chefe que a menina é prezada e asseada, uma pessoa da casa que não come quase nada.

Apesar de Mônica ser branca, a situação de classe dela é de pertencimento ao grupo dos empregados e pobres, tendo em vista a região da cidade em que habita. Adiante, o filme apresentará a garota negra auxiliando na entidade filantrópica que trata de dependentes químicos e pessoas em situação de rua na chácara São Francisco. Da mesma forma, Mônica se distancia da situação de pobreza ao colocar a menina para ocupar funções que anteriormente eram suas.

Nesse sentido, é pertinente recordar que desde o princípio de *Quando vale ou é por quilo?*, essa criança aparece em uma posição de prestar serviços às pessoas brancas, caso se retome a festa de aniversário na casa da personagem Lurdes e sua suposta mãe solicitar que ela busque uma garrafa de refrigerante. Por esse motivo, as modificações de tarefas entre Mônica e a garota podem ser ressaltadas, embora ambas estejam na mesma situação de pobreza, pensa-se em conformidade ao que Antônio Sérgio Guimarães (1999, pp.49-51) postula acerca das diferentes hierarquizações entre brancos e negros na sociedade brasileira.

Assim, segundo Guimarães, as diferenças dessa hierarquização e gradações de prestígio são buscadas por traços de inferioridade (GUIMARÃES, 1999, p.49), ou seja, no ideário da sogra de Candinho, existe a possibilidade de que a menina realize suas atividades, pois:

Neste sentido, um "preto" verdadeiro não era um homem letrado, nem um cristão completo, pois carregaria sempre consigo algumas crenças e superstições animistas (...). Em consequência, nos meios e lugares mestiços do Brasil, somente aqueles com pele realmente escura sofrem inteiramente a discriminação e o preconceito, antes reservados ao negro africano. Aqueles que apresentam graus variados de mestiçagem podem usufruir, de acordo com o seu grau de brancura (tanto cromática, quanto cultural, posto que "branco" é um símbolo de "europeidade"), alguns dos privilégios reservados aos brancos. (GUIMARÃES, 1999, p.51)

No discurso fílmico esse quadro hierárquico é constante pelo modo com que a estrutura fílmica implementa uma sincronia entre o passado de escravidão e o presente caracterizado pelo trabalho livre, no qual brancos e negros parecem dividir as mesmas

condições econômicas. Porém, restando ao segundo grupo racial essas situações de inferioridade sem privilégios. No entanto, Judite é uma senhora branca que lava os pratos na festa de Lurdes e que se empenha no trabalho como limpadora geral na empresa Stiner, mesmo após sofrer um AVC. Essa aproximação entre os tipos de empregos sem qualificação parece indicar uma contraposição ao argumento racial durante a filmagem da peça publicitária “Sorriso de Criança”. Portanto, o que se revelam nas imagens é a permanência de uma estrutura social que ainda mantém a população negra em atividades laborais desqualificadas se comparadas aos brancos, apesar da mesma situação de classe e com poucas ocorrências de ascensão econômica no país.

### **Purificação da Alma**

Posteriormente à festa de casamento, é exibida a Chácara São Francisco. O *slogan* do empreendimento tem como ponto de vista alinhar o discurso do trabalho a um tipo de “sabedoria vegetal”, habitando em uma zona rural com aditivos orgânicos e vegetais para limpeza dos corpos e mentes colocando pessoas em situação de rua e dependentes químicos em convivência a partir de uma curadoria filantrópica de uma empresa norte-americana situada na Filadélfia. A entidade tem como objetivo retomar a autoestima dos ingressantes no projeto assistencial. Logo, esses grupos surgem caminhando em direção ao espaço de moradia e precisam descansar após tomarem um composto divino preparado por um guru espiritual.

Se em *Maldita Coincidência* esse tipo de religiosidade era construída como uma forma de resignação no mundo buscando uma aproximação com a natureza e simplicidade das coisas, *Quanto vale ou é por quilo?* rompe esse modelo, uma vez que o Guru da chácara certamente é um charlatão, pois se associa à entidade de Noêmia para explorar comercialmente esses grupos sociais arruinados que integram o projeto assistencialista.

Pouco depois, Noêmia aparece registrando esse encontro espiritual em sua câmera, pois as gravações serão enviadas para os beneficentes da associação norte-americana. O composto orgânico atua, segundo o Guru, para externalizar o mal do corpo e da mente em um processo de limpeza cósmica. Essa higienização acontece quando os participantes do ritual de purificação da alma começam a regurgitar um líquido verde e, o filho de Noêmia vendo o sofrimento causado pela ingestão, intenciona interromper as filmagens.

Nesse sentido, o vômito surge como forma de expressar emoções, conforme dito pelo mestre espiritual. Por esse motivo, as personagens golfam um líquido viscoso nos baldes,

tendo ataques de pânico e gritam em desespero como se estivessem em um transe religioso. Conforme a instrução do Guru, àqueles que ingeriram a bebida precisam se entregar a terra e se purificarem. As imagens mostradas pela câmera de Noêmia se assemelham às produzidas por filmes de horror de baixo orçamento e recuperam novamente uma ideia esboçada em *Maldita Coincidência*, na sequência em que a Leitora se depara com um homem estranho do lado de fora do castelo.

Entretanto, a escatologia da cena pode ser aproximada de *Divina Providência*, no instante em que Antônio José da Silva regurgita na fila de espera pelo atendimento no sistema social de saúde e, no mesmo filme, seu sangue e possível urina são mencionados para afastar os enamorados na sessão de cinema; bem como no sangue vomitado por Márcia em *Romance*. *Cronicamente Inviável* apresenta o líquido excrementado que espraia no asfalto tocando o corpo de um embriagado durante a festa de Carnaval na Bahia. Destarte, vê-se que a ideia de purificação e expressão de emoções materializadas pela expulsão de conteúdo gástrico, mesmo que causem certa repulsa ao espectador, tornam-se simbólicas para expressarem certo desprezo pelo sofrimento pelo qual as personagens pobres estão situadas nessas estruturas narrativas ou uma forma de indignação pelo mal-estar ocasionado nessas experiências de exploração.

Depois da sequência tétrica, escutam-se as palmas de uma plateia convidada para um evento intitulado “Prêmio Solidarietà”. A “Inovação Solidária” tem como presidente das Associações Reunidas, Walter Hamann, que caminha em direção ao palco para agradecer no púlpito defendendo as inovações solidárias no país e como essa atitude auxilia na movimentação financeira nacional para os mais necessitados. Por essa razão, Hamann difundiu o manual da captação de recursos financeiros que apresentam possibilidades de acesso aos fundos de filantropia. Nos bastidores do evento, diversas equipes trabalham durante a solenidade e a narração apresenta os dados de ONGS, Associações e Entidades, com seus valores aproximados de gastos financeiros anuais, investimento na criação de cinco novos empregos, mostrando-se imagens desses empregados na organização de mantimentos, brinquedos e donativos. Adiante, um momento similar à *Divina Providência*, no qual a personagem é a mesma atriz que interpreta uma funcionária do serviço público. Ela discursa que desde 1982, os meninos e as meninas de rua tem seu histórico registrado na instituição governamental, “com suas origens, dramas e porquês”. Na verdade, ainda existe um problema de verbas para manutenção informativa havendo recursos financeiros apenas para o



pagamento de folha de funcionários. Porém, o quadro funcional desde aquela época ainda realiza reuniões, debates e congressos para modificar as condições financeiras desfavoráveis. Ademais, a narração se mantém e informa que dez mil crianças estão abandonadas. Nesse momento, aparecem diferentes imagens delas em similaridade a Antônio José da Silva em *Divina Providência*, com uma fotografia 3x4 e uma numeração localizada em uma placa afixada na camiseta. Segundo a narradora, se cada uma delas recebesse os valores investidos, o valor total seria de dez mil dólares por ano, o que as garantiria possibilidades da compra de um imóvel, pagarem seus estudos e outros recursos usados pessoalmente. Na parte final, escutam-se os ruídos produzidos pela digitação em uma máquina registradora, além de sons provocados pela queda de moedas de modo análogo a *Mato Eles?*. Se no documentário a quantia financeira destinada aos indígenas não era repassada, *Quanto vale ou é por quilo?* apresenta a composição da imagem final por uma série de fotografias dessas crianças em continuação que desaparecem abruptamente permanecendo na tela somente as notas de dinheiro que se precipitam em um fluxo de escoamento de cima para baixo.

Adiante, percebem-se mulheres, crianças e homens em situação de rua. Um desses transporta um cachorro vira-lata preso em uma coleira. Então, surge na imagem uma senhora carregando uma criança dentro de uma carroça e, enquanto trafega com ela, canta um hino de louvor neopentecostal *Grande é o senhor* de Adhemar de Campos. O assunto da pobreza é a introdução para o aparecimento de Arminda testemunhar a circunstância dessa senhora que traja roupas confeccionadas por um tecido de linho semelhante às crianças enfileiradas próximas à mesa com frutas no comercial. Contudo, Arminda se vê diante desse acontecimento mascarada com a folha de flandes movimentando a carroça acompanhada da criança e os sinos da igreja soam as horas marcando o tempo.

Certamente esse momento filmico se aproxima da parte final de *Cronicamente Inviável*, uma vez que a redenção dos pobres se cumpre na religião e misericórdia divina pelas orações e cantos de louvor, ao passo que na vida material, de modo algum se aponte para a mudança estrutural da pobreza. Em *Quanto vale ou é por quilo?* esse quadro de subordinação é constante, justamente pelo estilo de montagem que potencializa tal discurso de conciliação entre o passado de escravidão e o presente filmico em uma sociedade de classes.

### **Filantropia Prisional**

Adiante, Arminda se encontra com Ricardo Pereira a fim de questioná-lo acerca dos computadores entregues pela Stiner na escola pública. Ela argumenta que os aparelhos eletrônicos não são os mesmos prometidos pela empresa, assim como foram gastos recursos financeiros públicos para a compra deles. Porém, Ricardo a contra-argumenta se defendendo dessas exigências e pedindo que ela fique satisfeita com os equipamentos destinados ao programa educacional. Nisso, Arminda comenta a relação da Stiner com os representantes políticos e ele reitera o serviço da companhia com a manutenção de uma lista de projetos que precisam de finalização. Segundo ela, essa listagem é composta por irregularidades, pois possui os documentos que comprovam suas acusações, inclusive, alega os arquivos adulterados dos programas sociais. Ricardo sublinha que ela procura um inimigo no lugar errado, e o trabalho dele mantém um número significativo de pessoas fazendo os projetos, acusando-a de ser heroína de uma causa perdida. Após a conversa, ele se depara com Judite limpando a porta de vidro no térreo do prédio e o encontro proporciona um diálogo entre ambos, no qual a senhora solicita uma autorização de folga para visitar o filho na cadeia, tendo em vista que ele havia sido transferido para uma cidade do interior. Depois do pedido, o “misericordioso” Ricardo a presenteia com certa quantia de dinheiro e a requisita para que assine alguns papéis quando retornar. Depois de trocarem sorrisos amistosos e favores financeiros, Judite reinicia a limpeza modificando o seu semblante para a seriedade.

Considerando a requisição de Judite para visitar seu filho na prisão, continua-se o discurso a respeito do sistema prisional mostrando uma publicidade que enaltece as maravilhas da construção civil e o marco dessa para enfrentar o desemprego construindo presídios pelas regiões do interior paulista. Essa decisão que implementa o número de vagas prisionais fornece mecanismos para que as cidades aumentem suas rendas, ocasionando o aparecimento de ocupações profissionais, tanto nos presídios quanto na atuação policial. A polícia, como força pública (ENGELS, 1964, p.136), mantém o sistema carcerário sempre sobrecarregado, em virtude das prisões contínuas engendrarem as novas construções prisionais e aumentam o volume da massa carcerária dobrando o número de vagas. Por esse motivo, a construção de presídios em pequenas cidades constitui um fator de gerar empregos diretos e indiretos, tendo em vista as viagens de famílias com esse destino e, conseqüentemente, suas atividades de consumo alimentício e utilização do transporte público se tornam um agente aquecedor da economia.

Terminada a peça publicitária, vê-se um presídio pelo seu lado externo no dia de visita. Na parte interna, Judite descasca uma mexerica e serve uma goma da fruta para seu filho Dido que é negro. Ele segura um pacote de maços de cigarros e se veste com roupas sociais e óculos de grau. Nesse encontro, ele a indaga o motivo deles terem que viver dessa forma, parados e sofridos. Diante disso, sublinha que os outros precisam sofrer e constata uma injustiça nessa desigualdade. Logo, escuta-se o barulho de uma cela sendo trancada. Neste instante, inicia-se o testemunho dele sobre a estrutura do sistema carcerário. Ele salienta uma semelhança entre as celas superlotadas aos porões dos navios negreiros que aportavam no Brasil. Porém, os viajantes tinham um ponto de chegada. Continuando seu ponto de vista, articula a ideia de o escravo ser uma máquina de trabalho na propriedade do seu senhor e, atualmente, os escravos não terem um dono específico. Na detenção, os presos custam para o Estado o valor de setecentos reais, maiores que um salário-mínimo da época no qual o filme foi realizado. Finalizando sua perspectiva, comenta que esse valor pago aos detentos evidencia certas particularidades brasileiras, onde a democracia tem importância somente como funcionalidade para a existência de uma liberdade de consumo.

O assunto de Dido sobre escravidão e aprisionamento continua na apresentação de um relato a respeito da relação entre o escravo Adão e seu senhor Bernardino, em 1796. Sebastião Soares, alugou seu escravo para trabalhar no escritório de contabilidade de Bernardino, porque o negro era inteligente e de confiança. Logo, Adão foi acusado por supostamente ter roubado 27 mil réis do locatário de seus serviços após dois meses de trabalho na organização contábil da empresa. Assim, fora castigado e açoitado, sumindo para aparecer em uma delegacia e ser encontrado por Soares. O suposto fugitivo nega as acusações. Em 1797, Soares processou Bernadino pedindo fiança de 47 mil réis de indenização por deterioração patrimonial. Em decorrência disso, estipula-se como o pagamento indenizatório pedido pelo Tribunal de Justiça do Vice-reinado, sob a condição alegada pelo proprietário sobre seu patrimônio. A fotografia batida na parte final da sentença é a vitória do aristocrata no processo judicial.

Posteriormente à vitória de Soares, a violência e o crime complementam as imagens da contemporaneidade quando Clara aparece sentada no sofá da sala de estar lendo uma revista na casa de Mônica. Essa, por sua vez, prepara um bolo na cozinha. Candinho, aproxima-se da sogra querendo provar a massa crua, o que sucede uma bofetada em sua mão quando se aproximava da tigela. Segundo ela, o preparo culinário é para venda e não consumo familiar.

Além disso, a sogra indica para seu genro encontrar um emprego, senão todos eles vão morrer de fome, inclusive o bebê de Clara que poderá ser natimorto. Desanimado com as exigências, ele caminha até sua esposa que pede para ele comprar uma tintura de cabelos, dado que precisa investir nela e sua imagem pessoal. Nesse diálogo ela expressa que o marido deveria fazer o mesmo. A ideia de Clara tem como ponto de partida a sua relação com a revista de famosos que acabara de ler. As personalidades estampadas na publicação possuem um estilo indispensável a ser imitado pelo casal. Segundo ela, uma mulher bonita se une em matrimônio com um homem bonito e rico realizando procedimentos estéticos para manter a beleza por meio de cirurgias plásticas e comprando novas peças de vestuários. Em virtude disso, o casal precisa investir na autoimagem com o intuito de garantir benefícios individuais e alcançar a situação financeira semelhante padrão observado no magazine. Essa atitude proporcionaria a compra de carros luxuosos, videocassetes e a contratação de um *personal trainer* para cuidarem de suas atividades físicas. As pessoas, segundo o discurso dela, “precisam batalhar pelo que desejam”. Percebe-se que Clara mal consegue pronunciar a profissão em inglês, mas tem como objetivo aquele estilo de vida, bem como salienta, na parte final de sua exposição, a mesma concepção meritocrática para ascender socialmente e encontrar o *star system* artístico.

Em seguida, as considerações entusiasmadas de Clara parecem convencer Candinho a comprar o corante de tingimento capilar. Entretanto, a família não dispõe de fontes financeiras devido ao desemprego dele. Dessa forma, após o pedido da esposa, uma região periférica na cidade de São Paulo. Candinho chega a uma mercearia, encontrando-se com o dono do estabelecimento. O marido de Clara decide aceitar o trabalho contratado pelo proprietário que consiste em perseguir e executar os criminosos do bairro. Segundo o dono do comércio, a polícia tem cobrado caro para a resolução desses delitos. Enquanto isso, ele guarda uma arma de fogo dentro de um embrulho de papel marrom. O serviço consiste na busca de menores de idade que são delinquentes do bairro, Ratinho e Damião, que possivelmente roubaram o pequeno comerciante.

Adiante, a música instrumental *Quilombo Groove* do grupo recifense Nação Zumbi sonoriza a perseguição ritmando a corrida de Candinho pelos becos e vielas da região segurando seu revólver até o encontro final com os jovens em um terreno baldio e logo comentar que o dinheiro roubado do comerciante precisa ser devolvido. Nessa situação, um dos perseguidos o insulta duvidando que atirasse. Candinho, achando-se desafiado, dispara um tiro no tórax do adolescente que desfalece no chão de cimento, abatido como um animal

de caça e, seu companheiro de criminalidade, começa a chorar suplicando para não ser assassinado, ajoelhando-se na frente do pistoleiro e confessa a doença de sua mãe. Após as súplicas, ele é esbofeteado o que o faz cair próximo ao amigo tendo espasmos convulsivos espumando pela boca diante do carrasco. Com o escurecimento da imagem, escuta-se o disparo de um projétil. Assim, Candinho de desempregado ascende profissionalmente para assassino de aluguel em seu distrito.

Imediatamente, escuta-se o som de instrumentos percussivos originados pela execução de uma parte da música *Interlude Zumbi* do grupo Nação Zumbi. Dessa forma, o filme retoma o passado exibindo a perseguição de um capitão-do-mato a um cativo foragido. Eles aparecem correndo em disparada entre as vegetações até o alcance do fugitivo, encontrando-o próximo a uma aldeia, na qual a população que presencia a captura se esconde quando avistam o capturado ser laçado pelo seu perseguidor. Essa profissão, segundo o narrador, tinha como objetivo pegar os escravos fugitivos a fim de manter a lei e a propriedade com ares nobres de uma caçada, não por graça ou estudo, e sim, pela pobreza abundante e o expediente acrescentaria renda ao capturador tendo como propósito manter a ordem social na escravatura. Esse tipo de articulação entre as imagens sugere que Candinho atua desse forma na contemporaneidade.

Adiante, exibem-se as imagens de pequenos cartazes presos a uma muralha apresentando os dados sobre os escravos foragidos e um deles retrata Arminda. Esse recurso tem como ideia utilizar um registro dos fugitivos de seus senhores e, conseqüentemente, da justiça ou da lei lembrando em partes aqueles anúncios utilizados em *faroestes* norte-americanos nos quais a reprodução fotográfica do fora da lei tem como intenção sua captura e possível pagamento de recompensa quando do seu alcance.

Em seguida, Arminda aparece lavando as mãos em um rio entre a vegetação e uma árvore frondosa. Adiante, vê-se a chegada de um capitão-do-mato que a observa, encaminhando-se em sua direção para capturá-la. Ainda, segundo o narrador, esses caçadores são trabalhadores terceirizados que ganham ordenados conforme a força e a habilidade de sua presa recebendo a recompensa paga no ato de entrega do escravo. Dessa maneira, ele a leva para o respectivo senhor recebendo seu pagamento pela detenção de Arminda. Entretanto, após fazer muita força enquanto é puxada por uma corda amarrada em seus punhos, percebe-se que ela urra de sofrimento. Pouco depois, surge um filamento de sangue em suas partes genitais escondidas pelo vestido. A escrava aborta durante esse tempo e o sangue escorre por

sua vestimenta e mãos quando do contato delas com o líquido. Em seguida, o capitão do mato e o senhor de engenho surgem, no mesmo momento em que Arminda aparece morta na escadaria com os braços e pernas abertos ao lado deles. O proprietário realiza o pagamento ao serviçal pelo apresamento da fugitiva e ambos olham diretamente para a câmera, enquanto realizam a transferência da quantia. Desse modo, a narração pontua que o capitão-do-mato ao receber seu ordenado pode alimentar e educar seu filho com liberdade e dignidade.

Posteriormente, o filme retorna para o convívio familiar na casa de Mônica, no instante em que Candinho enxágua as mãos e o rosto na torneira do banheiro e a voz da sogra é escutada, interrogando-o se conseguiu um emprego. Depois, ela aparece sentada na cozinha bebendo um copo de cerveja. Logo, começa seu discurso a respeito da necessidade dele ter uma ocupação, chefe, horário para entrada e saída, porque de nada adianta fazer trabalhos temporários sem estrutura e apoio, uma vez que isso pode ser um erro na medida em que aparece alguém mais preparado que ele, lucrando e crescendo. Assim, comenta a respeito de si mesma e insatisfação pessoal, ironizando a necessidade de aprender a falar inglês e francês, além de informática, para trabalhar no fornecimento de comida da associação para as pessoas em situação de rua. Diante desse acontecimento e, provavelmente estar despedida da instituição de Noêmia, restou para ela a produção de doces caseiros para festas no bairro. Dessa forma, reiteradamente uma ideia de concorrência reaparece em seu discurso, mas dessa vez, aponta que em breve surgirá uma confeitaria melhor destinada a roubar seus clientes. Em seguida, sua voz se adéqua a um momento em que a imagem exhibe a chegada de uma viatura policial no centro da cidade. Mônica comenta que o serviço executado por Candinho existe e é profissionalizado em uma classe que tem experiência de atuação. Assim, a radiopatrulha estaciona próxima a algumas crianças adormecidas e os policiais as acordam, levando-as consigo dentro do veículo.

Nesse aspecto, a força pública localizada na política, profissional e assalariada, torna-se um elemento essencial para se destacar o apreço pelo controle da violência em casos de contradição econômica como dito por Friedrich Engels. Se no caso de *Quanto vale ou é por quilo?* o carro de polícia circunda a região central removendo as pessoas em situação de rua, em *Cronicamente Inviável* ela é representada pela utilização da força bruta contra o rapaz indígena, os adolescentes no *show* e na chegada ágil para prender Adam após a confusão no restaurante. Contudo, a mesma instituição não aparece em *Os Inquilinos* a não ser pela vigilância externa ao bairro após os ataques com fogo nos ônibus que trafegam na região e,

em *Jogo das Decapitações*, surgir para controlar manifestações estudantis dentro da Cidade Universitária causando a reflexão de Rafael que pontua a ação policial ser um desejo pragmático da classe média em manter a ordem e nunca sair de “moda”.

### **Um Projeto Vencedor**

Para continuar explicitando as ideias de experiência e profissionalismo, mostra-se uma sala de aula onde homens e mulheres jovens aprendem a se inserirem no mercado de trabalho para atividades no terceiro setor. A palestrante ensina os manejos para coletarem dinheiro de colaboradores para as causas sociais, mostrando diversos projetos com temas diferentes, a questão operacional deles em captar recursos e promoção social, bem como o entendimento de onde será realizado o investimento. Como forma de aprendizado, a turma repete os escritos reproduzidos em um *slide* projetado. Além disso, a palestradora alega que é preciso saber como os pobres e beneficiários dos projetos utilizam esses serviços assistenciais, dado que o beneficente pretende conhecer das parcerias e utilização dos recursos. Ademais, ela instrui à classe, quais são as formas de comunicação com os públicos que pretendem doar, assim como as demandas do setor, por exemplo, àqueles beneficentes que doam para crianças com câncer, quase sempre não investem em associações de idosos.

Em seguida aos ensinamentos, o filme mostra uma instituição cuidadora de idosos. Primeiramente, o asilo é exibido a partir de um quarto, no qual se observam dois senhores que dividem o dormitório estando um deles auxiliado por uma cuidadora. Em um segundo momento, a filmagem se aproxima do espaço de convívio no quintal, onde um rapaz serve com uma colher um prato com purê de batatas para um dos idosos. Nesse ínterim, outra funcionária do abrigo surge oferecendo um copo de água para uma senhora que aparece sentada em uma cadeira de rodas. Essa comenta que urinou nas fraldas, porque a enfermeira não quis levá-la ao toalete após seus insistentes pedidos e, assim, sorve um gole de água. Dessa forma, revelam-se diferentes imagens de idosos no lugar, inclusive, uma delas chora copiosamente o que sucede o comportamento atencioso de um funcionário. Adiante, uma das asiladas começa a insultar a equipe de filmagem e esconde o rosto para não ser filmada vociferando que eles estão a importunando. Após essas recusas e o ambiente se tornar hostil aos moradores do asilo, escuta-se, curiosamente, uma voz que pede que uma claquete encerre a sequência.

Certamente essa passagem de *Quanto vale ou é por quilo?* pode ser pensada em proximidade a uma produção documental na medida em que os atores sociais não representam papéis dramáticos, e sim, suas próprias condições de vida. Em outras palavras, conforme Bill Nichols (2005, p.31), a diferenciação que consiste em distinguir o ator ou a atriz de cinema de ficção daqueles inseridos em documentários. Embora, seja um longa-metragem ficcional, o filme se utiliza da linguagem e estilo documental com o objetivo de reforçar uma ideia contrária as ONGS que exploram o sofrimento e a miséria alheia para lucrarem.

Portanto, a sequência se destaca por estar subsequente à explicação da palestrante de como conseguir recursos financeiros a partir de determinados setores específicos. Ademais, as imagens de pobreza e abandono dos idosos resgata a ideia esboçada por Ricardo Pereira quando em conversa com Marco Aurélio, após o encontro deles com Judite, salientando a arduosidade em presenciarem idosos nessas situações explícitas de pobreza.

Posteriormente, Marco Aurélio discursa enfaticamente sobre os perfis de consumidores da classe AA que colocaram seu padrão de consumo as outras classes. Ele cria um estrato para a classe média estar localizada em um tipo consumidor baseado na luxuosidade de ter princípios morais. Segundo a personagem, houve um “surto” de ações sociais existindo vinte milhões de voluntários em associações, ONGS e entidades filantrópicas pelo país. Desse modo, ele observa que existe um potencial gerador de lucros nessas atividades, uma vez que as empresas com selo social podem subir os preços de seus produtos, porque os consumidores querem responsabilidade social das companhias e, se essas cobrarem em excesso pelas mercadorias, as implementam pelo benefício de todos os membros da sociedade. Desse modo, ele se comunica diretamente para os empresários a fim de convencê-los de que a empresa deles também pode se associar a esse projeto vencedor.

Sucessivamente, esse mesmo vídeo corporativo é visto dentro de uma casa localizada na comunidade que havia sido implementado o programa de computadores pela Stiner. O grupo que assiste à propaganda prepara o sequestro do empresário e a investida será organizada por Dido. Ele mostra para o bando as formas de se entrar na residência de Marco Aurélio ou na empresa dele defendendo que o sistema de segurança é imperfeito. Para demonstrar sua argumentação, ele exhibe um conjunto de fotografias dos seguranças desarmados, Liliam, a esposa de Marco, que é caracterizada como uma presa fácil na negociação, em virtude dela se comover facilmente. Dido fuma um cigarro e arquiteta o plano pedindo aos comparsas que fossem à casa de Marco Aurélio prepararem o cenário da



emboscada. O valor total estipulado para pagamento do resgate se ajusta no montante de trezentos mil reais e a relação entre o custo e o benefício é proveitoso ao grupo.

Adiante, Lurdes e Ricardo Pereira conversam em uma sala no prédio da Stiner com o intuito de remodelarem o perfil do grupo empresarial. Apesar disso, ele a comunica de seu desligamento da empresa. Surpresa, ela comenta que ainda tem em processo dois projetos a serem captados. Contudo, a decisão havia sido tomada e o sócio de Marco Aurélio, de modo irônico, comenta que ela usufruirá de todos os direitos trabalhistas pagos pela Stiner. Após a dispensa, Lurdes entra em sua sala de trabalho removendo seus pertences, papéis oficiais e documentos colocando-os dentro de sua bolsa. Não contente com isso, aparece na sala da diretoria e procura outros documentos que possivelmente comprometam Ricardo e que reforcem as suspeitas de Arminda sobre as condições fraudulentas dos projetos sociais.

Instantaneamente, Lurdes surge na cozinha da casa de Arminda e se percebe que ela está grávida. Interessante dessa sequência é que se comparada à outra localizada no filme *Os Inquilinos* parece retratar o mesmo espaço cênico. Provavelmente, essa perspectiva pode ser confirmada a partir de uma ideia de continuidade entre as narrativas, uma vez que os assuntos sobre a pobreza e a violência são uma constante no longa-metragem mencionado.

Retomando *Quanto vale ou é por quilo?*, Lurdes carrega consigo os documentos que atestam as veracidades informadas por Arminda, contas fantasmas, desvios orçamentários, notas e recibos forjados, inclusive, para espanto de Arminda, os cálculos sobre o projeto destinado aos presidiários está depositado na conta bancária de Judite com quinhentos mil reais.

Adiante, Marco Aurélio e Liliam são exibidos saindo de um restaurante e Dido começa sua narração. O discurso dele se relaciona com a existência de dois modos de se conseguir a saída da penitenciária. A primeira delas é efetuando um pagamento e a segunda é a fuga. Dessa forma, salienta sua condição como pagante de sua própria liberdade e, assim, necessita recuperar o investimento realizado por meio do trabalho, ressarcindo-se do capital investido. Para reaver o montante financeiro, Dido sublinha que sua atividade criminosa cumpre uma função social para fechar um ciclo, no qual o dinheiro assume um comportamento de circulação.

Consecutivamente, o casal chega em sua residência e Marco Aurélio pergunta onde está a empregada doméstica à esposa, dado que as luzes estão apagadas. No mesmo instante, Liliam caminha em direção à cozinha, deparando-se com a funcionária morta sobre o ladrilho

do cômodo. Atormentada com cena, corre em direção à sala onde Marco Aurélio a indaga sobre o motivo do pânico e, imediatamente, a gangue de sequestradores entra na casa com os rostos cobertos por um tecido escuro atacando o casal. Logo, eles amarram os braços do empresário e prendem sua boca com uma fita grossa e cinza autocolante, colocando-o dentro de um grande saco preto. No cativeiro, Dido conversa com ele e no ambiente, vê-se uma televisão pequena e uma mesa central. O empresário da Stiner está sentado em uma cadeira, enquanto o mentor intelectual do sequestro, em pé, questiona-o por não estar acostumado a ficar preso se fazendo de solidário aos outros. Nessa situação tensa, Dido afirma que seu grupo é caridoso assim como o sequestrado, porque quer ajudar, inclusive, cogitou levá-lo em passeio pela comunidade para que ele contemplasse os empreendimentos realizados por sua entidade filantrópica no bairro. Porém, a polícia estava patrulhando a região. Nesse momento, o sequestrador o indaga a fim de saber qual é a parte dele no lucro da Stiner. No final do monólogo, Dido esclarece que para fins de negociação, algumas partes do corpo dele serão cortadas como um processo que objetiva agilizar o pagamento do resgate a ser efetuado por Liliam. As mutilações, segundo ele, criam desespero e exercem um efeito de aceleração no procedimento a ser cumprido.

A parte final de *Quanto vale é ou por quilo?*, inicia-se com uma festa no Teatro Municipal. Após o pagamento do resgate, Marco Aurélio aparece enfaixado na cabeça cobrindo a orelha, assim como suas mãos. Durante sua caminhada, apoia-se em muletas para se movimentar acompanhado por sua esposa Liliam. Novamente, Dido narra o aparecimento do casal citando o pagamento do valor do resgate em duzentos e cinquenta mil dólares. Essa atividade, segundo ele, é negócio moderno com um tipo de *business* e *marketing*, diretamente ligado à livre iniciativa, uma vez que o sequestro se articula como uma forma de redistribuição de renda a partir da violência como propaganda. Após esse comentário, mostra-se uma campanha publicitária com uma melodia triste que exhibe a imagem de uma criança pobre. A publicidade é da empresa “Consciência.Org”, um portal de cidadania na *internet* lançado pela Stiner. Esse anúncio tem como propósito estimular a solidariedade, segundo o apresentador do evento. Assim, Marco Aurélio sobe ao púlpito para seu discurso de agradecimento enfatizando seu trabalho para melhorar o país e o prêmio garantir um selo de qualidade. Nessa situação, indaga ironicamente à plateia o que é perder uma orelha em comparação às milhares de pessoas que são ajudadas pela empresa dele. Quando se retira do microfone, Ricardo se aproxima para discursar que a caridade movimenta a economia do país

umentando a arrecadação e diminuindo as desigualdades sociais, dado que o investimento filantrópico é estimulante tanto para os beneficiários quanto para os doadores das empresas.

Apesar dessa afirmação, acontece um protesto organizado por Arminda na porta do Teatro. Ela acusa Ricardo de desonestidade e pede ao segurança do evento para chamá-lo, querendo conversar pessoalmente com ele sobre a ocorrência dos computadores. Adiante, ele se aproxima ao grupo manifestante e pergunta para eles qual é o motivo da protestação. Prontamente, Arminda responde que a questão surgiu pela não resolução dos problemas encontrados nos computadores, além de considerar que a Stiner possa pegar o valor extra que sobrou da verba destinada ao projeto e comprar novos equipamentos. Aliás, os documentos que sumiram da empresa estão em sua posse. Para solucionar a manifestação, Ricardo convida os protestantes a participarem da cerimônia e isso encerra a atividade deles. Os convidados nunca estiveram no Teatro Municipal e o observam atentamente. Ele fala para o segurança que são convidados dele para se fartarem no evento. Adiante, diversas imagens e vozes são exibidas para demonstrar as intenções dos participantes das empresas envolvidas na solenidade: dobrar a parceria entre público e privado, receber suborno do governo, renovar patrocínio, liberar recursos financeiros das secretarias, porcentagens para concessões administrativas com o dinheiro público e fidelidade aos governantes para que os empresários não tenham prejuízos em seus projetos. Esses pronunciamentos são escutados à distância por Arminda. Logo, ela avista o espectro de um capitão-do-mato andando pelo ambiente e as vozes são escutadas novamente. Assim, Ricardo aparece explicando os motivos pelos quais os empresários devem contratar presidiários para suas empresas, justamente pelo valor do salário pago a eles ser mais ou menos cem reais. Esse custo é menor a de um funcionário comum que receberia quatrocentos reais. Dessa forma, a folha salarial e o quadro funcional sairiam menos onerosos. A sonoridade nessa passagem é tensa e Ricardo oferece um brinde em direção à Arminda e sublinha que os presos do regime semiaberto são pacatos, não havendo nenhum risco para a reinclusão social.

Pouco depois, Arminda aparece sendo entrevistada e sua declaração acusa a empresa Stiner de ser intermediária de um esquema de corrupção, baseando-se nos documentos oficiais desta, os quais constam os desvios orçamentários, notas fiscais e contas-correntes falsificadas, assim como o envolvimento de representantes políticos em empresas fantasmas nomeando um deles, o Vereador Solis, presente no evento. Dessa forma, ele surge conversando com Ricardo na bancada do Teatro, questionando-o sobre a inexperiência de não se levar em consideração

que essas informações pudessem ser descobertas. Segundo Solis, essa conduta deveria ter sido percebida pelo sócio de Marco Aurélio, uma vez que não adianta enriquecer e deixar que as ações desonestas se espalhem em denúncias, defendendo assim, que eles atuem para atacá-la. Após essa acusação, a música *Interlude Zumbi* retorna para a trilha sonora, durante o instante em que Solis comenta do problema que tem em seu distrito pela falta de policiais dispostos a assassinar Arminda. Contudo, pode-se contratar alguém para realizar o serviço.

Por conseguinte, Candinho espera com seu revólver pela chegada de Arminda na casa dela. Ele entra na moradia logo em seguida à sua vítima. Ambos começam uma luta corporal. Ele a arremessa no piso e atira contra o tórax dela após as súplicas de Arminda em que ele não atirasse. Dessa forma, a imagem escurece e, adiante, o matador de aluguel aparece carregando o dinheiro recebido pelo serviço para a residência de Mônica que não acredita que ele arranhou um emprego, chamando-o de malandro fajuto. Para compensar a ofensa, ele entrega o envelope com a quantia para a sogra, que animada com os valores, aceita a proposta do genro para beberem juntos um copo de cachaça. Clara, com os cabelos arrumados, aproxima-se dele trazendo consigo o recém-nascido do casal. Após o investimento na imagem pessoal, ela felicita o marido pelo salário e o elogia como um homem que sempre desejo. Mônica retorna ao encontro deles, convidando-o para um brinde à felicidade e uma fotografia familiar é batida. A narração pondera que com a recompensa pela escrava fugida, o capitão do mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade descrevendo a imagem fotográfica da mesma maneira a qual Arminda é entregue para seu senhor. No momento final, uma música erudita melancólica é escutada durante a exibição dos créditos.

Subitamente, a cena do assassinato de Arminda é retomada. Candinho em vez de matá-la, escuta sua argumentação, pois ela indica como conseguir o dinheiro da Stiner e de Ricardo Pereira pelo conhecimento dos códigos bancários. Questionando o marido de Clara, pergunta se é somente violência que ele quer, porque se for dessa maneira, ela não vê problemas. Ademais, sugere que ele assassine seu ex-chefe e pondera para que criem uma sociedade de central de sequestros para exterminar tipos sociais iguais aos de Ricardo. Dessa maneira, o discurso dela cogita o extermínio daqueles que desviam recursos financeiros do Estado. Possivelmente, essa forma de atuação proporcionaria uma redenção no ciclo trágico de perseguições aos pobres que se pretendem escapar das sequências lógicas de humilhações, submissões e miséria.

## **É por quilo**

*Quanto vale ou é por quilo?*, baseia-se em discursos paralelos entre dois momentos sociais brasileiros: o período da escravidão no século XVIII e uma elipse temporal que nos transporta diretamente para o século XXI. As imagens do passado e do presente constituem um ideal que aproxima a manutenção das desigualdades sociais, embora certas modificações estruturais tenham se modificado. Entretanto, as regras sociais impostas pela sociedade de classes, as quais estabelecem certos critérios para acesso às melhores posições de emprego e, conseqüentemente renda, podem ser compreendidas pela continuidade das explorações em um ciclo vicioso, haja vista a lucratividade das empresas empreendedoras, especialmente as entidades filantrópicas. A caridade nada mais é do que um modelo de fomento que conserva a estrutura social em perfeita desigualdade para a população negra e pobre, apesar de alguns momentos fílmicos apontarem que esse grupo se apresente na mesma situação de classe que os brancos pobres. Quando se argumenta pela contrariedade aos investimentos das agências filantrópicas em paralelo às iniciativas das esferas governamentais, verifica-se que o filme se constrói na hierarquia da empresa Stiner controlada por Marco Aurélio e Ricardo Pereira, promotores de ações caridosas, que a companhia tem como *modus operandi* o “trambique” como discursado por Carlos em *Cronicamente Inviável*.

Ao que tudo indica, permanecem inalteradas as condições de vida para que os agentes sociais mais pobres possam prosperar, a não ser pelo uso da violência, como o caso de Dido e Candinho. Esses grupos filantrópicos transformam o seu âmbito a partir de relações com políticos influentes no sistema econômico, apesar de os discursos dos representantes das entidades discutirem a respeito do aquecimento da economia e aceleração de um crescimento da renda. Essas ONGS representadas se empenham exclusivamente em arrecadar volumes maciços de financiamento por meio de inúmeras propagandas que despejam ao seu público peças publicitárias apelativas para que contribuam às causas sociais, bem como a relação licenciosa com os representantes políticos.

No entanto, as estratégias dos mantenedores das associações nem sempre atuam como no caso da Stiner, nas fraudes em documentos oficiais e compra de computadores obsoletos superfaturados. Da mesma forma, as falsificações são partes imutáveis nas próprias relações sociais que se delineiam entre as personagens, particularmente no modo com que se relacionam Mônica e Noêmia, Maria Antônia do Rosário e Lucrecia.

Provavelmente, as personagens que atuam em benfeitoria própria são Dido e Candinho. O primeiro, organiza um grupo criminoso para o sequestro de Marco Aurélio a fim de readquirir o capital investido em sua soltura da prisão e, o segundo, estando desempregado, transforma-se de coletor de lixo para assassino de aluguel motivado pela insistência da sogra para conseguir uma ocupação. Tampouco ela esteve alheia ao desemprego após a negativa em cuidar da associação de Noêmia entregando para a patroa a garota negra que era parte de sua família.

Portanto, se em *Cronicamente Inviável* nenhuma personagem demonstra alguma moralidade buscando quase sempre arranjar o discurso em conformidade aos momentos cotidianos, as personagens de *Quanto vale ou é por quilo?* condicionam seu comportamento a partir da lucratividade seja qual for o acontecimento e assumem um ponto de vista ideológico que partilha, mesmo que de modo contraditório, recordando a desconfiança em relação à defesa identitária dos negros, proposta por Luciano na discussão com Lurdes, e essa, ao saber dos documentos que indicavam as especulações de Arminda, que não poderia fazer nada, tendo em vista que precisava manter os projetos da Stiner em funcionamento. Nesse sentido, indica-se um Brasil hodierno que perpetua os resquícios de uma sociedade estamental escravocrata que, mesmo modificada em uma sociedade de classes, conservou as características de exclusão social e econômica possibilitando que entidades privadas se vinculassem às esferas de poderes públicos e mensurassem *quanto vale* a exploração da pobreza.

## Jogo das Decapitações

### Gênesis

*Jogo das Decapitações* se inicia com a sonoridade de um instrumento percussivo. A primeira imagem que se assiste é o preâmbulo narrativo de *Maldita Coincidência*, no qual a personagem da Bailarina interpela o espectador para se sentar na sala de cinema e assistir ao filme que será exibido. Adiante em um efeito de transição *fade out*, percebe-se uma vista panorâmica da cidade de São Paulo. Contudo, essa passagem fílmica se desgasta em processo de combustão da película do filme e, dessa destruição, surge o título da obra enquanto se escuta uma trilha sonora.

Após esse primeiro momento, vê-se Leandro, o protagonista da narrativa. Ele aparece próximo a uma lousa com diversos escritos à giz branco pronunciando e escrevendo nomenclaturas de organizações políticas que se formaram durante o período da ditadura militar brasileira. Dessa forma, comenta em voz alta e grafa no quadro os nomes de grupos como Política Operária (POLOP), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Comando de Libertação Nacional (COLINA), Aliança de Libertação Nacional (ALN) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), facções armadas contrárias ao regime ditatorial imposto por um golpe militar em 1964. Além disso, a personagem busca informar os princípios que formaram essas organizações em suas estruturas compostas por estudantes e ex-militares de baixa patente que serviram ao exército de modo compulsório. A partir dessa breve apresentação, Leandro e Marília, sua mãe, discutem as possíveis bases ideológicas desses movimentos: o marxismo, leninismo e maoísmo. Ela argumenta as dissidências desses e o número de participantes que variavam entre trinta grupos formados por no máximo dez pessoas, excetuando a Guerrilha do Araguaia com sessenta militantes<sup>47</sup>.

Posteriormente, novamente se exhibe um trecho de *Maldita Coincidência*, especialmente o instante em que o Louco, performando um comportamento político anárquico, ensina a receita para a fabricação de um coquetel molotov e a ação que ele faria explodindo a sociedade em um “suicídio revolucionário”. Percebe-se que ao fundo da imagem, vê-se uma estátua decapitada, enquanto ele executa o barulho de uma explosão com a boca, além das outras descrições realizadas no primeiro capítulo desse escrito.

---

<sup>47</sup> Conforme os estudos de Bóris Fausto, a guerrilha do Araguaia se concentrou em regiões rurais no Estado do Pará, sendo descoberta em 1972 pelos soldados do exército brasileiro. Contudo, a luta armada do grupo composto pelo Partido Comunista do Brasil teve sua captura ou mortes apenas em 1975. Cf. Fausto, Bóris, 2001, p.267.

Nesse sentido, a discussão política é celebrada na apresentação de nomes de grupos armados que lutaram contra o regime militar, assim como o instante no qual o Louco confecciona um explosivo. Em primeiro lugar, *Maldita Coincidência* surge como uma forma se lembrar ao espectador que ele assiste ao um filme, rompendo com uma lógica de opacidade fílmica, conforme apontado por Ismail Xavier ((2005, pp.190-191), que nos diz respeito ao possível rompimento da lógica ficcional na cinematografia moderna. Por outro lado, o desgaste do rolo fílmico certamente ressalta que os discursos produzidos em *Jogo das Decapitações* retornam ao passado buscando uma memória social que propicie o entendimento dos acontecidos históricos na sociedade brasileira durante a década de 70 que estão em processo de destruição. Essa estruturação do filme poder ser interpretada a partir da mesma concepção de *Maldita Coincidência*, no instante em que o letreiro inicial do filme sinaliza o ano de 1973 como um período histórico a ser narrado.

No entanto, esse ciclo de retorno a um tempo decorrido e que parece gasto, adequa-se à sequência seguinte, na qual o Louco pretende a destruição da sociedade. Em outras palavras, conforme os pressupostos de Pierre Sorlin (1985, p.202), o filme se baseia em um desafio, no sentido de buscar novamente no passado os temas a serem tratados no presente como uma repetição de alternativas para se pensar as mudanças ou permanências dos discursos na sociedade brasileira.

Nesse sentido, o assunto da memória persiste no filme pela sugestão de desgaste de outrora, uma vez que o efeito da combustão na película durante o momento de sua projeção constrói um ponto de vista a respeito do processo destrutivo em proximidade ao que fora discutido em *Maldita Coincidência*. Se nessa primeira produção os fragmentos discursivos se apresentam e organizam as inúmeras personagens, de certo *Jogo das Decapitações* se verifica como encerramento de um ciclo de discursos que são duplamente recuperados no passado verificando que o discurso e o memorialismo estão repetidamente em processo de finitude.

### **Um Brinquedo Dócil**

Em seguida, Leandro aparece dentro de um escritório de advocacia brincando com uma criança negra chamada David. A dupla se diverte com um cavaquinho de plástico e carrinhos infantis. Logo, Heloísa se aproxima deles e se percebe que ela é advogada, uma vez que em sua sala estão dispostos na estante diversos livros da OAB. Desse modo, Leandro senta-se à mesa com ela para conversarem acerca das indenizações a serem pagas às vítimas



da ditadura, inclusive, uma dessas em processo de pagamento para a mãe dele. Ele é um estudante de mestrado e trabalha no escritório de Heloísa, mesmo não gostando do ofício. Para oficializarem a dispensa formal, ela o encaminha ao setor de Recursos Humanos para formalizar o pedido e rescindir o contrato de trabalho. Pouco depois, ouvem-se alguns ruídos e Leandro aparece novamente se entretendo com o carrinho infantil e Heloísa retira de sua mão quando ele se dirige à saída de sua sala.

No momento anterior, a composição psicológica de Leandro é tratada em similaridade à de David, justamente pelo rapaz ser um adulto infantilizado e se comportar como uma criança diante dos brinquedos dessa. Além disso, o conteúdo dialogado com Heloísa indica que a sua vida universitária e despreparo para o mercado de trabalho o situam como dependente financeiro de Marília. Esse vínculo maternal é exposto em proximidade à sua infância, uma vez que o brinquedo é pego por uma figura genitora que o olha fixamente reprovando a atitude de levar consigo o carrinho.

O brinquedo infantil pode analisado em proximidade ao estudo de Walter Benjamin (1994, pp, 246-248). Segundo o autor alemão comentando o trabalho escrito por Karl Gröber, o brinquedo expressa um fenômeno cultural com significado próximos às relações das crianças com seus objetos, intimidade de conhecimento em diversas formas como madeira sólida, ossos, tecidos, vidro ou papel e desses materiais se apropriarem da construção imaginativa de atividades lúdicas. Entretanto, Benjamin, explicita que não se compreende o objeto apenas em seu lado infantil, pois:

A criança não é nenhum Robinson, as crianças não constituem nenhuma comunidade separada, mas são partes de povo e da classe a que pertencem. Por isso, o brinquedo infantil não atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo. (BENJAMIN, 1994, pp.247-248)

Contudo, a cena descrita não se trata de David, e sim, de Leandro. O comportamento dessa personagem com o brinquedo revela esse traço de existência e uma composição de signo por um apreço a um passado infantil ainda em processo de ser decifrado, isto é, ele leva consigo o objeto após o momento em que se despede de Heloísa. Assim, existe uma confrontação das personagens por um sistema de hierarquias etárias ou mentalidade, tendo em vista uma possível proximidade de idade entre a advogada e o estudante. Com isso, o brinquedo propicia entender esse estágio de vida pelo qual Leandro estava passando em momento de transição para uma vida adulta com deveres profissionais e universitários. O

carrinho de David, portanto, torna-se um símbolo para se encontrar um mundo de fantasia e pureza de um passado, pois:

Esse estágio, com efeito, fornece a transição para uma fixação mais exata das coisas. O mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles; o mesmo ocorre com suas brincadeiras. É impossível situá-las num mundo de fantasia, na terra feérica da infância pura ou da arte pura. Mesmo quando não imita os utensílios dos adultos, o brincar é uma confrontação – não tanto da criança com o adulto, como deste com a criança [...] E mesmo que a criança conserve uma certa liberdade de aceitar ou rejeitar, muitos dos mais antigos brinquedos [...] de certo modo terão sido impostos à criança como objeto de culto, que somente graças à sua imaginação se transformaram em brinquedos (BENJAMIN, 1994, p.250)

Entretanto, não é o aspecto do brinquedo em si que representa uma aceitação ou rejeição simbólica de uma imposição dada por um adulto. Verificam-se nessas primeiras imagens um sentido de infantilizar Leandro e seu descompasso comportamental em levar a brincadeira momentânea com David para um confronto familiar que se verifica no desenvolvimento fílmico, especialmente nas atitudes conflituosas com Marília após a descoberta da morte de seu pai.

Posteriormente, assiste-se ao sonho de Leandro. Ele aparece caminhando sozinho em um terreno baldio. Nessa localidade, observam-se as portas fechadas e localizadas do lado esquerdo. Logo, a personagem adentra por um dos acessos em direção a uma sala de aula pintada na cor cinza. O cinza, assim como o castelo de *Maldita Coincidência*, representa nesse filme um espaço sufocante, imóvel e desesperançoso (KANDINSKY, 1996, p.96). Na sala de aula, as crianças fazem uma atividade escolar sob constante inspeção de sua professora e somente quem souber as respostas corretas poderá sair para o intervalo. Leandro entra na sala e se senta descalço com os pés em cima da carteira no fundo da sala. Na lousa, lê-se a frase *fim da liberdade aos inimigos da realidade* e uma equação matemática abaixo dela. A imagem é de um tom frio quase metálico, um tipo de azul acinzentado, tornando-se colorida e quente, na medida em que a professora pergunta quem são os inimigos dos pobres e dos trabalhadores, os possíveis antagonistas da turma escolar. Quem responder a pergunta corretamente terá o direito de comer a merenda. Assim, a Professora questiona Leandro, mas ele não consegue pronunciar a resposta, embora ela seja enfática em seu questionamento, o que o mantém em silêncio. Após esse pesadelo, Leandro desperta assustado em sua cama, ouvindo-se o toque de um despertador.

Esse comportamento da Professora a caracteriza como uma tirana em sala de aula com relação aos seus alunos e alunas. A peculiaridade dessa personagem tem como concepção

relacioná-la a um tipo de autoritarismo escolar em proximidade a um ideal político de um regime socialista. Nessa situação, vincula-se a imagem dela a uma formação de doutrinação política a qual aqueles que não se molduram a partir das considerações desse discurso estariam fadados a não usufruírem do intervalo ou comer a merenda.

Isto posto, o apontamento político localizado na esquerda concebe o discurso fílmico com afinidade ao momento social da época de produção que figura até o presente no imaginário a respeito de uma doutrinação em sala de aula<sup>48</sup>. Contudo, essas imagens que associam o ensino ao cerceamento da liberdade pela impostura de um comportamento se torna um contraponto ao que é exibido em *Os Inquilinos*. Esse filme apresenta o ambiente escolar pela indicação reflexiva, pois uma professora de Literatura prepara uma discussão sobre a violência na região periférica da cidade de São Paulo lendo para a classe os poemas *Morte do Leiteiro* de Carlos Drummond de Andrade e *Uma nova Poesia* de Ferréz questionando a tensão social e permanência de situações violentas dentro da comunidade.

Logo depois, às 08 da manhã, Marília e Rita aparecem na cozinha da residência e a empregada doméstica carrega em seu colo uma criança comentando com a patroa que foi salva de um assalto no bairro pelo segurança da rua que estava de motocicleta. Apesar disso, ela sofreu um golpe desferido por um dos assaltantes. Leandro escuta o relato junto à sua mãe. Sensibilizada com o acontecimento, Marília entrega para sua funcionária uma quantia em dinheiro para que ela pegue um táxi e retorne para casa, uma vez que ela não tem condições de trabalhar. Espantada com a oferta, Rita se ofende com a proposta, visto que tem um automóvel e voltará dirigindo. Essa afirmação da funcionária surpreende a patroa. Assim, incomodada com a situação, a empregada sorve um gole de café e decide ir embora. Logo, Leandro pergunta para sua mãe, se pelo menos, a funcionária deixou o café preparado.

Seguidamente, o protagonista aparece para uma reunião na sala de seu orientador de mestrado, Plínio, Professor na Universidade de São Paulo, que o entrega um livro de sua pesquisa. O Professor comenta que o prazo para entrega da dissertação está se aproximando e, por enquanto, o escrito do orientando não apresenta nada de relevante, perguntando-o se havia

---

<sup>48</sup> O apontamento dos discursos contrários aos posicionamentos políticos de esquerda indicam que esses grupos são “marxistas culturais”. Essa expressão tem amplo recorte na extrema-direita brasileira, repercutindo desde a uma prática em sala de aula, na qual professores e professoras são indicados como formadores de jovens comunistas, uma discussão cultural para uma tentativa de dissolução familiar e aplicação de princípios marxistas nas discussões de gênero, raça e sexualidade, bem como formas de atuação em produções culturais brasileiras. Cf. <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,o-que-e-marxismo-cultural-e-por-que-ele-e-debatido,70002786682>. Acesso em 20 mai 2019.

pesquisado as fichas do DOPS<sup>49</sup> para incrementar o material escrito. Entretanto, o encontro entre ambos começa a ser perturbado por um pedreiro que realiza uma obra dentro dessa sala marretando a batente de uma porta e o barulho produzido incomoda Plínio. Esse combinou com o operário para fazer o serviço no dia e horário em que não estivesse no prédio, uma vez que se ele martelasse o professor não conseguiria trabalhar. Ainda amolado com a ocorrência, comenta para Leandro que ele corre o risco de ser jubilado se perder o prazo, no mesmo instante em que o trabalhador insiste em realizar a obra. Desse modo, Plínio observa que há uma contradição na relação entre eles, dado que se o Professor disser ao responsável da reforma sobre o ocorrido, o pedreiro ficará desempregado para que ele consiga trabalhar. Em seguida ao diálogo entre os profissionais, Leandro se defende das acusações de Plínio, argumentando que sua dissertação precisa de um caminho original. Nessa situação, o Professor responde que, na verdade, não pode haver uma demora para entrega da pesquisa. Adiante, o pedreiro aparece novamente, jogando um carrinho de mão cheio de entulhos dentro da sala de reunião.

Nesse momento, recupera-se a hierarquia social entre dominados e dominantes e, por mais que Plínio seja um professor universitário, sua conduta em partes, aproxima-se de outras personagens na filmografia que precisam questionar as formas de trabalho dos funcionários, sejam eles garçons, taxistas, *motoboys*, pedreiros, entre outros. Em outro aspecto, o que se apresenta é a continuidade desses profissionais poderem se rebelar diante das contestações ou imposições de seus superiores na estrutura profissional, o motorista que acelera, o garçom anárquico, o pedreiro que joga entulho na sala e, como será comentado adiante, o motociclista que chuta o retrovisor do carro de Marília.

Pouco depois, Leandro aparece trocando de canais na televisão e escolhe um documentário de vida selvagem sobre os felinos. Esse informa que a presa caçada pelas leões é muito pequena para a alcateia. Após esse momento e a continuidade de mudar os canais televisivos, apresenta-se uma reportagem do motim no pavilhão dois de um presídio. Segundo as informações da repórter, a casa de detenção tinha como capacidade máxima o número de mil e quinhentos e trinta presos, porém, com a rebelião e o espaço estando superlotado, evidenciava-se o dobro de sua capacidade. Adiante, Marília surge caminhando pela sala em de

<sup>49</sup> O Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) foi criado em 1924, numa época de agitações políticas e crise social, para reprimir e prevenir delitos considerados contra a ordem e a segurança do Estado. Até ser extinto em 4 de março de 1983, o DEOPS cresceu de uma simples delegacia até se tornar um dos departamentos mais temidos da polícia civil do Estado de São Paulo. Disponível em <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/textual/deops>> Acesso em 20 de mai 2019.

anuncia para o filho, a realização de uma festa dada Solange em comemoração ao processo indenizatório que ela ganhou na Justiça. O evento, segundo a mãe, seria uma boa oportunidade para ele estabelecer contatos, tendo em vista que a família Siqueira Camargo é tradicional e íntima de Marília. Ainda durante o convite, a mãe comenta que Solange foi presa por causa do namorado e os militares não sabiam que ela era filha de uma família de advogados prestigiados na sociedade. Desse modo, Leandro pergunta o valor da indenização paga o que corresponde ao montante de quinhentos mil reais. Nesse mesmo momento, as imagens da televisão exibem inúmeras cabeças cortadas dentro das celas penitenciárias e os detentos questionam o governador sucedendo uma exclamação de um deles que é “muito bom matar gente”, enquanto mãe e filho assistem às cenas televisivas.

Desse modo, reitera-se uma circunstância de *Quanto vale ou é por quilo?*, no momento em que Dido discursa a respeito da situação prisional brasileira. Naquelas imagens, os detentos eram caracterizados como escravos novos de um regime político e social que se moldava pela liberdade de consumo e a democracia era uma função dessa sociedade. *Jogo das Decapitações* aponta para o sistema carcerário e o descaso público com relação às péssimas condições de vida dentro de um presídio. Contudo, se Dido não se portava violentamente em viver dessa forma, embora esteja nas mesmas condições e prefira pagar para sair da cadeia, o mesmo não ocorre aos outros detentos. Além disso, essa rebelião contrasta com a afirmação de Ricardo Pereira com relação à cordialidade dos prisioneiros e possibilidade de usá-los como mão de obra para empresas que lucrariam pela passividade deles em ganhar salários menores dos que os funcionários contratados.

Estes corpos dóceis podem ser pensados conforme o estudo de Michel Foucault (1997, pp.131-133). Segundo Foucault, esse ideal foi propiciado a partir de métodos de disciplina sobre o corpo humano percorrendo todas as atividades e aptidões corporais visando manter um controle a partir de técnicas de limitações e obediência como uma imposição de utilidade-docilidade. Apesar disso, Foucault observa que em qualquer sociedade houve formas de limitar, proibir e obrigar os indivíduos para seu controle. (FOUCAULT, 1997, pp.132-133).

Nesse sentido, *Jogo das Decapitações* a docilidade dos prisioneiros é questionada, pois são reveladas pelo noticiário a coerção a qual estavam sujeitos culminando na rebelião de seus corpos contra o sistema carcerário. Por outro lado, verifica-se esse comportamento de controle corporal na escola de Leandro uma vez que segundo o pensamento de Foucault (1997, p.142), as classes se formam por um modo de organizar os indivíduos em

determinados espaços para o controle de ensino, vigilância, hierarquização e recompensa (FOUCAULT, 1997, p.142), tendo em vista o discurso da Professora em permitir o acesso ao intervalo após a resposta correta da turma.

### **O Desbunde**

Posteriormente, dentro da seção de arquivos do DOPS, Leandro e Marília estão pesquisando os documentos e procuram informações que possam auxiliar o mestrando a escrever sua dissertação. Os registros encontrados por ele são perguntados à mãe que argumenta desconhecer aquelas pessoas descritas nos processos de investigação policial e que foram mortas pelo regime militar, encontrando-se com algumas delas depois do término da ditadura. Assim, Leandro retira um obituário de uma queda da escada como *causa mortis*, porém, segundo a mãe, aquilo era uma fraude forjada pelos militares. Assim, ela discursa que se eles soubessem que seriam anistiados da mesma forma como os civis, provavelmente não se preocupariam em falsificar documentos oficiais. Nesse instante, Leandro localiza a documentação de Jairo Mendes nas fichas de presos políticos, perguntando-a sobre o ocorrido. Vê-se uma fotografia dele acompanhado de um homem e, segundo Marília, ele foi preso por realizar uma orgia dentro do Parque Trianon com o filho do Godoy. Para os militares, o desbunde e a ação política eram similares.

Esse diálogo recupera uma ideia esboçada em *Maldita Coincidência*, uma vez que o desbunde figura no imaginário das personagens do castelo. O desbunde, conforme o estudo de Nestor Perlongher (1987, p. 101-107), caracteriza-se por um período de abertura da sexualidade como um elemento político na liberação da homossexualidade como um discurso que se realiza a partir de práticas e costumes nos quais esses processos de acarretam a expansão de *pontos gays*, especialmente na cidade de São Paulo em meados da década de 70 (PERLONGHER, 1987, pp.101-102).

Nesse sentido, abre-se caminho para o surgimento de uma vanguarda *gay* como dita por Perlongher que se aproxima do mesmo modo aos anseios e solidariedade aos grupos marginalizados socialmente e que passam a ocupar os centros urbanos, particularmente os locais degradados:

A lumpenização do pedaço – no contexto da deterioração geral do centro da cidade – parece coincidir com um processo dúbio, uma espécie de “gayzação” das *bichinhas* e *garotas* de periferia, que passam rapidamente a imitar os tíques, as roupas e os gestos dos gays de classe média (PERLONGHER, 1987, p.105)

Assim, em *Maldita Coincidência* se retratam esses grupos sociais localizando nas figuras homossexuais a abertura realizada durante o governo Geisel, na década de 1970 que propiciou ao atual movimento LGTq<sup>50</sup> o ganho de espaço nas discussões identitárias na década caracterizando o surgimento de novas figuras públicas que almejavam direitos civis e políticos.

Em seguida, Leandro aparece urinando em um mictório dentro de um banheiro na Universidade e observa discretamente o pênis de um rapaz ao seu lado. Nesse ínterim, surge um jovem universitário distribuindo panfletos de uma manifestação em solidariedade ao movimentos sociais. Assim, Rafael, amigo de Leandro, comenta que seu coração de estudante não entende essa motivação. Logo, o panfletante declara que o objetivo dessa luta política é ampla, uma vez que abrange os movimentos sociais e o corpo estudantil. Ironicamente, Rafael discursa que essa atitude é louvável, indagando-o se ele caminha pelo centro da cidade procurando pelas pessoas em situação de rua para contá-las, porque esse tipo de comportamento ele possui. Para perplexidade do interlocutor, Rafael pergunta retoricamente que esse pensamento político tem como cerne duas possibilidades, o capitalismo de estado ou socialismo de mercado, uma vez que anteriormente houve uma tentativa de socializar a miséria e isso deu errado. Assim, o estudante dos panfletos se declara como um socialista contemporâneo. Ele é replicado pelo discurso de Rafael que indica o Brasil ter suas florestas devastadas para participar da produção industrial comercializando para a China, um país socialista tornando a economia brasileira próspera gerando empregos públicos, além de possibilitar que as pessoas comprem celulares produzidos por crianças nesse mesmo país asiático. Há nessa conduta um atrelamento ao progresso defendido e pensado pela classe média. Após esse discurso, o estudante o acusa de ser reacionário.

No trecho acima, Leandro inclina seu corpo para visualizar o pênis de um desconhecido que urina ao seu lado no mictório. A ideia do banheiro como lugar de “pegação” (PERLONGHER, 1985, pp. 170-171) aparece em *Romance*, no instante em que André frequenta sanitários públicos para ter relações sexuais com michês. Contudo, em *Jogo das Decapitações*, apresenta-se um novo modo de sexualidade ambígua pelo comportamento

---

<sup>50</sup> Essa nomenclatura sofreu alterações conforme as épocas e fora adotada enquanto sigla em meados da década de 80 no Brasil. A princípio se chamava GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transsexuais) e atualmente houve a alteração para LGTq (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Queers). Disponível em >> <https://web.archive.org/web/20160303201421/http://www.observatoriodeseguranca.org/boas+praticas/brasil/conferencia> Acesso em: 20 de Jul de 2019.

curioso de Leandro com relação a outro homem. Dessa forma, a espiada revela outro componente psicológico da personagem, uma vez que em um primeiro momento ele é aproximado de uma figura imatura quando se diverte com os brinquedos de uma criança e no desenvolvimento fílmico descobre a sua sexualidade culminando seus sonhos e desejos eróticos com militares, a figura paterna e espanto ao encontrar Rafael acompanhado de uma mulher.

Em seguida, exibe-se a comemoração pelo recebimento indenizatório de Solange que esperou por dois anos na Justiça pelo recebimento. Marília e Heloísa conversam enquanto Leandro se aproxima de ambas para saber se houve a liberação da “grana”. Ao utilizar esses termos, sua mãe o repreende por ele se comportar dessa forma perante o processo judicial pelo qual passara sua amiga. Logo, ele surge sentado dialogando com Jacques, jornalista e amigo de Marília, a respeito do valor recebido pela indenizada, uma quantia de quinhentos mil reais, embora tenha passado somente uma noite em detenção. Segundo Leandro, Solange sofreu agressões físicas durante esse pernoite prisional. Jacques comenta que ela viajou para Londres, mas ficou tão pouco tempo que não sabe a diferença entre exílio e intercâmbio. Nessa situação, escuta-se a melodia *Agora só falta você* de Rita Lee. Assim, Leandro comenta para Jacques que Marília tem um ONG e, após uma pergunta desse indica que a instituição não é lucrativa, ocasionando a interrupção de sua fala pelo jornalista que de modo irônico, argumenta que o lucro é pecado e, apesar dela ser amiga daqueles que estão no poder, ainda não recebeu a “bendita” indenização. Aliás, pondera que o único do grupo que realmente conheceu a modernidade das prisões foi Jairo. Nesse momento, Leandro desvia seu olhar em direção ao salão de danças e a sonoridade começa a se distorcer com efeitos auditivos durante o momento em que se nota um corpo amarrado pelos braços e pelas pernas descendo ao fundo do palco, preso a um pau de arara e a tela escurece.

Nesse sentido, a sonoridade musical e o diálogo entre Leandro e Jacques são ambíguos, na medida em que a música sinaliza de modo irônico que o próximo pedido indenizatório poderá ser pago a Marília. Em outro aspecto, a melodia exerce um mecanismo de punição e tortura, no instante em que um homem aparece pendurado no instrumento de tortura. Apesar disso, o sentido da cena recupera uma visão negativa dos processos pelos quais ex-prisioneiros políticos sofreram do que realmente as torturas durante o regime militar.

Isto posto, percebe-se que a estrutura fílmica busca se confrontar com os desafios das personagens, conforme pensado por Pierre Sorlin (1985, p.202). Em conformidade ao



discurso do filme não existe significado no pedido de indenização ao Estado, uma vez que as atuações políticas eram clandestinas e, portanto, assimilavam-se pela ilegalidade dentro de um governo que se pretendia legítimo. Contudo, esse pensamento contrasta com o processo político daquele momento histórico, na medida em que a própria pesquisa de Leandro e experiência pessoal de Marília e seus companheiros de organizações sofreram retaliações de um Estado golpeado por militares que instalaram uma ditadura depondo um presidente eleito.

O transcurso dos acontecimentos são ponderados cinicamente por Jacques, que adiante saberemos ser parte de um movimento político da época. Assim, a memória dele e se transforma, pois mesmo sabendo das considerações da época sua indicação conforma uma crítica aos indivíduos que procuraram ressarcimento pelos danos causados por tortura, morte familiar ou violência de um estado ilegítimo, transformam-se em jocosidade por ele, assim como Rafael em suas considerações sobre o movimento estudantil e mobilizações sociais. Dessa forma, eles surgem como uma continuação da personagem Maria Alice, uma vez que prosseguem uma discursividade ressentida. As razões de seus apontamentos tendem a verificar as complexidades em ser preso ou coagido por um regime político ilegítimo e similarmente esvaziar essas considerações pela ambiguidade discursiva.

Em seguida, Marília está dirigindo e Leandro a acompanha no banco de passageiro ao seu lado. O tráfego na cidade é intenso. Os carros e as motocicletas disputam os espaços nas faixas que sinalizam a via. Instantaneamente, um *motoboy* aparece em alta velocidade, chutando propositalmente o retrovisor do carro dela, deixando-a assustada e irritada. Cinicamente, ela se controla diante do ocorrido e pondera que esses trabalhadores são explorados comentando o número de mortes diárias desses profissionais nas ruas de São Paulo. Leandro estava cochilando e, por causa disso, Marília pede enfaticamente que ele se arrume para a entrevista por estar cansada de pedir emprego para o filho aos seus amigos. Logo, ela estaciona ao lado da calçada e notamos o retrovisor pendurado no carro. Leandro sai do veículo e se dirige à entrada do prédio.

Em um lapso temporal, ele aparece na sala de redação de um jornal. Nela, vê-se Vera, uma repórter do periódico e Jacques. Eles conversam e o amigo de Marília pergunta-a se o pai, Plínio, ainda vê conspiração em tudo. Quando Leandro se aproxima de ambos, o redator o cumprimenta dizendo ser ele a esperança de uma geração. Nesse encontro, pergunta se Leandro sabe editar filmes, obtendo como resposta, somente a edição básica. A atividade do mestrando no jornal consiste em separar os arquivos nos quais o secretário de segurança

pública estiver acompanhado de um indivíduo mostrado em uma fotografia que não é vista pelo espectador.

Durante a separação das imagens do arquivo, a televisão dentro da sala mostra a rebelião no presídio e, uma das reivindicações dos presos, consiste em negar a transferência de cento e cinquenta detentos. As informações televisivas seguem, desta vez, na redação do jornal mostrando uma série de cabeças cortadas seguras pelos presos e outras colocadas próximas às grades das celas. Segundo Vera, baseada nas considerações políticas de seu pai, a imprensa notícia esse caso como uma forma de aumentar o desejo popular pelo extermínio. Em vista disso, Jacques comenta se ele continua vendo fascismo em tudo. Segundo a reportagem, uma das vítimas da rebelião é Jairo Mendes, escritor notório na década de década 70 que causou agitação artística na sociedade ao mandar um cartão de Natal com uma mensagem polêmica que associava os pênis das travestis que o acompanham na imagem relacionando-os ao peru natalino. Em continuidade ao relato jornalístico, na década de 80, o autor teve sua decadência artística e reapareceu na década de 90 após a acusação de ter matado a própria esposa Raquel Kovacs. Nesse acontecimento, Leandro encontra uma entrevista de Jairo para a repórter Verônica, na qual o artista comenta a condenação de trinta anos de prisão. Dessa forma, o novo editor do jornal começa a chorar vendo as imagens de seu pai, enquanto na entrevista, Jairo acusa a imprensa de tê-lo perseguido, incriminando-o por realizar diversos trabalhos ao longo de sua carreira, inclusive, chamando-o de pederasta. Segundo ele, nada do que produziu em relação às provocações é considerado pecado e, na atualidade, só o fazem para acusá-lo e desejarem sua “cabeça”. Nessa situação, a repórter o indaga que o crime foi considerado violência doméstica, dado que os vizinhos ouviram por inúmeras vezes as brigas do casal. Após essa afirmação, Jairo se irrita abandonando a entrevista por tratá-la como uma armadilha. O noticiário reprisa a afirmação de sua morte durante um incêndio dentro de uma cela. Logo, Vera surge na ilha de edição chamando Jairo de louco. Leandro está próximo a ela e começa a chorar ao revelar que é filho dele.

Após o noticiário, Marília aparece em sua sala escutando a música *Dindi* de Antônio Carlos Jobim executada por um disco em uma vitrola e a televisão exhibe as notícias, durante o momento de tristeza dela. Ela segura um copo de conhaque deitada no sofá. Nesse mesmo instante, Leandro aparece deitado na cama em seu dormitório, enquanto a televisão ligada exhibe imagens de Jesus Cristo. Durante esse momento filmico, percebe-se outro o sonho dessa personagem. No mundo onírico, ele sonha uma quantidade de pessoas mortas com suas

cabeças cortadas dentro das celas prisionais e fumaça preta saindo de uma delas. Ao fundo, algumas cabeças aparecem expostas como se estivessem em um altar. Além disso, existem facas, sangue espalhado e alguns presidiários com os rostos cobertos em um ambiente escuro e fumacento que acompanha o altar dos decapitados. Instantaneamente, Vera surge de dentro de uma das celas entregando uma réplica da cabeça dele, perguntando se ele conheceu Jairo. Assustado, Leandro entra em uma cela seminu e encontra uma fogueira.

Adiante, Leandro segura uma imagem fotografada de Marília e Jairo Mendes na época da Anistia<sup>51</sup>. Pouco depois, ela aparece em seu escritório acompanhada por seu filho. Logo, o rapaz a pergunta se Jairo tem a mesma formação universitária da mãe que é psicóloga. Marília responde que não e que ele provavelmente era formado em Letras. Ainda dentro da sala e recuperando as imagens familiares, Leandro comenta que ele parece ser uma pessoa agradável. Entretanto, ela comenta que isso não tem mais importância, porque ele não valia a pena e agora estava morto.

Em seguida, Leandro aparece na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo pesquisando a obra artística do seu pai. Dentro do espaço, os frequentadores estão lendo seus livros sobre as mesas. Ele traz consigo um *notebook* e inicia um estudo no acervo bibliotecário, especialmente as polêmicas de Jairo Mendes publicadas em jornais da década de 70. Em um artigo impresso, o filme “O Jogo das Decapitações” é criticado por ser uma alegoria reacionária. Algumas dessas publicações jornalísticas exibem fotos com algumas frases compostas por discursos de personagens de outros filmes, especialmente *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo*. Dessa forma, Jairo é uma personagem alter ego do cineasta Sérgio Bianchi, uma vez que as citações e passagens do presente filme recapitulam discursos em suas outras obras, assim como, desde o início, no qual se exhibe fragmentos filmicos de *Maldita Coincidência*.

Em seguida, vê-se novamente uma fotografia da época da Anistia com a inscrição “anistia ampla e irrestrita e os presos comuns como é que fica (*sic*)?”. Durante a leitura das publicações, a voz *off* de Leandro interpreta os comportamentos dos estudantes de esquerda

---

<sup>51</sup> A Lei da Anistia promulgada em 1979 conduziu a novo processo político brasileiro após encontros do governo militar com a oposição, recuperando os direitos individuais e um Congresso independente. Cf. Fausto, Boris. 2001, p.272. [LEI Nº 6.683, DE 28 DE AGOSTO DE 1979](#): “Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares”. (BRASIL, 1979).

como meninos prodígios e o marxismo estudantil ser uma forma de ascensão inteligente para aqueles que não tem herança. Nessa passagem, apresentam-se as imagens pornográficas de uma mulher nua em posição de depilação ou se masturbando com um objeto de forma fálica. Ainda segundo Leandro, haveria no futuro brasileiro uma combinação discursiva e práticas políticas de esquerda e direita, em que ambas jogariam semelhantemente estando legítimas por um tempo histórico, no qual as moscas poderiam mudar, mas a sujeira seria parecida. Nesse instante, exibe-se uma fotografia de Jairo travestido de cardeal católico. Posteriormente, uma imagem completa dessa cena, na qual ele segura por um coleira um rapaz com roupas e indumentários de BDSM<sup>52</sup>. Pouco depois, Jairo, em outra imagem fotográfica, cola cartazes em com a inscrição “sequestro é uma forma de distribuição de renda”. Essa frase é similar ao discurso de Dido em *Quanto vale ou é por quilo?*, especialmente no momento em que as imagens revelam o plano e execução do sequestro de Marco Aurélio, bem como na indicação final de Arminda em contato com Candinho, quando ela o convida para formarem um escritório para essas práticas.

Posteriormente a essa pesquisa, Leandro esconde as fotografias dentro de sua camisa e procura na *internet* o filme “O Jogo das Decapitações”. O buscador encontra trechos desse longa-metragem que, segundo informações do filme, havia sido censurado pela ditadura militar. Logo, as partes filmicas exibidas são o momento o *era uma vez*, a fábula do *hippie* e do Intelectual e a fabricação do coquetel molotov. Contudo, essa produção cinematográfica tem como subtítulo “uma picaretagem de Jairo Mendes” e outra inscrição que revela as salas de cinema que exibirão esse tipo filmico, “em breve num pulgueiro mais próximo de você”. Leandro assiste à cena dos moradores do castelo em reunião. Após esse momento, Leandro pretende encontrar a cópia do material filmico no acervo da biblioteca. Contudo, existe uma retirada em nome do produtor dessa obra, José Carlos Pinheiros, e o outro copião<sup>53</sup> que está inserido na seção de deteriorados. A proprietária do filme é Augustina Mendes, mãe de Jairo. A recusa do atendente em liberar o acesso ao material irrita Leandro que comenta ironicamente que o sistema permite transmitir dados pessoais, mas o impede de assistir à produção.

---

<sup>52</sup> BDSM significa bondage, disciplina, submissão e dominação. São práticas sexuais de consenso nas quais os indivíduos apresentam fixações sexuais de violência, humilhação erótica ou verbal, uso de roupas de couro e látex, ingestão de excrementos, eletroestimulação, flagelo genital, entre outros procedimentos. Cf. Wiener, Gabriela, 2016, pp.179-185.

<sup>53</sup> Cópia de todas as tomadas de um filme.

Adiante, Leandro aparece no escritório de Marília lendo os livros publicados por Jairo Mendes e pesquisando no computador a vida do polêmico artista. Nessa tarefa, encontra referências de duas peças censuradas em 1971. Enquanto realiza sua leitura, ouve-se uma música erudita, no mesmo instante em que ele prende as novas informações coletadas em seu quadro de estudos a respeito das guerrilhas e as organizações políticas durante o regime militar brasileiro. Entre as imagens colocadas em seu mapa de estudos, vê-se a fotografia de Jairo travestido de cardeal pedindo carona à beira de uma estrada.

### **Eros, Destruição e o contrato social**

Após a pesquisa de Leandro, o ambiente universitário é exibido de modo irônico ao tratar uma manifestação estudantil na Faculdade Arquitetura e Urbanismo, justamente pela forma com que o líder se refere às relações entre estudantes e trabalhadores na Universidade, encontrando-se o corpo discente vigiado por policias militares durante o protesto. Leandro observa a situação de longe, apoiando-se em seu carro para fumar e, imediatamente, Rafael se aproxima, beijando-o no pescoço. O amigo de Leandro revela que os manifestantes fazem um “jogo de cena”, porque reproduzem de modo defeituoso as revoluções, uma vez que a teoria e prática deles é “higiênica” sem mencionar o uso de armas, mortes ou terrorismo. Dessa forma, após as afirmações do amigo por uma revolução violenta, Leandro o questiona se ele é terrorista, sendo motivo de risos por parte do colega. No protesto, o locutor planeja que a ação final das atividades seja a invasão da reitoria. Após o término de seu clamor para os participantes, as forças policiais se aproximam disparando balas de borracha a fim de dispersar a aglomeração. Dessa forma, Rafael argumenta que a polícia é sempre uma expressão máxima de poder da classe média para colocar ordem e, assim, nunca sairá de moda. Algo analisado como força pública nas análises de *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*.

Adiante, os amigos esperam por Vera que está saindo de dentro da sua casa e caminha em direção ao automóvel em que eles a aguardam. Logo, ela entra no carro e começam uma conversa com eles considerando as atitudes de Jacques que, segundo a jornalista, pauta a redação do jornalismo fabricando dossiês contrários aos políticos que não estima e pretende faturar nos erros desses. Por essa razão, ela comenta não suportar discussões políticas. No mesmo instante, Rafael argumenta que quem chantageia melhor consegue obter lucros. Durante o trajeto, o grupo avista um atropelamento próximo ao Pátio de Colégio, localizado

no centro da cidade de São Paulo. Dessa maneira, os três descem do carro e se encaminham para o encontro da vítima que está estendida no asfalto. Vera intenciona gravar o ocorrido para uma reportagem o que ocasiona o impedimento do ato por um rapaz que presencia a ocorrência. Após esse momento, a multidão se aproxima do automóvel do atropelador de modo feroz balançando-o e, similarmente, impedem que a jornalista registre as cenas. Assim, o grupo revoltoso quebra o vidro do automóvel e o retiram do veículo, espancando-o, enquanto ele tenta se defender das agressões. Por consequência, Vera retoma a gravação dessa cena e a imagem se torna fria e acinzentada quando Leandro observa a morte do indivíduo delirando se tratar de uma decapitação e, posteriormente, a celebração do assassinato pelos presentes.

Nesse sentido, as imagens ponderam que um processo de violência urbana, mesmo que em delírio de Leandro, parecem ter rompido o contrato social estabelecido pelo direito e vivência em sociedade. No pensamento de Émile Durkheim (1995, pp.199-200), verifica-se que a sociedade industrial se organiza enquanto relações entre indivíduos pelo reconhecimento do Direito que estabelece de modo duradouro os vínculos sociais evitando momentos de tensões e rupturas que ocasionariam a não cooperação nas relações contratuais:

Sem dúvida, quando os homens se unem pelo contrato, é que, em consequência da divisão do trabalho, simples ou complexa, eles necessitam uns dos outros. Mas, para que cooperem harmoniosamente, não basta que entrem em relação, nem mesmo que sintam o estado de mútua dependência em que se encontram. É necessário, além disso, que as condições dessa cooperação sejam estabelecidas para toda a duração de suas relações. É necessário que os deveres e os direitos de cada um sejam definidos, não apenas em vista da situação, tal como se apresenta no momento em que o contrato é celebrado, mas em previsão das circunstâncias que podem se produzir e modificá-la. De outro modo, haveria a cada instante novos conflitos e tensões. (DURKHEIM, 1995, pp.199-200)

Além disso, a complexidade dessas relações sociais são marcadas pela violência do mesmo modo em *Os Inquilinos*. O que permeia o filme como um todo é que as circunstâncias sociais se modificam em deveres e direitos quando um grupo criminoso começa a atuar no bairro deflagrando uma série de atitudes suspeitas, assim como criando uma tensão permanente entre os moradores do bairro os quais não se alinham às suas condutas. Dessa forma, o que se revela em *Jogo das Decapitações* é uma tensão contínua que se percebe desde *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*, na medida em que a celebração do contrato social, baseando-se nas concepções durkheimianas, a cooperação estabelecida entre os indivíduos esteja em processos de ruptura. Essa violência onírica notada

pela tonalidade fria das cores recupera essa perspectiva, uma vez que Leandro em seus sonhos rompe com o contrato social em seus desejos sexuais, sádicos e violentos.

Não obstante, assinala-se que na vida civilizada existam princípios de convivência criados a fim de restringir determinados impulsos que possam ser manifestados exteriormente, a exemplo de atos violentos. Nesse sentido, parte-se do pensamento de Sigmund Freud (1996, p.117), no qual o autor articula seu ponto de vista em relação a força humana diante dos relacionamentos e os interesses que são constituídos a partir da negação de um caráter agressivo e a permanência de uma atividade psíquica e social que procura imprimir aos indivíduos percepções de identificação com o outro para manter a agressividade sob controle (FREUD, 1996, p.117).

Depois do delírio de Leandro, Plínio aparece sentado à mesa com ele após uma refeição de almoço. Rita, empregada doméstica da família de Marília é funcionária do professor universitário. Quando ela se aproxima de ambos, comenta que havia sido roubada enquanto chegava na casa do patrão. Leandro deprecia a recorrência disso, enquanto Plínio salienta que havia avisado para ela para não dirigir pela região e ter preferência, comentando seu caso particular, pelo uso do transporte público. Durante a retirada das louças por Rita, Plínio sublinha para Leandro que o desbunde não é ação política e ele precisa ter cuidado para não se iludir com certas rebeldias infantojuvenis. Segundo o filho de Marília, Jairo crítica a realidade por uma lógica diferente. O Professor replica que isso é um tipo de performance para ser marginal e maldito, uma vez que a lógica política dele é baseada no fascismo. Assim, Leandro contra-argumenta seu orientador e pondera que certos ideais de esquerda, segundo os escritos de Jairo, são partes de um esporte da jovem burguesia brasileira. Após essa referência, Plínio enfatiza que esse discurso proferido é irresponsável.

Pouco depois do encontro, mostra-se outro sonho de Leandro. Desta vez, ele se transfigura nas imagens oníricas travestido de cardeal católico pedindo carona em uma estrada, ao contrário das fotografias que exibiam Jairo Mendes nessa situação. Assim, Leandro entra na carroceria do utilitário para benzer o grupo, durante a exibição de pessoas mortas escondidas sob a proteção de uma lona escura. Leandro abençoa os militares com água benta e após o ato de santificá-los, mostram-se os corpos colocados em um cemitério clandestino sob bençãos do cardeal.

Esse sonho de Leandro, aproxima-se das imagens vistas na televisão, justamente pelo televisor estar ligado em um programa religioso na madrugada que transmite uma mensagem bíblica de um pastor, o capítulo 4 dos Provérbios<sup>54</sup>. Nota-se que ele aparece deitado no sofá da sala e com o pênis ereto dentro da calça de seu pijama. O que essas imagens de *Jogo das Decapitações* revelam é a continuidade de um processo de agressões e pulsões sexuais que são percebidas desde o linchamento na rua pelo atropelador quanto às exibições de mortos nos sonhos de Leandro.

Desse modo, a violência e os desejos sexuais devem ser interpretadas como uma duelo entre Eros e Tânatos na medida em que o embate entre a vida e a morte ou a destruição figuram no estado onírico da personagem. Embora mantenha autocontrole, destaca-se que a vida em civilização de Leandro é permeada pela perturbação de uma não agressividade, pois, conforme Freud:

A existência da inclinação para a agressão, que podemos detectar em nós mesmos e supor com justiça que ela está presente nos outros, constitui o fator que perturba nossos relacionamentos com o nosso próximo e força a civilização a um tão elevado dispêndio [de energia]. Em consequência dessa mútua hostilidade primária dos seres humanos, a sociedade civilizada se vê permanentemente ameaçada de desintegração. O interesse pelo trabalho em comum não a manteria unida; as paixões instintivas são mais fortes que os interesses razoáveis. A civilização tem de utilizar esforços supremos a fim de estabelecer limites para os instintos agressivos dos homens e manter suas manifestações sob controle por formações psíquicas reativas. Daí, portanto, o emprego de métodos destinados a incitar as pessoas a identificações e relacionamentos amorosos inibidos em sua finalidade, daí a restrição à vida sexual e daí, também, o mandamento ideal de amar ao próximo como a si mesmo, mandamento que é realmente justificado pelo fato de nada mais ir tão fortemente contra a natureza original do homem (FREUD, 1996, p.117)

<sup>54</sup> Escutai, ó filhos, a disciplina paterna, ficai atentos para conhecerdes a inteligência: eu vos dou uma boa doutrina, não abandoneis minha instrução. Também eu fui filho do meu, amado ternamente por minha mãe. Ele me instruiu assim: Conserva minhas palavras no teu coração, guarda os meus preceitos, e viverás; adquire a sabedoria, adquire a inteligência, não te esqueças delas, nem te afastes de minhas palavras; não a abandones, e ela te guardará; ama-a, e ela te protegerá. O princípio da sabedoria é: adquire a sabedoria; com todos os teus ganhos, adquire a inteligência! Estreita-a, e ela te fará crescer; abraça-a, e ela te honrará; porá em tua cabeça um formoso diadema e te cingirá com brilhante coroa. Meu filho, escuta e recebe minhas palavras e serão longos os anos da tua vida. Eu te instruo no caminho da sabedoria, encaminho-te pelas sendas da retidão. Ao caminhar, não serão torpes os seus passos, e ao correr, tu não tropeçarás. Agarra-te à disciplina, e não a soltes, conserve-a, porque é a tua vida. Não vás pelas sendas dos ímpios, não avances pelo caminho dos maus. Evita-o, e não o atraveses, afasta-te dele, e segue ao lado. Eles não dormem sem ter feito o mal, perdem o sono se não fazem alguém tropeçar! Comem um pão de maldade e bebem vinhos de violências. Mas a senda dos justos brilha como a aurora, e vai alumando até que se faça o dia: o caminho dos ímpios é tenebroso, e não sabem onde tropeçam. Meu filho, sê atento às minhas palavras: dá ouvidos às minhas sentenças: não se afastem dos teus olhos, guarda-as dentro do coração. Pois são vida para quem as encontra, e saúde para a sua carne. Guarda o teu coração acima de tudo, porque dele provém a vida. Afasta-te da boca enganosa; vai para longe dos lábios falsos. Os teus olhos olhem para frente, e o teu olhar dirija-se para frente. Aplaina o trilho sob os teus passos, e sejam firmes todos os teus caminhos. Não te desvie nem para a direita e nem para a esquerda, afasta os teus passos do mal. Cf. A Bíblia de Jerusalém, 1973, pp.1122-1123.



Excetuando o instante em que o autor sublinha o controle da sexualidade, percebe-se que o contrato social antes mencionado no estudo de Émile Durkheim pondera em certo aspecto a manutenção da vida em sociedade a despeito dos interesses particulares ou, no léxico freudiano, a natureza do homem. Caso a agressividade seja o instinto primevo da humanidade e não havendo a possibilidade de convivência mútua, notam-se que as imagens de *Mato Eles?*, *Divina Providência*, *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?* apresentam esse ponto de vista, uma vez que se percebe uma identificação nesses filmes na continuidade da violência e agressividade em relação às práticas da burocracia estatal da FUNAI com relação aos indígenas, o INAMPS que afasta as possibilidades de tratamento médico ou assistência social dos mais pobres, a relação das classes sociais em colapso em meados da década de 90 e a criação de instituições sociais que se beneficiam da miséria e pobreza de seus assistidos.

Em outro sentido, o sonho erótico e a ereção de Leandro assumem uma posição de contraste entre a vida e a morte, ou em outras palavras, Eros em combate contra a Morte. Essas duas ideias podem ser expressas em conformidade ao pensamento de Sigmund Freud (1996b, pp.125-126), segundo o qual a vida na civilização é oriunda do frequente conflito entre a combinação de indivíduos para formarem uma unidade ao passo que similarmente exista um impulso de hostilidade de uns contra os outros, constituindo-se disso uma humanidade entre o instinto da vida e o de destruição (FREUD, 1996, pp.125-126).

Nesse aspecto, o mundo onírico certamente revela esse conflito e a ereção de Leandro se adequaria a uma forma de sadismo que se revela na morte indicada pelos corpos inertes e sepultados pelos militares que estão dentro do jipe nesse desejo sexual da personagem, pois:

É no sadismo – onde o instinto de morte deforma o objetivo erótico em seu próprio sentido, embora, ao mesmo tempo, satisfaça integralmente o impulso erótico – que conseguimos obter a mais clara compreensão interna (*insight*) de sua natureza e de sua relação com Eros. Contudo, mesmo onde ele surge sem qualquer intuito sexual, na mais cega fúria de destrutividade, não podemos deixar de reconhecer que a satisfação do instinto se faz acompanhar por um grau extraordinariamente alto de fruição narcísica, devido ao fato de se presentear o ego com a realização de antigos desejos de onipotência deste último. O instinto de destruição, moderado e domado, e, por assim dizer, inibido em sua finalidade, deve, quando dirigido para objetos, proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e controle sobre a natureza (FREUD, 1996, p.125).

Nesse sentido, o sonho de ser o pai e o erotismo sexual com relação aos militares revela que Leandro guarda consigo um comportamento reprimido de homossexualidade na medida em que deseja sexualmente outros homens, assim como na curiosidade ao espiar um

rapaz urinando ao seu lado no mictório do banheiro universitário. Em contrapartida, esses desejos surgem nos sonhos por um “impulso erótico” desde o momento em que as cabeças cortadas são expostas dentro da cela na prisão. O simbolismo desse momento onírico indica um estado na consciência de Leandro que está perturbado pela descoberta da morte de seu pai dentro da penitenciária ocasionando sua procura pela memória afetiva paterna.

Desse modo, o aspecto simbólico dos sonhos pode ser estudado a partir de uma concepção freudiana que assinala considerações de se interpretá-los, no momento em que se manifestam em padrões e são reconhecidos em seus sentidos pela percepção analítica que relacionam o simbólico entre um elemento do sonho e sua explicação, assim como um símbolo que se revela no estado onírico inconsciente do indivíduo (FREUD, 2014, pp.201-202).

Assim, as imagens dos sonhos de Leandro produzem um estado de sua consciência mesmo em estado onírico. Nesse aspecto, momentos anteriores indicam o pensamento da personagem, a ida à escola, o momento da prisão, as cabeças cortadas e a transfiguração na figura paterna vestida de cardeal. Esses símbolos podem ser aproximados para uma interpretação de seus sonhos na medida em que sua entrada pela porta escolar revela um novo acolhimento materno e a personagem da professora seja uma aproximação com sua mãe Marília, justamente pelo tipo de educação que provavelmente ele teve na adolescência conhecendo a vida política materna. Em um segundo momento, as cabeças cortadas e sua entrada em uma cela prisional com uma fogueira recuperam novamente esse impulso de se aproximar da mãe, tendo em vista que o fogo e o calor das chamas possam representar uma ideia de feminino pois, conforme Freud:

Na *Antropophyteia*, editada por F.S. Krauß e fonte insubstituível de tudo quanto diz respeito à vida sexual dos povos, lemos que, em certa região da Alemanha, diz-se da mulher que pariu que “seu forno se partiu”. A preparação do fogo e tudo o que tem a ver com ela está impregnado de simbolismo sexual. A chama é constante o órgão genital masculino, ao passo que o fogo, ou o fogão, é o colo feminino” (FREUD, 2014, pp.219-220)

Dessa forma, aproximando-se esses momentos filmicos com a ida de Leandro ao escritório de Heloísa, no qual ele pega um brinquedo de David, essa figuração materna e aspecto infantil retornam em sua fase adulta e se manifestam no instinto de retornar ao colo maternal, embora sua relação com Marília seja conflituosa após o conhecimento dele a respeito da produção artística de Jairo Mendes e seu desejo em se familiarizar com o ídolo paterno.

Isto posto, torna-se necessário compreender a última passagem onírica, na qual Leandro se traveste de cardeal. O que se apresenta é o sadismo da personagem e sua excitação com figuras veneráveis e que mantenham elementos de hierarquia. Desse modo, esse trecho do sonho pode ser expresso em conformidade ao pensamento de Freud, pois:

Os pais figuram nos sonhos como *imperadores* ou *imperatrizes*, *reis* ou *rainhas*, ou então como outras figuras de respeito; o sonho é, nisto, bastante reverente. Menos afetuoso ele se revela no trato com filhos e irmãos, simbolizados por *pequenos animais* ou *insetos*. O nascimento quase sempre encontra representação relacionada a água; mergulha-se na água ou sai-se dela, resgata-se uma pessoa da água ou se é resgatado por ela; ou seja, tem-se com essa pessoa uma relação maternal. A morte é substituída nos sonhos pela *partida*, por uma *viagem de trem*, o estar morto, por uma série de alusões obscuras, como que hesitantes; a nudez, por *roupas* e *uniformes*. (FREUD, 2014, p.206)

Leandro vestido de cardeal recupera essa simbologia de reverência e poder, na medida em que ele abençoa os soldados dentro da carroceria do automóvel, mesmo que os corpos mortos estejam escondidos abaixo de uma lona. Como uma possível crítica à religião cristã católica, as imagens percebidas articulam a reverência da personagem por figuras simbolicamente superiores. Assim, ele se vê na figura paterna inserido em uma condição perturbadora de morte e desejo sexual, justamente pelo modo libidinoso com que se relaciona com os militares e alguns deles segurando rifles, especialmente deitando sobre suas coxas, em um modo de condensação como proposto por Sigmund Freud (2014, pp.231-234), na qual ela é originada a partir das relações de fragmentos complexos de um sonho por elementos disfarçados que se fundem em uma unidade; ocorrendo um processo de mistura de figuras diversas nas quais são compostas as imagens oníricas de um indivíduo A, que executa uma tarefa de outro B, assimilando a outra figura C, mas que se sabe ser uma D; construindo desse modo uma junção de objetos, localidades e condições (FREUD, 2014, pp.231-232). Assim, as armas, a vestimenta e o comportamento clerical certamente são interpretações desses desejos sexuais que se tornam símbolos da sexualidade para a ereção de Leandro, uma vez que segundo Freud:

Para a genitália masculina de forma geral, tem importância simbólica acima de tudo o sagrado número três. Sua componente mais notória e de interesse para ambos os sexos, o membro masculino, encontra substitutos simbólicos antes de mais nada naquelas coisas que lhe são semelhantes na forma, ou seja, compridas e verticalmente salientes, como *bengalas*, *guarda-chuvas*, *estacas*, *árvores* e coisas assim; além disso, em objetos que compartilham com o designado a propriedade de penetrar no corpo e ferir, ou seja, *armas pontiagudas* de toda sorte, *facas*, *punhais*, *lanças*, *sabres*, assim como armas de fogo – *fuzis*, *pistolas* e *revólveres*, estes, em virtude de sua forma, símbolos bastante apropriados. (FREUD, 2014, pp.207-208)

Nesse sentido, desde *Maldita Coincidência* se percebe a atitude fálica do Naturista em penetrar a terra do quintal do castelo e causar destruição da moradia. Esse comportamento destrutivo é revelado pelo instrumento da espada fulgurante que incendeia as personagens. Por outro lado, verifica-se que a religiosidade se aproxima de um comportamento governamental em correspondência aos atos de morte e controle sobre a vida, uma vez que *Mato Eles?*, apresente o bispo Dom Alberto Cavallin como um modo discursivo que procura contradizer as ações do clero católico com relação aos indígenas no Brasil.

Além disso, a religiosidade surge como um componente da transfiguração da protagonista como um símbolo sagrado que exponencia sua atividade sexual e são percebidas da mesma forma na revelação sobre o trecho bíblico que pontua seguir um caminho sempre em frente sem se desvirtuar da sabedoria e inteligência (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1973, pp.1122-1123). A conotação sexual é evidenciada pela relação de seguir um caminho virtuoso e sempre em frente sem nenhum tipo de desvio. Essa atitude desviante é maximizada pela virilidade dos homens desejados por Leandro e essas imagens sexuais oníricas revelarem seu inconsciente entre o sadismo de se satisfazer sexualmente com homens agressivos e dominadores na estrutura de referência, bem como o desejo de regressar ao calor maternal, embora as relações familiares estejam em processo de destruição.

### **Mal-estar no Subdesenvolvimento**

Posteriormente às imagens eróticas, Plínio aparece lecionando para uma turma dentro de uma sala na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. O conteúdo explana a diferença entre capital e trabalho na obra de Karl Marx. Segundo o Professor, o capital se organizaria a partir do trabalho morto. Após essa afirmação, Rafael se levanta da poltrona do recinto e apanha sua mochila para espanto de Plínio que o indaga o motivo dessa atitude. O aluno pretende sair, porque está cansado desse debate. Assim, ele inicia seu discurso político afirmando que só existem dois grupos no mundo, segundo sua percepção. A divisão consiste em, de um lado estarem aqueles que acreditam na economia e consumo, partindo de pressupostos de igualdade de direitos para essa realização, na qual a competição promove quem se sair melhor ao encher o planeta de habitantes para alcançar, assim, o apocalipse e culminar na barbárie. Em seguida a essa posição, Plínio o questiona qual seria o outro grupo. Desse modo, Rafael, argumenta que esse é composto por outra ideologia, na qual os incomodados com a realidade se controlam pra não ser violentos, desejando que um líder

surja e os faça lutar contra os diferentes, legitimando um extermínio para reestabelecer a ordem. Ainda segundo o discurso, essa é a energia que a humanidade carrega consigo na guerra, no banho de sangue para engendrar um novo ciclo. Apesar disso, existem aqueles que ficam no meio, eximindo-se de culpa de si e de outros, construindo ONGS para explorar a miséria alheia e lucrar com isso.

No momento anterior a fonte discursiva esteve presente em *Maldita Coincidência e Cronicamente Inviável*. No primeiro discurso de Rafael com relação a Economia, consumo, apocalipse e barbárie, notam-se que essas afirmações são bem próximas às empregadas por Alfredo Buhr em *Cronicamente Inviável*, no momento filmico em que exhibe o garimpo na região norte brasileira. No segundo instante, a personagem articula seu ponto de vista apresentando que a ideologia contrária a esse ideal, tem como fundamento a espera por uma liderança acima de todos que atue indicando quais são os inimigos que devem ser combatido e aniquilados. Essa passagem, recupera em partes a legenda de *Maldita Coincidência*, particularmente um fragmento acerca da divisão do país exibida na cena do Maníaco Depressivo em seu dormitório.

Pouco depois, Leandro e Rafael surgem caminhando na parte externa da unidade de ensino universitário. Nessa aproximação entre ambos, o filho de Marília convida seu amigo para prestigiar uma exposição de sua mãe sobre a arte na época da ditadura militar. Na parte final dessa sequência, exhibe-se um trecho de *Maldita Coincidência*, especialmente o momento da fábula moral entre o Intelectual e o *hippie*.

Adiante, mostra-se um programa de televisão que se assemelha ao Programa Roda Vida, produzido pela TV Cultura. O debate se concentra nos discursos de afirmação e oposição a respeito da Anistia, promulgada em 1979. Dessa forma, o Senador Siqueira discute com a jornalista Luísa sobre os crimes praticados pelos militares durante o período de ditadura militar não poderem ser tipificados como políticos, uma vez que a tortura e o estupro foram legitimados como forma de ação estatal produzida por um golpe de estado. Desse modo, Luísa na intenção de caçoar do Senador comenta de modo inesperado que o socialismo morreu, sucedendo uma reclamação do entrevistado por mais respeito a ele. Nas considerações finais, o Senador reitera suas convicções sobre o tempo passado discursando que aquela época havia terminado e que sua geração perdeu sangue, sacrificando-se para conseguirem a democracia brasileira. Nesse instante, Leandro e Jacques aparecem próximos a uma câmera dentro do estúdio assistindo ao programa. O jornalista graceja e desconsidera as

afirmações de Siqueira. Ao término da entrevista, o Jacques apresenta o filho de Marília ao entrevistado que soubera desse pela sua mãe, inclusive, parabeniza-o pelo mestrado, dado que a geração do jovem parece ter aprendido a lição. Contudo, Siqueira não pode permanecer com eles, pois está atrasado para ir à Brasília necessitando pegar um voo. Nesse momento, entrega para Leandro uma revista com uma longa conversa cedida para que o mestrando a utilize como material de sua dissertação e, no final do encontro, as luzes começam a se apagar restando a Leandro e Jacques o silêncio, enquanto observam a saída do Senador.

Posteriormente, Jairo Mendes aparece jovem, crucificado e vestido com um tecido que se parece uma tanga dobrada em diversas partes em semelhança a Jesus Cristo. Nessas imagens, duas ovelhas pastoram amarradas por cordas próximas a ele. Logo, Jairo se solta da crucificação e, com o olhar direcionado para elas, toca os lábios sensualmente com sua língua e se aproxima dos animais retirando sua tanga para se relacionar sexualmente com uma delas. Durante o coito, a música *Canção do Subdesenvolvido* de Carlos Lyra pontua a cena de zoofilia.

Nesse sentido, esse instante filmico remete a dois outros símbolos do cristianismo, a ovelha e Jesus Cristo. Em uma passagem bíblica, em especial, o aspecto simbólico do animal denota uma aproximação íntima com o Salvador, sabendo ser conduzida por sua palavra. De outro lado, em *Maldita Coincidência*, a personagem da Sacerdotisa recupera em partes o ideal cristão, no instante em que defende a destruição do mundo à medida que quem o fizesse levasse em consideração o fogo que queimou Joana D'Arc e a imolação do cordeiro de Deus. O sacrifício para ela salvaria a humanidade, ao passo que as imagens de *Jogo das Decapitações* tratam a dimensão religiosa cristã pelo erotismo, como observado no filme acima mencionado, em especial na aparição do casal Naturista que se assemelha a Adão e Eva em contato com uma árvore frondosa plantada no quintal do castelo.

Pouco depois da zoofilia, Leandro e Rafael surgem na exposição de Marília em realização na OCA do Ibirapuera. O Acervo artístico apresenta fotografias de Jairo Mendes em suas performances sexuais com as ovelhas vestido de Jesus Cristo e ossos de cadáveres que aludem aos desaparecidos e/ou mortos durante o regime militar brasileiro. Nesse ínterim, inicia-se uma performance no lugar após o apagamento das luzes, no qual a sonoridade musical aclimata o espancamento de um rapaz por um grupo de homens vestidos de preto que o amarram e o penduram pelas pernas, enquanto mantém as agressões físicas. A plateia observa a cena de maneira atônita, embora Leandro demonstre desânimo com esse estímulo

de violência. Após essa interpretação cênica, Rafael se aproxima de Marília, parabenizando-a pela criação daquele “parque temático” e a indaga o motivo da mostra, uma vez que ela sendo uma ex-presa política não a incomodaria exaltar o sofrimento e a tortura alheia. Segundo ele, desde o período da colonização brasileira a tortura é uma ferramenta de poder, mas a classe média sofreu com isso durante dez ou no máximo vinte anos e louvar o estado de exceção beira uma ideia de classismo, dado que um preso comum que é torturado sistematicamente, não é espectador ou sequer lembrado pelo evento, tornando-se a exposição um santuário de oportunismo e autopiedade. Marília considera a argumentação de Rafael desrespeitosa com as motivações que a fizeram promover a exibição artística, aliás, apresenta sua amiga com deficiência física resultado das torturas praticadas contra ela. Logo, essa personagem discursa ironicamente que o deboche é possível quando se está do “lado de fora”. Outro aspecto revelado por sua argumentação consiste na indicação de existir um discurso reacionário na atualidade. No mesmo instante, um grupo de esquetistas e pichadores invadem a mostra Arte da Contracultura pichando as fotografias e peças artísticas, acontecendo suas capturas pelos seguranças contratados que violentamente os seguram. No mesmo momento, Marília caminha em direção à saída da exposição acudida por seu filho e, posteriormente, acende um cigarro enquanto observa o término melancólico de sua exposição.

Em seguida, o sonho de Leandro apresenta imagens frias e acinzentadas repletas de pessoas com placas penduradas em seus pescoços com diferentes anúncios: venda de documentos, atestados médicos, indenizações para ditadura militar e outras certidões. Logo, ele surge com as pernas e os braços amarrados durante sua caminhada em meio aos anunciantes. Em seguida, uma mensagem em um celular com o vídeo de Vera sublinha que é preciso ver o aqui e agora e, por isso, ela quer ganhar dinheiro.

Após o sonho de Leandro, vê-se um bairro composto por casas construídas com o mesmo estilo arquitetônico típico de uma região suburbana e Leandro procura por sua avó paterna, Dona Augustina, para reaver os pertences de Jairo Mendes. Nesse acontecimento, uma mulher que varre a calçada pergunta o que ele faz pela região, tendo como resposta ser filho do cineasta. Logo, ela comenta dele ser irmão de Clarice e, por esse motivo, explica que Augustina não mora mais no bairro após sofrer um acidente vascular cerebral quando soube do incidente no presídio. Desse modo, ela acompanha Leandro até a casa de sua avó com uma cópia das chaves que a foram entregue após um acidente doméstico de Dona Augustina entregando-lhe o número de telefone da irmã dele. Leandro começa a se deslocar pelos

cômodos da casa adentrando o quarto do pai, deparando-se com caixas nas quais, possivelmente, os pertences de Jairo estivessem guardados. Na parede, vê-se uma bandeira do clube de futebol Juventus, time da Moóca, região leste da cidade de São Paulo. Abrindo uma mala, encontra algumas peças de roupas que pertencem ao pai e uma camiseta de *Cronicamente Inviável*, fitas cassetes, livros e um reproduzidor de áudio. Ao tomar as fitas para si, Leandro as reproduz no aparelho eletrônico. Assim, escuta-se uma entrevista do jovem Jairo Mendes, na qual o discurso pondera a respeito dos pobres roubarem pobres, ricos com discurso social, a esquerda usar métodos da direita e a possibilidade de todas as coisas se tornarem mercadorias em camisetas, achando-se a cópia e reprodução por um desejo de liberdade. Tais vontades, segundo Jairo, aconteceriam como uma farsa domesticada por pais e professores. Leandro, depois de pegar algumas vestimentas do seu pai, encontra-se com outra vizinha ao sair da residência. Enquanto agradece a ajuda à mulher que o entregou as chaves, a outra senhora se aproxima e o acusa de mentir, uma vez que Dona Augustina nunca teve netos homens e isso a condoía.

Pouco depois, Leandro sonha novamente, mas dessa vez a sua vestimenta é a mesma encontrada na casa de Jairo. O estudante acompanha o instante do fuzilamento de um grupo de pessoas que estão próximas a uma parede de concreto. Nesse terreno baldio, o público aplaude o morticínio, no mesmo momento em que Rafael o conduz pelo lugar, onde se assiste a depredação de carros que são incendiados por um grupo de adolescentes e outro automóvel em chamas próximo a eles.

Adiante, Leandro visita Dona Augustina no asilo, procurando a cópia do filme que possivelmente está em sua posse. Leandro lê a notícia de jornal para ela e começam a dialogar sobre a vida do pai. Para avó, Jairo está vivo, uma vez que sempre se safou de problemas e a rebelião não seria um empecilho para ele.

Após o encontro, mostram-se trechos de um documentário institucional produzido pela ONG de Marília. O filme aborda as ditaduras militares na Argentina e no Chile. Marília está assistindo no *dvd player* do filho e pede desculpas. Ele se aproxima da mãe para acompanhar as imagens documentais que tem como narração uma parte da história latino-americana, expondo que, na Argentina, somam-se trinta mil argentinos entre mortos ou desaparecidos sob anos de chumbo na década de 70. Nesse instante, Leandro questiona Marília e assinala que no Brasil foram quinhentas pessoas entre mortos ou desaparecidos. Segundo ele, o brasileiro é manso e tropical. Contudo, Marília replica que os dados nunca foram contabilizados.



Insatisfeito, Leandro argumenta que todos os documentários são iguais, um melodrama com música envolvente. Essa afirmação é reprovada pela mãe.

Essa reflexão havia sido apresentada em *Mato Eles?* no instante final quando Sérgio Bianchi narra as supostas razões para se produzir e comercializar um documentário. Em *Jogo das Decapitações* essa estratégia discursiva é retomada na discussão de Leandro quando se depara com as imagens documentais que intencionam apresentar as ditaduras militares nos países da América do Sul salientando uma perspectiva que tende a negar o passado como algo ocorrido, pertencente a uma memória da sociedade e testemunhado por diversos agentes sociais, justamente pelo tom melodramático e a passividade dos brasileiros diante de um regime autoritário.

Posteriormente, Vera, Leandro e Rafael chegam ao Cine Joia<sup>55</sup> para filmarem do mezanino da casa noturna, dependentes químicos de *crack* que estão em uma praça logo à frente do estabelecimento comercial. Logo, eles sobem as escadarias da casa de shows e, pela janela, observam os jovens usuários fumando um cachimbo. A reportagem de Vera tem um clima de denúncia e ela se espanta com a presença de uma moça bonita e bem-vestida, provocando risos cínicos de Rafael. Ele argumenta que essa crueldade em seu entendimento será sanável na medida em que se distribuíssem recursos financeiros para pessoas nessa situação a partir de sua renda diária, isto é, aqueles que tem abaixo de cinco reais deveriam ter direito a fumar uma pedra de *crack* para se entorpecerem. Após esse discurso, surge um caminhão da prefeitura lavando a rua e expulsando com os jatos d'água de mangueira a concentração dos toxicômanos.

Nesse sentido, percebe-se que a afirmação de Rafael é semelhante à de Maria Alice em *Cronicamente Inviável* quando ela distribuí brinquedos para crianças em situação de rua. Contudo, a personagem de *Jogo das Decapitações* recomenda que esse incentivo estaria próximo à faixa de renda dessa mesma população. Desse modo, tanto o discurso de intervenção estatal para consumo de drogas quanto no de livre mercado que se fundamenta nos rendimentos pessoais, assimilam-se na mesma medida ao o cinismo de ambas as personagens para um problema social.

Posteriormente, Leandro aparece na secretaria da Pós-Graduação da Universidade de São Paulo sendo informado pela secretária que havia sido jubilado e ele foi avisado sobre isso, enquanto o telefone toca e ninguém atende. Segundo ela, existe a possibilidade de

---

<sup>55</sup> Casa de shows localizada na cidade de São Paulo. Disponível em <<https://cinejoia.tv/joia>> acesso em 15 mai 2019.

reverem a interrupção do prazo de entrega, entrando com um recurso. Leandro explica que necessita conversar sobre a situação com seu orientador, mas segundo a funcionária, Plínio sabe do ocorrido. Adiante, ele surge em outro lugar da Universidade, encontrando, para seu espanto, Vera e Rafael juntos. Eles aparecem trabalhando na reportagem sobre os dependentes químicos e, assim, ela comenta que divulgou na internet uma manifestação na Cracolândia contra a ocupação higienista no centro da cidade. Logo, as imagens apresentam um protesto com cartazes inscritos *Mais Amor, Por Favor* e *Churrasco da Gente Diferenciada*<sup>56</sup>, enquanto pessoas em situação de rua comem e bebem, empurrando-se no festejo com uma trilha sonora de *I Fink U Freaky* do grupo de *hip-hop* sul-africano Die Antwoord. Além disso, outras pessoas na manifestação tocam instrumentos de percussão, sambam e parecem felizes com o evento. Nesse instante, Leandro aparece novamente amarrado na festa, achando-se parte dela, mas em outro devaneio, uma vez que as cores frias e acinzentadas modificam as imagens para seu estado de consciência alucinada. Assim, ele é servido na boca por uma mulher com alimentos que estavam inseridos em uma embalagem de alumínio. Durante essa refeição, veem-se as imagens da continuidade do protesto com o consumo de bebidas alcoólicas, balões de ar que enfeitam o ambiente, bem como os participantes filmando e fotografando com celulares a festividade. Nessa situação, Vera e Rafael se aproximam e, ela empunhando uma câmera, pede para que Leandro fale sobre o papel dele na mobilização social. Contudo, durante o questionamento Leandro não consegue se pronunciar e se retorce com o discurso engasgado e reprimido.

Pouco depois, Leandro está em seu quarto e organiza o calendário de estudos prendendo o cancelamento do mestrado na parede, vê-se uma fotografia que recupera uma frase de *Cronicamente Inviável* com a inscrição “patrão sacana tem que ficar com medo”. Em seguida, ele liga para sua irmã Clarice e, posteriormente, aparece no bairro dela. O distrito em que ela mora é composto exclusivamente por prédios de habitação popular com o mesmo tamanho e mesma tonalidade de cores pintadas em sua parte externa. O ambiente é integrado por crianças brincando em meio aos carros e quadras poliesportivas, automóveis estacionados nas garagens sem cobertura e adolescentes que o olham fixamente em sua chegada no

<sup>56</sup> Foi uma manifestação realizada na cidade de São Paulo ironizando a decisão do então Governador do Estado, Geraldo Alckmin, que mudou o local de construção de uma linha do metrô no bairro de Higienópolis após a associação de moradores da região ser contrária ao empreendimento, argumentando que o transporte metroviário atrairia para o espaço “pessoas diferenciadas”. Caso se pense na caracterização desses moradores, eles estão bem próximos aos discursos de Maria Alice e Marília, no sentido de usarem um léxico comedido quando tratam de diferenças sociais e contato com trabalhadores e pobres. Conferir o noticiário da época em < <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/05/14/manifestantes-fecham-rua-em-higienopolis-sp-e-realizam-churrasco-da-gente-diferenciada.htm>>. Acesso em 20 mai 2019.

conjunto habitacional. Para familiarizar o lugar, escuta-se a música *Por Deus, Por Favor* cantada pelo *rapper* Emicida. Dentro de um desses prédios, Leandro sobe as escadas e aperta a campainha de um apartamento. Logo, a porta é aberta por sua irmã Clarice que o indaga ser ele o filho de Jairo, observando que o artista se relacionou sexualmente com mulheres de diferentes classes sociais, das empregadas domésticas às burguesas. Ou seja, a diferenciação de classe social entre irmãos é apresentada nessa percepção da irmã em comparação à situação de classe de Leandro, uma vez que ele frequenta uma Universidade pública, escrevendo uma dissertação, enquanto ela reside em uma região periférica da cidade. Leandro acredita que Jairo ainda está vivo, sendo replicado pela irmã que indica que cada um acredita no que faz bem e ele não ser merecedor de preocupação. Prontamente, entrega para ele uma lata que contém o filme do genitor e, caso ele não buscasse, o rolo seria jogado no lixo. Quando chega no estacionamento do edifício, Leandro se depara com os mesmos adolescentes da imagem anterior, sentados em seu carro de braços cruzados e o fitando com a fisionomia séria. Na saída do grupo de sua proximidade ele consegue entrar no automóvel.

### **É um tempo de Guerra, É um tempo sem Sol**

Seguidamente, Marília aparece em sua casa acompanhada de seus amigos e amigas para uma tomada fotográfica em comemoração ao processo indenizatório ganho que tramitava na Justiça. O grupo segura um cartaz com o lema “Justiça Ampla, Geral e Irrestrita”, ao mesmo tempo em que Leandro observa a situação. Logo, Marília pede que somente os presos políticos fiquem no próximo *click* e Jacques sorri para a câmera o que provoca o pedido dela por seriedade pelos tempos de perseguição que passaram. Após a fotografia, inicia-se a festa e Heloísa celebra a sentença favorável à mãe de Leandro. O Senador Siqueira comenta para o mestrando que a luta pela responsabilização dos crimes da ditadura continua. Marília observa que a batalha é responsabilizar os verdadeiros culpados pelos crimes durante o regime militar. Incomodado com o discurso deles, Leandro questiona os motivos de continuarem se vitimando, mesmo que as sentenças sejam favoráveis aos seus pedidos. Ainda inconformado, sublinha que a Justiça acontecerá quando os torturadores forem presos, assim como os justicados pelas organizações políticas da época, a qual ambos, sua mãe e Siqueira, faziam parte. Em seguida, o Senador condena as afirmações do jovem e Leandro se retira da festa após as vociferações da personagem com deficiência física que reitera a tendência dos jovens

para um comportamento reacionário. Nesse instante, o mestrando aparece na porta de casa chorando durante sua expulsão por sua mãe que o julga ser idêntico a Jairo.

Essa ideia que permeia o pensamento reacionário pode ser expressa a um modo de se interpretar a História. Caso Leandro seja reacionário, ele se aproxima de seu amigo Rafael, porque ambos atuam em sociedade a partir de um discurso que pretende trazer o passado para o presente, uma vez que negam as condições de tortura e violência durante o regime militar, assim como desdenham de seus colegas universitários que buscam compreender o processo histórico de seu tempo.

Em outras palavras, conforme Karl Marx e Friedrich Engels (2002, p.49), durante o momento de luta de classes, estando essa em seu período mais agudo, algumas parcelas da classe dominante burguesa se ligam à classe trabalhadora por entenderem de modo teórico o processo histórico em seu conjunto. Segundo Marx e Engels, a classe revolucionária é composta pelo proletariado que combate a burguesia e dentre as camadas médias se observa que esse mesmo modo de atuação é verificado em partes, justamente por identificarem que nessas posições de classe haveria uma aproximação com os trabalhadores na medida em que se articulassem de seus interesses atuais para os do porvir (MARX & ENGELS, 2002, p.49).

Nesse sentido, destaca-se que baseado na perspectiva marxiana, ambas as personagens de *Jogo das Decapitações* pertencem a uma classe social que reage às mudanças do mundo e ao movimento da história é categorizado pela sarcasmo diante das contradições. Em comparação à *Cronicamente Inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*, os discursos deles são reacionários, uma vez que, seguindo um ponto de vista marxiano:

As camadas médias – pequenos comerciantes, pequenos fabricantes, artesãos e camponeses – combatem a burguesia porque esta compromete sua existência como camadas médias. Não são, pois, revolucionárias, mas conservadoras; mais ainda, são reacionárias, pois pretendem fazer girar para trás a roda da História. Quando se tornam revolucionárias, isto se dá em consequência de sua iminente passagem para o proletariado; não defendem então seus interesses atuais, mas seus interesses futuros; abandonam seu próprio ponto de vista para se colocar no do proletariado. (MARX & ENGELS, 2002, p.49).

Dessa forma, o que a personagem com deficiência física identifica como um comportamento reacionário da juventude é justamente idealizar um momento histórico no qual ela não esteve presente e, mesmo assim, desconsiderar os acontecimentos que levaram aos pedidos de indenização por parte acometidos por prisões, torturas e morte durante o regime militar brasileiro. Assim, retomando o momento filmico, especialmente o qual Leandro não consegue articular seu discurso, verifica-se que o aprisionamento dele é

decorrente dessa visão de mundo que observa o presente como uma “camisa de força” que o prende e ele busca na idealização da figura paterna e sua produção artística um sentido para sua existência de reação contrária à sua própria condição histórica e de classe social.

Depois de ser expulso de casa, mas ainda mantendo o automóvel à sua disposição, Leandro viaja em busca do filme de Jairo Mendes se dirigindo até o endereço do produtor José Carlos Pinheiro para encontrá-lo e mostrar a cópia de um filme que dispõe, assim como as fotografias do pai encontradas na residência desse. Chegando ao sítio de José, o caseiro dele o recebe e pede para que entre na propriedade. Nesse instante, o produtor de “Jogo das Decapitações” aparece cortando um tronco de madeira e pede ajuda de Leandro para levar algumas folhas dentro de um carrinho de mão até uma fogueira próxima a eles, convidando-o logo em seguida para tomar um café e conversarem. Durante o diálogo em uma sala com móveis de madeira rústicos, cristaleiras e uma mesa arredondada, o Produtor comenta que Leandro o procurou por acreditar que Jairo talvez estivesse escondido em sua propriedade, caso não desconfiasse de sua morte. Logo, o empregado anuncia que servirá o café na varanda. Nesse lugar, José discursa a respeito do carisma de Jairo, assim como os prós e os contras de suas obras. Segundo ele, durante a década de 70, o artista era dotado de imensa vitalidade, algo que cessara na década seguinte quando decidira trabalhar como caminhoneiro e gerente de boate o que culminou em seu ostracismo, porque uma parte vida trabalhando o tornou triste. Essas atividades profissionais serviram para que Jairo deixasse de agir de maneira inconsequentemente. Durante esse tempo, inclusive, ele não tinha nenhuma profissão fixa tampouco dinheiro o suficiente para viver. Ainda comentando essa situação pessoal do artista, José sublinha que figuras românticas como o artista são ridículas. Leandro o interpela se isso não era uma forma de provocação, justamente por ele sempre contestar a sociedade e ser um idealista. Consequentemente, José pondera que Jairo sempre foi um *camicaze*, nem um vilão sequer um herói. Para terminar o encontro, ele explica que precisa se retirar, porque precisa ir à oficina de um Teatro na cidade o qual coordena. O interior, segundo ele, ainda vive politicamente no século XIX. Assim, revela que tem sob cuidado uma cópia mofada do filme que Leandro procura.

Segundo José Carlos Pinheiro, Jairo Mendes é um romântico. Em certo aspecto, pode-se aproximar o comportamento dele à música de Frédéric Chopin presente em *Maldita Coincidência*, assim como a própria construção discursiva do filme que se baseia em fragmentos poéticos de um mundo a partir de subjetividade das personagens. Mesmo assim,

se no primeiro filme o romantismo é caracterizado por um sentimento subjetivo que busca uma fuga do mundo a partir de uma experiência idealizada e contrária à ordem (JANSON, H.W.; JANSON, 1996, p.309), *Jogo das Decapitações* exibe o caráter romântico como oriundo de uma insatisfação do presente como uma nova crítica à ordem, entretanto, sem idealizar novas concepções de vida.

Portanto, o que se percebe é a indicação de um pensamento romântico sobre a sociedade, porém, por meio de uma nostalgia Vladimir Jankelévitch (1974 apud Menezes, 2013, pp. 87-97) que não se completa no presente originando um modo discursivo que permite aproximá-lo de uma conduta reacionária, uma vez que contraria o presente apenas pela exaltação de um passado idealizado.

Outro aspecto no discurso do produtor relaciona o ambiente rural que possui uma propriedade a um pensamento político localizado no século XIX. Nesse sentido, o bucolismo e a região campestre se aproximam das indicações de outras imagens e discursos ora como atraso ora como idealização durante a filmografia. *Maldita Coincidência* vislumbra esse espaço rural como uma forma idílica de relações humanas com a natureza, observando que o meio ambiente está em processo de destruição. *Mato Eles?* reitera essa convicção ao aproximar os indígenas da natureza e dela extrair seus meios de sobrevivência, porém, o meio rural como um lugar de disputas violentas e de interesses de exploração, tendo em vista a representação da FUNAI e da empresa F. Slaviero. *Cronicamente Inviável* desconstrói o ponto de vista pacífico novamente ao exibir as disputas agrárias na região sul do país, localizando o MST como agente fomentador de distúrbios em regiões campestres, assim como no passado “bucólico” de Amanda que cresceu na paisagem exuberante, embora estivesse alocada como trabalhadora de uma carvoaria.

Após esse anúncio, Leandro se oferece para dar uma carona e o grupo chega a Escola Rural Três Rios, na qual se observa a presença de três crianças na porta. Eles se despedem calorosamente e, depois, apresentam-se as imagens da cópia destinada ao filho de Jairo que correspondem às mesmas sequências filmicas de *Maldita Coincidência*, especialmente os momentos da assembleia e o sentido ideológico da tarefa dos moradores. Adiante, mostra-se a comunidade teatral com músicos tocando violão e instrumentos de percussão, além de alguns adolescentes que assistem à performance musical. Enquanto eles cantam *Eu vivo num tempo de guerra*, a música se torna o tema de partida para Leandro retornar à cidade e quando as

imagens voltam a sala de música, percebe-se que os adolescentes debocham da interpretação artística.

Pouco depois, Leandro aparece no percurso da viagem. Quando em sua entrada na cidade ele colide com seu automóvel na parte traseira de outro veículo. Nessa situação, o motorista acidentado sai de seu carro para discutir o acidente de trânsito com ele e Leandro se defende ponderando que vai pagar o amassado o que sucede as ofensas do motorista. Esse argumenta que ele não sabe dar valor ao dinheiro, indicando que o pai dele pagaria por isso, assim como acontecera em uma geração passada, quando o avó de Leandro pagou por um erro do filho. Por conseguinte, a tensão do conflito torna a imagem gradualmente acinzentada e fria. Leandro se aproxima do motorista e o ataca com um empurrão que derruba seu antagonista e, quando esse tomba no asfalto, principia a bater com a nuca do indivíduo contra o solo até sua morte e escorrimento do sangue pelo asfalto da rua. Adiante ao assassinato do motorista, ele é retirado por dois homens de cima do outro.

A imagem final de *Jogo das Decapitações* é composta pela espada fincada na terra em *Maldita Coincidência*. Dessa forma, a cena explode e a tela escurece, surgindo o nome de Sérgio Bianchi e do elenco em coloração vermelha durante a execução musical *Let's Play That* de Torquato Neto. Posteriormente, inicia-se uma voz *over* de Jairo Mendes que as ideias quando perdem o diálogo com a realidade morrem e se estão mortas, pode-se elogiá-las. Mas, a morte não é o fim, porque não são esquecidas e, sim, esterilizadas e reintroduzidas com vaselina, slogan e purpurina. Nós matamos as ideias e elas nos enterram, tornando-se nossos próprios fantasmas ou sonhos de consumos delirantes de nossos filhos ou um café entre os acordos pragmáticos dos donos do poder. Ainda segundo Jairo, o melhor da vida é a desilusão, pois os pés ficam presos na terra, imóveis, mas presos ao chão. Uma verdade não tem mais nada a dizer, o silêncio não é tão desconfortável quanto parece ser. Assim, surge a voz de Bianchi como diretor sob a de Jairo dizendo que a gravação “ficou boa”.

Esse comentário final pode ser aproximado de uma ideia presente na discussão política proposta por Karl Marx (2011, pp. 11-37), especialmente na aproximação entre dois acontecimentos na história francesa, verificando-se na primeira a derrubada do Diretório francês por Napoleão Bonaparte, o qual se tornou primeiro cônsul e, posteriormente, seu sobrinho Luís Bonaparte em outro golpe de Estado, tornou-se imperador francês. Em contrapartida, essa repetição histórica é percebida por Marx, baseando-se em algum momento

escrito por Hegel, na figuração de dois processos que se pretendem iguais, mas ocasionam interpretações diferentes, sucedendo o primeiro como uma tragédia e o segundo, uma farsa.

Esse léxico esboça o princípio de seu *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, acrescentando o comportamento dos agentes sociais quando buscam no passado os mesmos mecanismos de ação, roupagem e discursos para lidar com algo do presente:

Os homens fazem sua própria história; contudo não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhe foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional, e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial (MARX, 2011, pp.25-26)

Nesse sentido, o que se percebe em *Jogo das Decapitações* é o pesadelo dessas ideias do passado que ainda se presenciam nas imagens. Mesmo que o filme se estruture a partir de momentos filmicos de *Maldita Coincidência*, o longa-metragem recupera partes de outras produções e seus discursos. Assim, começam a ser reintroduzidos como dito por Jairo Mendes “com vaselina, slogan ou purpurina”, pois se trata de uma nova “roupagem” que se empenha na transformação de um tempo vigente na sociedade em processo de mudança que “as gerações passadas” não possam ser colocadas novamente para transmitir seus ideais.

Se a crítica ao poder for aproximada de *Cronicamente Inviável* não se trata da mesma situação de classe a qual se pertence o Senador Siqueira, tampouco aqueles que representam os órgãos jurídicos que realizam os pagamentos indenizatórios às vítimas da ditadura militar brasileira. Tomando de empréstimo “os espíritos do passado”, Rafael condena qualquer interpretação acerca da sociedade e, por essa razão, seu escárnio com relação ao estudante que distribuí panfletos seu descontentamento e discurso ao visitar a exposição de Marília, assim como seu comportamento afrontoso, mesmo que não se identifique uma parte do pensamento político de esquerda, particularmente no instante em que discute com Plínio em sala de aula.

Portanto, verifica-se uma contradição em *Jogo das Decapitações*, tendo em vista a narração final de Jairo Mendes que articula uma proposta de as ideias morrerem, embora elas sejam reorganizadas e esterilizadas para se inserirem em outros espaços discursos e de consumo para as novas gerações. Dessa forma, ressalta-se que mesmo a discursividade filmica permite concluir que essa aproximação na qual “a tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos”, torna-se um plano



fundamental para se perceber o modo com que o filme se articula desde seu princípio uma busca por um tempo pregresso em combustão que se deteriora nas imagens e que serve de fundamentação discursiva para identificar no presente certa continuidade.

## As Causas das Fixações

O percurso desse escrito compreendeu uma da produção cinematográfica de Sérgio Luiz Bianchi. A análise dos filmes se construiu a partir dos discursos e modos pelos quais esses possam ser interpretados constituição filmográfica do cineasta. Salienta-se, por outro lado, que a filmografia em questão é examinada em modo conjunto como um panorama temático, o qual se procurou as características centrais que estruturam as produções cinematográficas de Sérgio Luiz Bianchi. Nesse sentido, o trabalho considerou os elementos filmicos partindo de um pressuposto crítico e analítico sobre as sequências e momentos específicos que constroem o discurso cinematográfico.

Portanto, o que se percebeu na cinematografia passa por um processo criativo o qual Pierre Sorlin (1985) atribuí como singularidade de uma produção filmica. *Maldita Coincidência, Mato Eles?, Divina Providência, Cronicamente Inviável, Quanto vale ou é por quilo e Jogo das Decapitações* foram selecionados a fim de apresentarem os pontos de vistas pelos quais os filmes podem condensar assuntos e exprimir o modo pelos quais, o cineasta e sua equipe em um ato social fixam determinadas ideias interpretadas à luz das análises realizadas ao longo do escrito, bem como algumas passagens filmicas de *A Segunda Besta, Omnibus, Romance, A Causa Secreta e Os Inquilinos* que endossam uma continuidade discursiva.

A articulação desses filmes em um conjunto é pautado por um sistema que se detém na composição das imagens filmicas e as aproximam de uma perspectiva da sociologia do cinema baseada nos escritos de Pierre Sorlin (1985). O autor francês como apresentado na discussão, preocupa-se com a constituição das imagens e parte delas unicamente para analisar ideologia dos filmes. Essa ideologia buscada por Sorlin pode ser expressa no estudo de um conjunto filmico, isto é, em suas palavras uma amostragem que permite estudar as obras em paralelo o que permite aproximações e distinções de conteúdos nos filmes.

No entendimento dos discursos, torna-se pertinente compreender que o cinema é produtor de conteúdos em som e imagem que se apresentam em totalidade, conforme o pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1982) significando uma ideia de percepção do espectador sobre o que se assiste nas imagens em projeção. Esse conteúdo percebido é possível somente a partir de uma seleção de imagens.

Nesse aspecto, salienta-se a conceituação de Pierre Sorlin (1985), do ato social se articular em imagens que desenvolvem formas baseadas em pontos de vista e, esses por sua

vez, nem sempre concordamos. O interessante dessa abordagem é sucedido pelo estilo e técnica dos filmes, uma vez que esses são produzidos em relação aos meios nos quais se filmam e suas equipes, bem como os dispositivos que precisam necessariamente de angulações, modelos de lentes, iluminação, atuação e outros aspectos.

Assim, a leitura de imagens pensada a partir de Laurent Jullier e Michel Marie (2012) torna compreensiva como se estrutura a cinematografia em aspectos de técnica, utilização de enquadramentos, significados de movimentos e possivelmente as metáforas de tempo e construção narrativa. O simbólico dessas relações e os resultados de um processo de seleção, em lembrança às considerações de Pierre Sorlin acerca do cinema, assim como na disposição das cores que incrementam o estilo narrativo podendo se tornar elementos que reiterem o discurso e estrutura do filme, conforme estudado por Wassily Kandinsky (1996) e Israel Pedrosa (2009).

Dessa forma, essas interpretações a respeito das imagens buscarem as temáticas que possam ser tratadas como fixações. Essas são indicadas como pontos de fixação, conforme o pensamento de Pierre Sorlin (1985, pp.196-201). Segundo Sorlin, esses pontos são compostos por um quadro de pensamentos que se figuram no imaginário social de uma determinada época. Contudo, o autor parte de uma construção teórica que se estrutura na comparação de uma amostragem de filmes produzidos por diversos cineastas a fim de compreender o processo ideológico na concepção das imagens, especialmente em seu trabalho a respeito do neorealismo italiano:

Chamaremos “pontos de fixação” um problema ou um fenômeno que, sem estar diretamente implicado na visão, aparece regularmente em séries filmicas homogêneas e se caracteriza por alusões, por repetições, por uma insistência particular da imagem ou um efeito de construção [...] o historiador aborda aqui um domínio mal conhecido, até hoje abandonado a outros investigadores, etnólogos ou sociólogos e que concerne aos esquemas de classificação que funcionam de maneira implícita, sem ser nunca objeto de debate". (SORLIN, 1985, pp. 196-201)

O que se observa de modo regular é, portanto, um sistema de classificação. Partindo dessa premissa, pode-se dizer que há na filmografia estudada certa recorrência temática que é construída a partir de esquemas classificatórios. Por outro lado, isso não significa que as abordagens se repitam no sentido de retomar sempre o mesmo ponto de vista, pois no conjunto as apreensões surgem em paralelo e produzem discursos heterogêneos com relação à sexualidade e a constituição do corpo, a política e suas metáforas, os espaços de sociabilidade e as contradições socioeconômicas.

Nesse sentido, as imagens poéticas apontada em *Maldita Coincidência* apresentam certas características em seu eixo narrativo que permitem essa aproximação. Esse filme inaugura a análise privilegiando o acesso aos temas em sua ordem cronológica, justamente por ser esse o primeiro longa-metragem de Sérgio Bianchi e *Jogo das Decapitações* o último como uma síntese de sua filmografia.

A concepção de se construir um esquema poético no escrito surge em paralelo ao pensamento de Bill Nichols (2005, pp. 138-140). Nessa perspectiva do autor, apesar dele comentar as configurações e eixos narrativos de documentários, a noção poética sinaliza o modo pelo qual *Maldita Coincidência* possa ser identificado, pois:

O modo poético sacrifica as convenções de montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço deriva dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa de personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo [...] É particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre os problemas que necessitam soluções [...] A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos (NICHOLS, 2005, pp.138-140)

Essa divisão do tempo em *Maldita Coincidência* sofre uma ruptura desde seu início quando recupera uma visão de uma parte do passado para recontar um episódio na vida doméstica de grupos sociais que habitam um castelo abandonado no centro da cidade de São Paulo. As soluções que precisam de respostas imediatas se articulam na integração deles em limpar o terreno após o envio de uma carta pela Prefeitura com uma moção de despejo. Esse modo poético não se cumpre totalmente quando em relação às personagens, uma vez que existem traços de psicologia nos discursos e de algum modo, certa coerência em suas manifestações de desejos, especialmente os sexuais e de estilo de vida.

Nessa multiplicidade discursiva, o filme apresenta diferentes questões como analisadas no capítulo, a burocracia governamental, o pensamento político sobre esquerda ou direita, a territorialidade indígena, o consumo e comércio de drogas, a sexualidade e a transformação corpórea. Entretanto, a possibilidade para que esses discursos surjam decorre de um pretexto localizado no lixo depositado no terreno. Dessa forma, inicia-se uma revelação dos elementos simbólicos e metafóricos para se apresentar os assuntos mencionados e, de que algum modo,

proliferam-se em outras imagens filmicas por meio de uma ideia de tempo e memória que culminam em nostalgia.

Nesse aspecto, a nostalgia como crítica filmica surge em proximidade ao pensamento de Frédéric Jameson (1995, p. 141). Segundo Jameson, existe um modo pelo qual esses filmes tendem a criar suas imagens em simulacro e produzem um deslocamento no tempo para uma etapa na qual os produtores cinematográficos apontam para uma época se afastando de visões positivas sobre o futuro:

O cinema de nostalgia, em geral de maneira consistente com suas tendências pós-modernas, procura gerar imagens e simulacros do passado, para produzir assim, em uma situação social na qual a historicidade ou as tradições de classe genuína se enfraqueceram, algo como um pseudopassado para consumo como compensação e substitutivo. Ocorre também um deslocamento de tipo diferente de passado que era, juntamente com visões ativas do futuro, um componente necessário para grupos de pessoas em outras situações no sentido da projeção de sua práxis e da energização de seu projeto coletivo. (JAMESON, 1995, p. 141).

O que se percebe nessas imagens é a construção de um mundo fragmentado em que se pese as relações sociais quase sempre em vias de um processo que culminam na discussão incessante sobre o que fazer de uma coletividade que precisa limpar um terreno e evitar o despejo, embora as situações de “práxis” e “energização de seu projeto coletivo” estejam sem estrutura no debate. Por outro lado, a retomada sobre o passado, mesmo que não seja coletivo, pode ser identificado no começo de *Maldita Coincidência*, uma vez que uma personagem masculina travestida de bailarina aparece. Nesse sentido, o simulacro sobre da sexualidade reconhece um momento de abertura para esse discurso sexual que se figura em sociedade a partir da década de 70 e tardiamente no filme exibido em 1980. Essa suposição de não atuar de modo conjunto vislumbrando um futuro ativo é percebido como uma negativa de aproximar a sexualidade apenas pela sua força política e de emancipação humana surgindo somente como outra forma perceptiva sobre a realidade desses grupos sociais.

Em outro momento desse filme, o tema da sexualidade aparece na personagem do Intelectual quando ele se recolhe em um saco de dormir. A entrada nesse casulo permite a interpretação de um possível realismo fantástico o que havia sido construído nas imagens de *A Segunda Besta* e *Omnibus*, justamente pela ideia de metamorfose construída na análise. A concepção de fantástico que se expressa é buscada no estudo literário de Tzvetan Todorov (2017, p.30), o qual consagra uma introdução sobre esse gênero na medida em que defende em suas formas narrativas existências temáticas, personagens característicos e a consideração

sobre um mundo possível ou não dado pela ambiguidade de percepção a partir do leitor que encara o texto como formulador de certas ilusões:

A ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Somo assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2017, p.30)

Nesses curtas-metragens, *A Segunda Besta*, narra a história de um rapaz que vive sozinho em sua casa e em certo momento começa a regurgitar coelhos brancos em suas atividades cotidianas. Esse mal-estar do corpo gera uma possível aceitação que culmina em seu isolamento e aflição pelo contínuo nascimento das lebres. Em *Omnibus*, uma mulher joga paciência, um típico jogo de cartas para se entreter de modo solitário. Pouco depois, ela entra em ônibus e durante o trajeto é observada de maneira constante pelos outros usuários, o que a incomoda. Todos eles usam uma flor na lapela, menos ela. Entretanto, um homem entra nesse mesmo coletivo nas mesmas condições que ela, assim, ambos descem do ônibus parando em frente a uma floricultora e compram as flores dela provocando a infelicidade do casal.

Contudo, há um momento específico de *A Segunda Besta* que é novamente colocado em *Maldita Coincidência*. As imagens mostram o rapaz se maquiando em frente a um espelho. As próprias condições corporais são colocadas na medida em que a angústia gerada pelo parto de coelhos possa significar a mudança corporal do Visitante após o encontro com o Louco no quarto e possam significar uma ideia de metamorfose.

Essa concepção pode ser entendida, segundo a concepção de Todorov (2017, pp.121-122), a qual o autor concebe os temas do *eu* a partir da intenção de transgredir a separação entre a matéria e o espírito unificando duas possibilidades dentro de uma personagem que se mesclava, principalmente em animais ou entes de fábulas. (TODOROV, 2017, pp.121-122). Nesse sentido, mesmo o corpo do Intelectual começa um processo de mudança dentro do “casulo” e o Michê que prepara cuidadosamente seu corpo e esconde o pênis após selecionar sua indumentária. Com isso, ele busca “esconder” o que é visto, justamente pela mudança de atitude em ser “matéria e o espírito” incorporados no mesmo corpo que é do mesmo modo um espaço de práticas sexuais e comportamentos que se combinam na mesma estrutura corpórea

Similarmente, a indicação de um conto de fadas em *era uma vez* transforma novamente a história em um ponto de vista do fantástico, pois se recupera uma passagem inscrita em uma cartela da “fábula moral” o que reitera esse discurso do fantasioso:

primeiro é preciso que o texto obriga o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem desta forma o papel do leitor é, por assim, dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto [...] nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida, se nos prendemos aos conhecimentos comuns de cada época no tocante ao que pode ou não pode acontecer. (TODOROV, 2017,p. 40)

Essa evocação do fantástico nas imagens habita o discurso da Sacerdotisa que é capaz de denunciar e se distanciar de outras personagens. Esse mundo místico é sublinhado reiteradamente e culmina no desejo dela pela destruição, como se esse processo recomeçasse o percurso da humanidade. Assim, o discurso do filme se aproxima de uma vontade apocalíptica que impulsiona a atividade espiritual na vivência humana que desponta de uma personagem esotérica. Acontece que a Sacerdotisa questiona a moralidade cristã, embora se valha de símbolos do cristianismo para apontar bases de um comportamento humano que de algum modo transmute todos na sociedade.

Nesse ponto de vista a respeito da religiosidade, torna-se surpreendente aproximar a desconfiança com a moral cristão católica que acontece em outros filmes. Em *Mato Eles?*, Dom Albano Cavallin é indagado sobre relação da Igreja Católica com os indígenas e ao término de sua argumentação aplausos e assobios são escutados e respondem ironicamente a afirmação. No final de *Cronicamente Inviável* as escrituras sagradas são colocadas para amenizar o sofrimento da mãe e seu filho em situação de rua que esperam pela salvação divina, mesmo que a criança desdenhe dos ensinamentos bíblicos. *Quanto vale ou é por quilo?* se afasta de uma visão positiva do esoterismo quando apresenta um guru espiritual associado ao centro de cuidados filantrópicos de Noêmia e prepara um composto líquido para a purificação da alma. *Jogo das Decapitações* novamente apresenta a Igreja Católica como símbolo de controle e poder, assim como em *Romance*, especialmente no discurso de Antônio César no que diz respeito ao controle com relação aos desejos sexuais e suas associações políticas do governo.

Como expresso durante a análise de *Maldita Coincidência*, interpreta-se o filme a partir de uma simbologia expressa nas imagens pelo uso da cartomancia e seus arcanos para compreensão das personagens e suas relações dentro da comunidade encastelada. O Tarô, por sua vez, é um método divinatório comumente conhecido pela sapiência e especulação sobre o futuro e o presente, assim como da descoberta de si em um baralho mágico e fragmentado com inúmeras representações que vislumbram hipóteses acerca dos fragmentos da vida.

Nesse sentido, a fragmentação surge como um método típico para representar um tempo distante realocado no presente pelos discursos. O que se pretende na destruição da Sacerdotisa é apenas uma forma de provocar uma “iconoclastia” do que foi perdido. Por outro lado, no encontro final a sua personalidade destrutiva culmina na ação do pai Naturista e sua espada fulgurante que destrói o castelo. Esse objeto cortante e de forma fálica, uma vez que a nudez frontal do homem é vista, finca-se à terra provocando a explosão do mundo social encastelado.

Em outro momento fílmico no qual se estabelecem as relações com o mundo fantástico, percebe-se a Leitora que dentro de seu dormitório no castelo está sendo observada por um homem misterioso imerso nas trevas do lado de fora da janela. Essa ideia concebida como uma alusão ao terror enquanto gênero fílmico é entendido do mesmo modo na literatura, especialmente àquele reservada na figuração de vampiros ou demônios que de algum modo apresentam o sobrenatural pela encarnação do desejo: “como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar *libido* (TODOROV, 2017, p.136-137).

Essa libido é permanente no filme e surge como forma de erotismo nas práticas sexuais masculinas, bem como na exibição de imagens de nudez. Esse recurso é percebido no sexo oral masculino do Massagista no Maníaco Depressivo, na exposição da nudez do casal Naturista e na sugestão sensual da escuridão da Leitora, bem como na discursividade de sexo entre o Massagista e o Eletricista. Entretanto, existem outras imagens desse erotismo e sexualidade que percorrem a filmografia principalmente com a nudez masculina e feminina, embora a de homens seja aparente com maior frequência. Provavelmente, isso possa significar que a força do que se pretende mostrar ou dizer passa por uma consideração da força do homem perante o mundo, além da possibilidade de um desejo que esses corpos possam desfrutar.



As personagens homossexuais masculinas aparecem desse modo na filmografia pela indicação poética das metamorfoses, na *dragqueen*, nos homens reprimidos sexualmente pela sociedade e em busca de um memorialismo contínuo sobre as relações familiares, caso do próprio discurso de Sérgio Bianchi ao término de *Maldita Coincidência* com relação ao seu parceiro sexual e suas roupas no Carnaval. Da mesma maneira, Leandro que se traveste de cardeal em *Jogo das Decapitações* para abençoar militares dentro de um jipe ou até mesmo em vigília espiar um rapaz ao seu lado urinando no banheiro da Universidade.

O que esses discursos sexuais sublinham são os momentos de liberdade, nos quais a nudez se profunde como condição da sexualidade irrestrita e do prazer surgindo desde o casal Naturista em *Maldita Coincidência*, a nudez frontal de Fernanda em *Romance* enquanto discursa acerca da liberdade em detrimento ao controle, no banho de Regina que se apalpa procurando nódulos nas mamas e no pescoço, no encontro de André com um michê onde não se exhibe o sexo, mas se fala sobre o volume da calça e tamanho do pênis e mesmo essa personagem em orgia dentro de um banheiro público; em *A Causa Secreta* quando Carlos abaixa suas calças deixando as nádegas expostas a pedido de Cláudio para que esse se masturbe o vendo, mas depois se negue ao prazer final; em *Cronicamente Inviável* os olhares maliciosos de Luís ao assistir a troca de roupas do garçom Adam.

Contudo, a sexualidade aparece em outros filmes como uma forma de controle e é exposta pelos discursos metafóricos. Se em *Maldita Coincidência* o prazer sexual masculino é liberto de restrições médicas e limpeza do ambiente, adiante essa discursividade libertária não será mais possível como outrora, uma vez que serão identificados os aspectos de doenças, especialmente a partir de *Romance*, no qual essa liberdade sexual e seus apetites precisam de controle. No caso de *A Causa Secreta*, de modo particular nas imagens dentro de uma casa que serve de assistência para homossexuais com os vírus do HIV, percebe-se no discurso de uma delas que tem o vírus e não a doença, ao contrário de sua colega que aparece tossindo insistentemente e atrapalha sua entrevista para o grupo teatral que realiza laboratórios para construção de suas personagens a fim de encenarem uma peça. Nesse sentido, em *Cronicamente Inviável* a metáfora da doença surge pelo comentário de Ceará para Adam, no qual ele indica a mancha na pele como uma “condenação” daquele corpo à morte, sendo algo a ser evitado em contato sexual como um conselho para não ser maculado pelo vírus e ainda se manter ativo sexualmente como michê.

*Maldita Coincidência* apresenta superficialmente discussões relacionadas à política, burocracia e questão indígena. De algum modo, essa forma de reflexividade foi recuperada no segundo capítulo da dissertação nas análises de *Mato Eles?* e *Divina Providência*. O modo reflexivo encontrado nesse primeiro filme é o eixo narrativo do documentário e perspectiva se aproxima do pensamento de Bill Nichols (2005, pp.168-169). Nesse sentido, o filme circunscreve essa ideia, uma vez que compreende parte da vida indígena dentro de uma reserva e nesse aspecto procura refletir e questionar junto com o espectador as imagens exibidas. Ademais, na parte final, a narração do diretor repercute essa estratégia de se mostrar a vida em Mangueirinha e a forma pela qual os documentários podem ser formas de consumo e proporcionarem um mercado lucrativo para os cineastas engajados.

Além disso, essa atmosfera documental reflexiva será apresentada em *Romance*, especialmente em um momento da viagem de Regina de Curitiba para São Paulo, na qual se exhibe a construção de uma estrada federal como pano de fundo para mostrar a miséria populacional após a implantação de uma indústria na região. Em *Cronicamente Inviável*, Alfredo Buhr atua de modo semelhante à linguagem documental quando procura refletir a respeito das condições sociais do país propondo como as coisas deveriam ser e não o que as imagens mostram.

A discussão sobre a burocracia aparece em *Maldita Coincidência* como uma tentativa de organização das esferas da vida comunitária. Ao contrário desse procedimento que se pensa pela habilidade organizativa, *Mato Eles?* aponta para as contradições da burocracia da FUNAI como relação aos indígenas, o pagamento de salários em uma unidade industrial, exploração mineral, vegetal e agrícola. Contudo, os processos burocráticos surgem em *Divina Providência* como uma crítica à situação social de Antônio José da Silva que persegue continuamente seus documentos para exames médicos visitando repetidas vezes os postos do funcionalismo público do INAMPS. Apesar disso, o filme apresenta uma condição dada pelo Estado brasileiro, porém se percebe que na discussão do casal de cunhados que a interpretação possa ser outra na medida em que o Estado representa interesses desse grupo social pela manutenção de um sistema de assistência que exclui a população pobre. Além disso, o cunhado e a cunhada discutam ferozmente contrário à personagem de Antônio o culpando pela pobreza, miséria e inclusive, a doença dele ser repugnante.

Essa ideia da doença que aparece como uma metáfora, pode ser observada largamente na cinematografia de Sérgio Bianchi. A concepção de metáfora, oriunda dos escritos de

Aristóteles, especialmente na ideia de se trocar uma parte pelo todo, surge na obra de Susan Sontag (1988, pp. 81-83) como comentários para explicitar o entendimento da autora sobre os discursos políticos, médicos ou clínicos acerca dos corpos diante das doenças como explicações sobre as condutas de vida, funcionamento do organismo e inimigos externos (SONTAG, 1988, pp.81-83).

Nesse sentido, o discurso incriminatório do casal para Antônio José da Silva e os indivíduos próximos a ele por uma situação de classe a partir de seu ferimento, assim como a funcionária pública que o descreve pelas formas as quais ele poderia ter contraído aquela doença sublinhando algo que pode ser aproximado do que Sontag articula em seu escrito:

Por trás de alguns dos juízos morais feitos em relação às doenças, encontram-se juízos estéticos a respeito do belo e do feio, do limpo e do sujo, do conhecido e do estranho ou do insólito.[...] Mais importante do que a intensidade do desfiguramento é ele refletir um processo subjacente e progressivo da dissolução da pessoa. A varíola desfigura, esburacando o rosto, mas as marcas que ficam não pioram. Pelo contrário, são justamente marcas do sobrevivente. Já as marcas no rosto do leproso, do sífilítico, do aidético assinalam uma mutação, uma dissolução progressiva, algo orgânico. (SONTAG, 1988, pp.109-110)

Essa mutação ocorre metaforicamente como controle dos desejos sexuais observados em *Romance*. O discurso libertador de Antônio César que morre provavelmente em decorrências de doenças oportunistas que se proliferam pelo estado do paciente acometido pelo vírus. Mas, na verdade, o discurso dele é voltado pela liberdade e pelo hedonismo. Apesar dessa condenação pela doença, a metáfora da AIDS surge como um discurso não médico, mas sim, de emancipação e desconhecimento sobre as leis que organizam o próprio corpo. Entretanto, segundo Sontag, a doença enquanto metáfora foi pensada como um ativo de ataque às pessoas que não se comportavam por um a moralidade contida, sendo observada nos excessos sexuais, perversão, uso contínuo de drogas injetáveis em comportamento que se afastam do plano da “população geral”: não-brancos, que usavam drogas e praticavam sexo de forma voraz. (SONTAG, 1988, p.98). O próprio discurso clínico e médico atual pondera sobre a utilização dessas “metáforas” que substituem a parte pelo todo em se tratando de pacientes acometidos pelo vírus HIV, concebendo-os como soropositivos ou doentes de AIDS, uma vez que essa ideia do “aidético” presente no texto de Sontag saiu de circulação, porque se pensava o indivíduo em si mesmo como a doença<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Alguns dados e informações sobre o HIV podem ser acessados na página oficial do Governo Federal. Disponível em: <http://www.saude.gov.br/saude-de-a-z/aids-hiv> acesso em 30 jun 2019.

Guardadas essas ressalvas, Antônio José da Silva é identificado de maneira negativa como um indivíduo “paciente” que espera pelo atendimento médico no INAMPS o que sucede o comportamento desse órgão condicionando a perda da cidadania dele. Nesse sentido, embora ainda comente a questão da AIDS, Sontag sublinha acerca do entendimento pelo qual o discurso clínico se concebe:

A AIDS é concebida de maneira pré-moderna como uma doença provocada pelo indivíduo enquanto tal e enquanto membro de algum grupo de risco essa categoria burocrática, aparentemente neutra, que também ressuscita a ideia arcaica de uma comunidade poluída para qual a doença representa uma condenação. (SONTAG, 1988, p. 114)

Essa perspectiva de “comunidade poluída” comenta a esfera social da pobreza e da miséria que aparecem em outros filmes nos quais os ferimentos e as doenças são representados metaforicamente, embora não só pela metáfora em si mesma e sua simbologia, mas pela ideia em outros aspectos visíveis como os enjoos em determinados momentos de outros filmes. A doença e o horror que são causados pelos corpos que servem para gerar consciência de que as imagens não são prazerosas e precisam ser distanciadas, como forma de violência ora simbólica ora física que gera uma série de lesões corporais.

Desde *Divina Providência* esses ferimentos são exibidos, a úlcera no rosto de Antônio José da Silva, seu enjoo durante a espera pela assistência médica e em seu sangue que goteja pelo pulso cortado na sala de cinema; em *Romance*, na perna quebrada de Regina após um acidente na rodovia provocado por um automóvel e no vômito com sangue de Márcia; nos ferimentos expostos dos pacientes no hospital público de *A Causa Secreta*; na perna putrefata de Alfredo Buhr depois de escorregar e cair em *Cronicamente Inviável*, assim como no maxilar fraturado de Carlos; nos dependentes químicos enjoados em *Quanto vale ou é por quilo?* e nas mutilações de Marco Aurélio, no aborto e o tiro no tórax de Arminda; na perna mordida de Dimas pelo seu inquilino em *Os Inquilinos*, assim como na pedrada desferida em direção à Valter que acerta sua testa e o braço que sobrevoa o muro do quintal e é prontamente devorado pelo cachorro da família; além das cabeças cortadas de *Jogo das Decapitações* com sangue borbotando e as paralisias faciais de Leandro.

Na linguagem cinematográfica, conforme o pensamento de Marcel Martin (1990, pp.93-95), a metáfora é descrita em, pelo menos, três momentos. A primeira delas significa uma ideia de representação das imagens pela tonalidade psicológica a exemplo da justaposição de fragmentos encontrados nos filmes de Serguei Eisenstein; a segunda confere um aspecto dramático e explicativo sobre o enredo com as ambições das personagens, como

no assassinato dos operários pelas tropas czaristas em justaposição às imagens de uma abatedouro em *Outubro* e; na terceira, as metáforas ideológicas que são expressas na percepção do espectador que concebe a ideia do filme e a articula em um quadro externo desse a partir de uma consciência sobre problemas humanos (MARTIN, 1990, pp.93-96).

No sentido fílmico, a metáfora pode ser encontrada de modo ideológico no tocante à violência e os corpos das personagens exibirem seus ferimentos, uma vez que as lesões, os enjoos, o sangue e a urina surgem nas imagens de maneira reflexiva para afastamento daquilo que se percebe buscando um “quadro externo” das violências as quais as personagens estão submetidas para encontrar certa “consciência sobre problemas humanos” os quais os discursos fílmicos pretendem desenvolver.

O terceiro capítulo se estruturou em imagens da destruição. *Cronicamente Inviável* se organiza a partir de encontros entre as personagens centrais no restaurante Pellegrino's. Nesse ambiente sofisticado, Maria Alice, Carlos e Amanda aparecem discursando a respeito de seus dilemas em um país de contradições econômicas, regionais, sócias e raciais que se constata pela mentalidade reflexiva do narrador Alfredo Buhr. Em outro aspecto, os discursos são oriundos de uma classe social com ativos financeiros em uma privilegiada situação de classe.

Percorrendo essa perplexidade das personagens adaptadas à realidade das imagens, como dito por Alfredo, exibe-se uma mesa de um restaurante como o espaço de disputa na qual a sociedade brasileira parece condicionada à vitória das camadas sociais ricas. O que as imagens revelam é o encadeamento de um tempo fílmico circular na medida em que o longa-metragem comece em um restaurante e termine nele. Entretanto, seguindo uma linha de fixação das imagens, percebe-se que esses elementos materiais, como a mesa, são continuamente presentes na filmografia.

A mesa do restaurante, conforme Ismail Xavier (Apud Arantes, 2001, p.336), evoca no filme uma história nacional a ser discutida como um território. É a partir do encontro final que se apresenta e discute uma ideia de ressentimento. Contudo, a mesa de restaurante é o local da humilhação contra o garçom em *Romance*, assim como em *A Causa Secreta* na interrupção de um jantar pela entrada de duas crianças em situação de rua; é a mesa posta com frutas saborosas e inalcançáveis para as crianças escravas em *Quanto vale ou é por quilo?* e na denúncia das falcatruas e apresentação de crianças com câncer; é o “território” de cuidado e zelo da família de Valter e Iara em *Os Inquilinos* para comentar as atitudes suspeitas dos vizinhos e questionar o aumento da violência no bairro; é a sina de Leandro em *Jogo das*

*Decapitações* ao presenciar o testemunho de sua empregada doméstica sobre um assalto, na discussão com Jacques acerca da prisão de Jairo Mendes e no fracasso em escrever seu mestrado.

Em outras palavras, a mesa pensada como um grande tabuleiro, aproxima-se de discursos que parecem “automatizados” e as imagens recuperem um espaço no tempo extraindo novos significados a partir das personagens. Com objetivo de compreender essa ideia do tabuleiro e do automatismo, parte-se do pensamento de Walter Benjamin (2016, p.9). Segundo o Benjamin, haveria na crítica do materialismo histórico, os aspectos argumentativos que poderiam garantir a vitória desse pensamento quando em relação às propostas de um movimento automatizado de um anão inserido em um truque de espelhos. Na imagem alegórica, os arames servem para que o boneco reproduza os lances no xadrez diante de seu adversário:

É conhecida a história daquele autômato que teria sido construído de tal maneira que respondia a cada lance de um jogador de xadrez com um outro lance que lhe assegurava a vitória na partida. Diante do tabuleiro, assente sobre uma mesa espaçosa, estava sentado um boneco de traje turco, cachimbo de água na boca. Um sistema de espelho criava a ilusão de uma mesa transparente de todos os lados. De fato, dentro da mesa estava sentado um anãozinho corcunda, mestre de xadrez, que conduzia os movimentos do boneco por meio de um sistema de arames (BENJAMIN, 2016, p.9)

Excetuando que a discussão de Benjamin observe que o anão escondido dentro do dispositivo é a teologia e esse realiza seus movimentos no arame a fim de criar a ilusão do fantoche ser um jogador e, assim, apontar para o triunfo nas circunstâncias do jogo, a imagem que se cria acerca da mesa se aproxima das considerações exibidas em *Cronicamente Inviável*, tendo em vista que as personagens articulam seus movimentos no tabuleiro de xadrez no panorama social brasileiro, conforme os “arames” de seus interesses de classes.

Dessa forma, os discursos aparecem como forma de ressentimento mantendo as situações de suas vidas cotidianas e comentários a respeito da sociedade brasileira, bem como no comportamento interclasses, com objetivos de manutenção dessas contradições, pois assim podem livremente brindar Nova York e fugir das atrocidades que elas mesmas criaram. Além disso, a ideia de destruição evocada pelas imagens das devastações em florestas é questionado desde *Maldita Coincidência*. Existem, pelo menos, algumas formas de se expressarem as condições de destruição que permitem a gênese dos discursos nesse filme. Entretanto, no capítulo destinado aos estudos de *Cronicamente Inviável*, *Quando vale ou é por quilo?* e *Jogo*

*das Decapitações* se percebe essa tendência na exibição destrutiva em dois polos: o positivo e o negativo.

Para compreender essa passagem, parte-se do pensamento de Walter Benjamin (2016, p. 241-243). Conforme a concepção de Benjamin acerca do caráter destrutivo, o autor assimila uma consideração de reconhecimento a um tipo de comportamento de destruição pela criação de espaços, no despejo, na retirada de vestígios de quem os fez, na necessidade de ter essas atitudes em presença de outros para reconhecimento dessa destruição e uma aversão às situações intocáveis ou tradicionalistas (BENJAMIN, 2016, pp.242-243).

Desse modo, a ideia se estrutura em uma visão de mundo pelo caráter destrutivo que se espalha em ações externas que possam ser reconhecidas pelos indivíduos e, simultaneamente, destrua algo sem a necessidade de se colocar nada em seu lugar, pois:

O caráter destrutivo não idealiza imagens. Ele tem poucas necessidades, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. Antes de qualquer coisa, no mínimo por um instante: o espaço vazio, o lugar onde se achava o objeto, onde vivia a vítima. Com certeza se encontrará alguém que precise dele sem ocupá-lo (BENJAMIN, 2016, p.242)

Esse sentido de destruir é percebido na filmografia pela destruição de costumes, paisagens e vínculos sociais. Por essa razão, essa necessidade de uma negativa em se propor algum discurso no lugar daquele destruído em *Maldita Coincidência*, apenas lembrar que o “espaço vazio” esteve disposto socialmente e havia algo lá. Isso pode ser indicado em outros momentos fílmicos, uma vez que essa guarda consigo uma visão de mundo que coaduna a uma ideia de movimento contínuo como um processo no qual as personagens e os discursos se articulam entre prosseguimentos e retornos.

Se em um primeiro momento a destruição do fogo engendraria novos discursos, o incêndio no vespeiro desperta a destruição das convicções que se tem acerca das possibilidades sociais no país. Em virtude disso, a combustão destrói metaforicamente as personagens, dado que nenhum grupo social é confiável e, mesmo Adam que se pretende terrorista, o faz apenas para convocar seus iguais a “sacanearem o patrão” ao final do expediente. Essa relação entre o empregador e o empregado seja bem especial se comparado a outro filme *Romance*. Esse apresenta um garçom se desculpando a todo momento após ser humilhado, sucedendo um possível análise de sua destruição enquanto indivíduo em uma situação de classe para exibir um comportamento de uma cliente em um restaurante que espera pelo serviço em sua mesa.

Entretanto, a vontade de destruição é buscada pelo prazer positivo em *Maldita Coincidência* no discurso anárquico de implosão da sociedade, na ambição da Sacerdotisa perante o mundo ser transformado pelo fogo da imolação e, em *Cronicamente Inviável*, no vespeiro em chamas e Adam “inflamando” seu discurso:

O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir rejuvenesce, já que remove os vestígios de nossa própria idade; traz alegria, já que, para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radiciação de seu próprio estado. O que nos conduz a essa imagem apolínea do destruidor, mais do que nunca, é o reconhecimento de como o mundo se simplifica enormemente quando posto à prova quanto ao merecimento de sua destruição. (BENJAMIN, 2012, p. 242)

Contudo, essas imagens da destruição surgem do mesmo modo pelo seu lado negativo quando exibem regiões florestais devastadas, a fome e a miséria das pessoas em situação de rua. Em certo sentido, o caráter negativo de *Maldita Coincidência* se situa na crítica política entre a esquerda e a direita como formas de ação e no discurso contrário à devastação amazônica. *Mato Eles?* continua essa perspectiva ao revelar que a exploração intensa da reserva pelo desmatamento impossibilite um futuro para os indígenas. Esse porvir que é revelado na cidade de Bom Futuro pela destruição ambiental vista em *Cronicamente Inviável*.

Em outro aspecto, a jovialidade destrutiva de *Maldita Coincidência* permitiu que esse caráter não constituísse nenhum pensamento para que pudesse ser depositado em um espaço esvaziado como proposto pelas imagens em seu sentido político e social, uma vez que a característica do destruidor não é deixar sequer vestígios de sua ação e, conseqüentemente, não preencher as lacunas anteriormente ocupadas. Provavelmente, essa seja a fórmula discursiva de Rafael em *Jogo das Decapitações*. Essa personagem caracterizada como reacionária na medida em que se expressa não acondicionada dentro de uma “marcha histórica” de seu tempo e idealiza o passado. Entretanto, segundo Benjamin:

O caráter destrutivo é o adversário do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e sua caixa é a essência desta. O interior da caixa é o rasto revestido de veludo que ele imprimiu no mundo. O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição [...] Tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável da marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode dar errado. Por isso, o caráter destrutivo é a confiabilidade em pessoa [...] O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 2016, p.243)

Essas considerações de Walter Benjamin podem ser aproximadas da discussão, dado que se apresentam condições para se interpretar as imagens de *Jogo das Decapitações*. A revelação de um “homem-estojo” propicia pensar a psicologia e o comportamento de



Leandro, acomodado em sua situação de classe e paralisado quando procura se expressar. A repressão sobre suas condutas é viver dentro da caixa familiar e maternal. Aos poucos, Leandro começa a se distanciar dessa comodidade e se aproxima do discurso de Rafael, mesmo que não se assemelhe discursivamente ao amigo. Ao contrário desse, Rafael propõe continuamente um processo de destruição dos valores sociais apresentados no filme. Sua possível indignação e retórica compete desde o escárnio pelos moradores de rua até o cinismo em tratar a exposição de Marília pelo estado de exceção da Ditadura com relação à classe média, embora se comparado à apresentação de *Quanto vale ou é por quilo*, a afirmação possa ser considerada interessante, na medida em que esse filme apresenta uma continuidade da escravidão negra na contemporaneidade.

Contudo, Rafael se situa pela desconfiança dessa “marcha das coisas”. Esse comportamento, se contraposto à imagem do Anjo da História que é impulsionado pelo vento e assiste ao passado em forma de ruínas que se acumulam diante si, entende-se que tempo progresso passa a ser percebido pela personagem a partir de uma visão negativa de destruição do presente, uma vez que ele encarna comportamentos de outros discursos apresentados na cinematografia em um processo de repetição de estilos e retórica.

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, a vida das personagens é colocada pela solidariedade e de como essa expressa um sentimento comum de ajuda aos necessitados. Por um lado, a estrutura desse filme pode ser dita em continuidade de *Cronicamente Inviável* por esse apresentar uma mulher em situação de rua que clama pela intervenção divina como forma de redenção. Por outro lado, a discussão acerca da permanência de um sistema de exploração contra os mais pobres ganha contornos somente a partir do sonho de Arminda em que ela se vê cativa sofrendo torturas até sua captura e assassinato por um capitão do mato na época de escravidão e por Candinho na contemporaneidade. Nesse sentido, não há nenhuma remissão possível para ela tampouco aos outros pobres na cinematografia, justamente por existir uma organização social que permanentemente os mantém em uma situação de miséria.

O discurso de Rafael se estabelece por esse prazer pela crueldade. Entretanto, essa inspiração pela cruel esteve presente de maneira anterior em *A Causa Secreta*. Inspirado em uma obra homônima de Machado de Assis que se revela pelo sadismo da protagonista ao assistir seu amigo sofrendo pela morte da mulher amada. Esse conto de terror machadiano pode ser entendido pelas considerações de Tzvetan Todorov (2010, p.142) sobre uma ideia de sadismo que se trata de provocar torturas “que provocam prazer em quem as inflige”

(TODOROV, 2010, p.142) ou como analisado por Sigmund Freud durante *Jogo das Decapitações* na deformação do objeto erótico pelo instinto de morte (FREUD, 1996b, p.125).

Nesse sentido, esse prazer sádico em assistir a dor alheia permeia a filmografia. Sadismo esse expresso como locução em *Divina Providência* na história de Risadinha e na facada que inicia *A Causa Secreta*. Da mesma maneira, na espera dos pacientes nas filas hospitalares pelo atendimento médico e em um rato de laboratório sendo chamuscado vivo por uma chama incandescente, enquanto tem suas patas cortadas durante o ensaio da peça. Além disso, as imagens cruéis são exibidas em *Os Inquilinos* que apresenta um crime de estupro e morte de uma garota menor de idade, assim como na violência sexual a qual Fernanda, filha de Valter, quase sofre ao ser observada por um homem adulto durante sua dança com as amigas na rua. O caráter sádico que se espraia nas cabeças decapitadas e exibidas em programas de televisão, na morte de Leandro dentro de seu sonho, no homem pendurado em pau de arara e na violência urbana com linchamento de um motorista após um atropelamento em *Jogo das Decapitações* e na tortura exposta em *Quanto vale ou é por quilo?*.

*Jogo das Decapitações* pode ser interpretado como uma síntese das produções filmicas, embora apresente discussões acerca das condições carcerárias pelo motim em um presídio expressando uma ideia contrária à docilidade dos prisioneiros comentada por Ricardo Pereira em *Quanto vale ou é por quilo?* e no apontamento crítico ao ambiente de ensino escolar e acadêmico que se contrasta com as imagens de *Os Inquilinos* nas quais a escola se torna um ambiente de reflexão e pensamento crítico em uma comunidade na periferia.

*Maldita Coincidência* que é recuperado nesse filme é exibido em fragmentos. Esse processo permitiu compreender um transcurso temporal de finitude, uma vez que a combustão observada da película, enquanto se assiste à Bailarina dançando, mostra o desgaste daquele tempo cronológico e de uma memória afetiva com relação aos discursos de sua época de produção filmica. Essa ideia de memória é próxima àquela formulada por Walter Benjamin sobre as interconexões entre a memória voluntária e involuntária. Apesar disso, essa utilização do aspecto memorialista não é original como um recurso narrativo, tendo em vista que *Maldita Coincidência* sublinha do mesmo modo essa face do passado para se entender as ruínas que se acumularam de um período pregresso.

Em *Jogo das Decapitações* o presente ganha novos contornos após o encontro da memória afetiva de Leandro com a produção artística de seu pai Jairo Mendes. O que se promove é a continuidade de um tempo, mesmo que ele seja cronologicamente impossível, isto é, caso existisse um *continuum* de comportamento social que passasse incólume à percepção de que as interpretações mudam incessantemente.

Em virtude dessa não compreensão, Leandro não se reconhece enquanto um homem adulto em um mundo contemporâneo, reservando-se à vivência e segurança maternal de Marília com dificuldade de comunicação e em permanente paralisia quando instigado a discursar. Assim, o indivíduo paralisado aparece como uma “causa secreta” de sua ambição em procurar na figura paterna uma força de existência. Desse modo, ele sonha em ser o outro e sair de sua repressão sexual que é sublimada em uma relação quase incestuosa com Marília.

O rompimento dessa relação entre mãe e filho surge no choro dele por não estar preparado para sair de sua “casa”, a segurança uterina de seus sonhos, conforme abordado na análise a partir do escrito de Sigmund Freud. Além disso, Leandro se configura pela incapacidade no trabalho e na dissertação acadêmica. Nesses dois pontos, ele não tem entusiasmo e, inanimado pela violência externa, procura no passado um impulso sentimental encontrando em Jairo um provável agente transformador de sua vida acomodada, pelo talento na criação de controvérsias e no desbunde como orientação política desse, o que fascina Leandro e é rechaçado pelo seu orientador Plínio.

Em certa medida, *Jogo das Decapitações* se mostra por uma estrutura discursiva reacionária, embora assinala certos discursos que se apresentam em comparação retrospectiva com os demais filmes da cinematografia. Assim, Rafael se assemelha ao discurso simples de *Maldita Coincidência* relacionando de modo igualitário o pensamento político à esquerda e à direita como parte de um mesmo processo ideológico e de práticas. Em *Mato Eles?*, ele se aproxima de Dona Belarmina e do Crítico quando esses comentam a questão da reserva indígena. Nessa linha de raciocínio supostamente crítico, ele constrói uma visão de mundo semelhante a uma personagem de *A Causa Secreta* que se manifesta politicamente pelo discurso econômico neoliberal e que discute com outra identificada com um pensamento político à esquerda orientado pela cidadania. Essa, por sua vez, é expressa falsamente por Maria Alice em *Cronicamente Inviável* no momento em que ela reivindica um orçamento público a ser destinado para os usuários de drogas, especialmente às crianças em situação de rua. A afirmação dela se conforma em um tipo cínico que se apresenta da mesma maneira em

*Jogo das Decapitações*, no momento em que Rafael, Vera e Leandro aparecem no Cine Joia produzindo uma matéria jornalística sobre a violência policial contra os dependentes químicos no centro da cidade.

Portanto, esses são os pontos de fixação presentes na cinematografia de Sérgio Bianchi. A assimilação dessas ideias repercutem os compassos de uma indicação pela não indignação diante da dor e miséria alheia. Essas concepções são exibidas nas imagens recorrentes de pessoas em situação de rua. De modo similar, os filmes, mesmo que em temáticas diversas evidenciam uma contiguidade na exibição de ambientes desasseados e geralmente escuros que apresentam personagens enfermos e com mal-estar seja pelo sofrimento em sociedade ou pelo corpo que sofre algum tipo de violência. Além disso, essas imagens ponderam a existência de certas liberdades que são “destruídas” e terminam nas decapitações em seu último filme. Em outro aspecto, as metáforas reiteram os caminhos pelos quais as construções fílmicas se baseiam e na continuidade de um passado que se torna presente na medida em que se identifica a multiplicidade de discursos, isto é, procedimentos que conjuram poderes e perigos (FOUCAULT, 2014, p. 8) da destruição, as ruínas, o abandono, a fome, a dor e o prazer por essa.

Começar de novo e de novo em um *eterno retorno*. Em virtude desse sensação, *Maldita Coincidência*, *Quanto vale ou é por quilo?* e *Jogo das decapitações* são retomados pelo passado, no sonho de Arminda e ao longo da memória artística produzida por Jairo Mendes. Essa fenda no tempo que promove retornos é possível na medida em que o passado esteja sempre no presente como um processo contínuo desse caráter destrutivo da cinematografia. Em razão disso, emerge os sentidos de melancolia e nostalgia de uma época poética no primeiro longa-metragem e desse as metáforas que surgem modificadas pelo sarcasmo quando o presente é representado nas imagens.

Esse é um dos questionamentos com relação ao eterno retorno das imagens e a continuidade de certos discursos que se constroem similares apesar das mudanças no tempo cronológico. Para se compreender o conceito de eterno retorno parte-se da concepção de Friedrich Nietzsche, porém essa perspectiva esteve presente ao longo de, pelo menos, três obras do escritor alemão.

Em *A Gaia Ciência*, a ideia de eterno retorno é pensada por uma questão de um tempo que parece eterno e sempre em repetição de dor, sofrimento, prazeres e alegria após o encontro de um indivíduo com o demônio em uma noite solitária, na qual a proposta

demoníaca concebe uma repetição constante de todos os acontecimentos de uma vida (NIETZSCHE, 2005a, p.230). *Além do Bem e do Mal*, comenta a filosofia de Arthur Schopenhauer descrevendo-a pelo pessimismo resignador ao passo que o pensamento de Nietzsche busca se atentar ao ideal de homem que se afirma no mundo e suporta tudo o que já existiu desejando ter novamente essas experiências por toda a eternidade em um ciclo vicioso (NIETZSCHE, 2005b, p.54). Contudo, essas concepções não são percebidas nas imagens. Acontece, que em outro momento da obra nietzschiana, particularmente em *Assim Falou Zaratustra*, o autor sublinha a noção de continuidade pelos acontecimento não se marcarem precisamente em um ciclo de começo e fim, mas, pelo contrário, ao longo de um emaranhado de acontecimentos que se retornam continuamente no tempo presente e se deslocam da mesma maneira em continuidade no passado e no presente, na condição dos fatos e amor pelo irresistível preço pela eternidade:

*Disseste sim, algum dia, a um prazer? Ó meus amigos, então o disseste, também, a todo o sofrimento. Todas as coisas acham-se encadeadas, entrelaçadas, enlaçadas pelo amor- , e se quisestes, algum dia, duas vezes o que houve uma vez, se dissestes, algum dia: Gosto de ti, felicidade, Volve de pressa, momento!, então quisestes a volta de tudo!, - tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entrelaçado pelo amo, amastes o mundo. (NIETZSCHE, 2005c, pp.376-377)*

Nesse sentido, as representações fixadas nas imagens encadeiam esse elemento discursivo que se expressa pela continuação de conteúdos presentes desde *Maldita Coincidência*. Dessa forma, apresentam-se pontos de vistas que ora se modificam em adequação ao presente fílmico ora se mantém apesar dessas circunstâncias, especialmente em *Jogo das Decapitações*. Verifica-se, porém, um certo ideário que emaranha discursivamente os desenvolvimentos fílmicos identificando em múltiplas personagens o anseio de se permanecer reflexivo e vivência de instantes de prazer ao sofrimento.

Essa dualidade é combinada exaustivamente nas estruturas fílmicas, mesmo àquelas que exibem particularidades de satisfação, caso se lembre do diálogo entre o Massagista e o Maníaco Depressivo após o sexo oral. Esse deleite é passageiro. Não há esplendor naquele modo de vida e os instantes de felicidade são efêmeros. Não existe heroísmo em nenhum estilo de vida, somente uma forma destrutiva de perceber o mundo que precisa constantemente ser destruído, seja pelo fogo incandescente da Sacerdotisa seja pelo discurso corrosivo de Rafael.

Esses recomeços se prolongam em movimentos acima de uma “mesa” que é a sociedade e o que dela se pode conceber certos significados das relações sociais. Haveria,

assim, mesmo na cinematografia aspectos da parcialidade de um ponto de vista a respeito das discussões se afastando desde sempre de uma ideia de totalidade sobre os fenômenos dispostos em um tabuleiro de xadrez com inúmeras probabilidades de certas peças se movimentarem na tentativa de conquistar os espaços. Nessa imaginação pelo jogo indicado em suas fileiras horizontais e verticais, existe a impossibilidade de se pensar de modo linear que avance para uma única direção.

Portanto, o que a cinematografia revela é um fluxo de discursos em diferentes tempos cronológicos. Esses aparecem como interpretações das personagens acerca dos fenômenos sociais e que se emaranham nos filmes. Assim, não se encontram respostas prováveis de condutas a serem seguidas em um mundo encadeado por imagens que se constroem nessa multiplicidade discursiva não retilínea. Os pontos de fixação indicados na análise filmográfica são interpretados pelos possíveis excessos de sadismos que dialogam com a reflexividade e o caráter destrutivo. Esse se identificam nos mesmos ressentimentos e crueldades que são retomados ao longo da produção fílmica do cineasta que pretende criticar as “monstruosidades” sociais. Entretanto, no percurso analítico proposto o que se procurava combater no monstro brasileiro se tornou ele próprio dentro de um abismo que longamente para dentro da filmografia.

## Referências Bibliográficas

ANDERSON, Jon Lee. **Che Guevara: uma biografia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Carlos Gomes. Disponível em <<<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rcarlos-gomes&id=105> >> Acesso em 20 abr 2018.

AUMONT, Jacques. Personagem; Sociologia. IN: **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. IN: **Polarização mundial e crescimento**. FIORI, José Luís; MEDEIROS, Carlos (orgs.). Petrópolis: Vozes, 2001.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Deops**. Disponível em <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/textual/deops>> Acesso em 20 de mai 2019.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Pai contra Mãe. IN: **Relíquias da Casa Velha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília, INL. 1975.

\_\_\_\_\_. A causa secreta. IN: **Contos de Horror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. Tabuleta nova. IN: **Esau e Jacó**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAGNO, Marcos. Fábulas Fabulosas. IN: **Práticas de leitura e escrita**. CARVALHO, Maria Angélica Freire de; MENDONÇA, Rosa Helena (orgs.). Brasília: Ministério da Educação, 2006.

BALADI, Mauro. **Dicionário de cinema brasileiro: (filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012)**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BANDEIRA, Manuel. Gongorizantes e árcades. IN: **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BASTIDE, Roger. O Sonho. IN: **O sonho, o transe e a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BBC. History. Marie Curie. Disponível em <[http://www.bbc.co.uk/history/historic\\_figures/curie\\_marie.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/curie_marie.shtml)>. Acesso em 20 ago. 2018.

BBC News. Che Guevara photographer dies. Sábado, 26 maio 2001. Disponível em <<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/1352650.stm>>>. Acesso em 17 dez 2018.

BECKER, Howard. Outsiders; Tornando-se um usuário de maconha. IN: **Outsiders**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed., 2008.

BENJAMIN, Walter. A imagem Proust; O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; História Cultural do Brinquedo; Brinquedo e Brincadeira: observações sobre uma obra monumental. IN: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de História. IN: **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. O caráter destrutivo. IN: **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTOLOTTO, Rodrigo. **Manifestantes fecham rua em Higienópolis (SP) e realizam “Churrascão da Gente Diferenciada”**. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/05/14/manifestantes-fecham-rua-em-higienopolis-sp-e-realizam-churrascao-da-gente-diferenciada.htm>>. Acesso em 20 mai 2019

BERTONCELLO, Edison Ricardo Emiliano. **As classes na Teoria Sociológica Contemporânea**. BIB: São Paulo, 2009, pp.25-49.

**A BÍBLIA DE JERUSÁLEM**. A.T. Gênesis; N.T O Evangelho Segundo São João. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional & Paulus, 1975 [1995].

BRASIL. [LEI Nº 12.288, DE 20 DE JULHO DE 2010](#).



BRIDI, Carla; BERALDO, Paulo. **O que é marxismo cultural e por que ele é debatido?** Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,o-que-e-marxismo-cultural-e-por-que-ele-e-debatido,70002786682>. Acesso em 20 mai 2019.

CARNAVAL DE SALVADOR. Programação. Disponível em <<<http://carnavalsalvadorbahia.com.br/carnaval-pipoca-e-blocos-sem-corda>>> Acesso em 20 jan 2019.

CASTAÑEDA, Jorge G. **Che Guevara: a vida em vermelho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CELSO, Afonso. **Porque me ufano de meu país**. Ebook: Lamaert & C. Livreiros Editores, 1908 [2002].

COELHO, George Leonardo. Cassiano Ricardo e Martim Cererê: Um Poema em Transformação (1927-1936). **Estud. hist. (Rio J.)**, Rio de Janeiro , v. 30,n. 62,p. 623-642, Dec. 2017 . Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-21862017000300623&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862017000300623&lng=en&nrm=iso)>. access on 21 Aug. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/s2178-14942017000300006>.

CORTÁZAR, Júlio. Carta para uma senhorita em Paris; Ônibus. IN: **Bestiário**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DARWIN, Charles. Capítulo IV. IN: **A origem das espécies**. São Paulo: Editora Hemus, 197-.

DESBOIS, Laurent. A primeira fase da retomada; A segunda fase da retomada. IN: **A Odisseia do Cinema Brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DURKHEIM, Émile. O que é um fato social?. IN **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Introdução; Livro I - cap. I, II e III. IN: **Da Divisão do Trabalho Social**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. **O suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENGELS, Friedrich. Barbárie e civilização. IN: **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Vitória Editorial, 1964.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2001.

FAURE, Élie. Antes da História. IN: **A Arte Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERNANDES, Florestan. O negro na emergência da sociedade de classes. IN: **A integração do negro na sociedade de classes**. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

FIORI, José Luis. Para um diagnóstico da modernização brasileira. IN: **Polarização mundial e crescimento**. Fiori, José Luis; Medeiros, Carlos (orgs). Petrópolis [Rio de Janeiro]: Vozes, 2001.

FGV. Acervo, Verbetes Temáticos. Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS). Disponível em <<<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-nacional-de-assistencia-medica-da-previdencia-social-inamps>>>. Acesso em 20 dez 2018

FOLHA ONLINE. Europa se curva ao autor de “O Guarani”. Disponível em <<<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/20/biografia-3.html>>>. Acesso em 20 abril 2018.

FOUCAULT, Michel. Verdade e Poder; Sobre a história da sexualidade. IN: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

\_\_\_\_\_. Por trás da Fábula; O que é um autor? IN: **Ditos e Escritos III**. Manoel Barros da Motta (org.) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. A hipótese repressiva. IN: **História da Sexualidade I - a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. Erótica. IN: **História da Sexualidade II**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2014.

\_\_\_\_\_. Terceira parte: Capítulo I. IN: **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

FUNAI. Quem somos. Disponível em <<<http://www.funai.gov.br/index.php/quem-somos>>>. Acesso em 17 dez 2018.

FURTADO, Celso. O mecanismo do desenvolvimento. IN: **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

FREUD, Sigmund. Segunda Parte: Os sonhos. IN: **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. O Mal-estar na Civilização. IN: **O futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAUTHIER, Guy. 1900-1930: o tempo da imagem-rainha. IN: **O documentário: um outro cinema**. São Paulo: Papyrus, 2011.

GREEN, James H. Abaixo a repressão: mais amor e mais tesão. IN **Além do Carnaval – homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo de. Parte III. IN: **Racismo e Antirracismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. IN: **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

IBGE. As Fundações privadas e associações sem fins lucrativos no Brasil: 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em < <https://biblioteca.ibge.gov.br/pt/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=262841>>. Acesso em 16 set 2017.

IRVING BERLIN. About. Disponível em <<<http://www.irvingberlin.com/>>> acesso em 20 dez 2018.

JANSON, H.W; JANSON, Anthony F. O movimento romântico; A arte de nossa época; Pós-Impressionismo. IN: **Introdução à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2007.

KANDINSKY, Wassily. Ação das Cor; A linguagem das formas e das cores. IN: **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MADEIRA BRASIL. F. Slaviero.<<<https://madeirabrasil.net/empresa-f-slaviero-e-filhos-industria-e-comercio-de-madeiras-em-ponta-grossa-1041>>>. Acesso em 20 nov 2018.

MARTIN, Marcel. Metáforas e símbolos. IN: **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MARX, Karl. A mercadoria; O processo de trabalho. IN: **O Capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

\_\_\_\_\_. Faeurbach e a História. IN: **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. Trabalho estranhado e propriedade privada. IN: **Manuscritos econômicos- filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Capítulo I. IN: **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. Burgueses e Proletários. IN: **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo, 2001.

MENEZES, Paulo. Imagens do entardecer; Imagens Finais. IN: **À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Caiuby Novaes, Sylvia et alii. **Escrituras da imagem**. São Paulo: EDUSP, 2004.

\_\_\_\_\_. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: Martins, José de Souza et alii (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, EDUSC, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. IN: **A experiência do Cinema**. Xavier, Ismail (org.); Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Aids/Hiv: o que é, causas, sintomas, diagnóstico, tratamento e prevenção**. Disponível em: <http://www.saude.gov.br/saude-de-a-z/aids-hiv> acesso em 30 jun 2019.

MONTESQUIEU, Charles-Louis. Livro XIV; Livro XVII. IN: **Do Espírito das Leis**. São Paulo: Abril, 1973.

MST. Nossa História. Disponível em <<<http://www.mst.org.br/nossa-historia/>>>. Acesso em 19 jan 2019.

NICHOLS, Bill. Por que as questões ética são fundamentais para o cinema documentário?; Que tipos de documentários existem?. IN: **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. Por que sou tão sábio. IN: **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. Contribuição à história dos sentimentos morais. IN: **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. A natureza religiosa. IN: **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

\_\_\_\_\_. Nós os impávidos. IN: **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

\_\_\_\_\_. O canto ébrio. IN: **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005c.

OBSERVATÓRIO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Balço da I Conferência Nacional GLBT**. Disponível em>>

<https://web.archive.org/web/20160303201421/http://www.observatoriodeseguranca.org/boas+praticas/brasil/conferencia> Acesso em: 20 de Jul de 2019.

OLIVEIRA, Jaime A. de Araújo , TEIXEIRA, Sonia M. Fleury. **(Im) previdência social : 60 anos de história da Previdência no Brasil**. Petrópolis, RJ : Vozes/Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, 1986.

PEDROSA, Israel. Cores. IN: **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2009.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PRADO, Miguel Arcanjo. **Morre Gil Gomes**. São Paulo: 2018. Disponível em <<<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/10/morre-gil-gomes-aos-78-anos-o-dono-da-cronica-policia.shtml>>> Acesso em 20 dez. 2018.

RENAUX, Pedro. **Pobreza aumenta e atinge 54,8 milhões de pessoas em 2017**. Disponível em:<<<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/23299-pobreza-aumenta-e-atinge-54-8-milhoes-de-pessoas-em-2017>>> Acesso em 20 de jul de 2019.

ROTELLO, Gabriel. A ecologia sexual gay. IN: **Comportamento Sexual e Aids: A cultura gay em transformação**. São Paulo: Summus, 1998.

ROUILLÉ, André. A modernidade fotográfica. IN: **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2005.

SALUM, M. J. L.; MATTOS, L. U.; SHIMA, H. — Considerações sobre a assistência nutricional. *Rev. Esc. Enf. USP*, 10(3):277-284, 1976.

SEBRAE. Ong. Disponível em <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/o-que-e-uma-organizacao-nao-governamental-ong,ba5f4e64c093d510VgnVCM1000004c00210aRCRD>> Acesso em 20 mai 2019.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. IN: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SOLER, Marcelo (org.). **Quanto vale um cineasta brasileiro? Sergio Bianchi em palavras, imagens e provocações**. São Paulo: Garçonni, 2005.

SONTAG, Susan. Aids como metáfora. IN: **A doença como metáfora**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SORLIN, Pierre. Filme y ideologia. IN: **Sociologia del cine**. D.F. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985.

TODOROV, Tzvetan. Definições de Fantástico; Os temas do *Eu*; Os temas do *Tu*. IN: **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

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

VOLTAIRE. **Cândido ou o Otimismo**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WEBER, Max. A Burocracia; A ciência como vocação; Rejeições religiosas do Mundo e Suas Direções. IN: **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1963.

\_\_\_\_\_. O conceito de vocação em Lutero. IN: **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Conceitos sociológicos fundamentais; Tipos de relação comunitária e de relação associativa em seus aspectos econômicos. IN: **Economia e Sociedade Vol.1**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

\_\_\_\_\_. A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais. IN: **Weber**. Cohn, Gabriel (org.). São Paulo: Editora Ática, 2004.

WIENER, Gabriela. Conselhos de uma dominadora inflexível a uma discípula confusa. IN: **Sexografias**. Rio de Janeiro: Foz, 2016.

WRIGHT, Erick O. Fundamentos de uma análise de classes neomarxista. IN: WRIGHT, Erick Olin (org.). **Análise de Classes**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

XAVIER, Ismail. As aventuras do dispositivo. IN: **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



## **Anexo: Ficha Técnica**

### **A Causa Secreta**

Agravo Produções, 1994 (93')

Produção: Sérgio Bianchi

Argumento: Bráulio Mantovani, Maria Bacelar, Sérgio Bianchi (adaptação da obra de Machado de Assis)

Roteiro: Sérgio Bianchi, Kate Lyra, Isa Kopelman

Fotografia: Eduardo Poiano

Montagem: Valéria Mauro

Trilha Sonora: Tunica (original: Matias Capovilla)

Elenco: Renato Borghi, Rodrigo Santiago, Ester Góes, Lígia Cortez, Cláudia Melo, Luiz Ramalho, José Rubens Chachá, Denis Víctorazo, Elisa Lucinda, Alexandre Paternost, Rogéria, Rosita Thomas Lopes, Rosi Campos, Mário Borges, Zecarlos Machado, Miguel Bretas, Marcelo Mansfield, Angela Dip, Eleonora Rocha, Norival Rizzo, Roseli Silva, Eliana Rocha, Cristina Lozano, Paloma Félix, Charles, Edy Soares, Walter Martins de Paula, Dorothy Rojas, Ignezi Lopes, Francisco Motta Cavalcanti, Murah, Vanka Nielsen, Eduardo Artêmio, Gil Gomes (voz).

### **Cronicamente Inviável**

Produção: Agravo Produções, 1999 (101') [Lançamento, 25 de abril de 2000]

Argumento: Sérgio Bianchi, Beatriz Bracher

Roteiro: Gustavo Steinberg, Sérgio Bianchi (colaboração: João Emmanuel Carneiro)

Fotografia: Marcelo Coutinho, Antonio Penido

Montagem: Paulo Sacramento

Trilha Sonora: “República Jazz Band”, “Grupo Chance” e outros

Elenco: Umberto Magnani, Cecil Thiré, Dira Paes, Betty Goffman, Daniel Dantas, Dan Filip Stulbach, Zezeh Barbosa, Leonardo Vieira, Cosme dos Santos, Rodrigo Santiago, Cláudia Mello, Maria Alice Vergueiro, Flávia Pucci, Lígia Cortez, Zezé Motta, Petrônio Gontijo, Roberto Bomtempo, João Acaiabe, Ney Piacentinni, Osmar di Pieri, Patrick Alencar, “Escola de Samba Mangueira do Amanhã”, Patrícia Gordo, Pandora, Ivone Hoffman, André Mattos, “Grupo de Teatro Nós do Morro”, Bruno Garcia, Mariana Pamplona, Riparandi, Maria Tereza da Silva, Biju Martins, Gero Camilo, Sandra Prazeres, Paulo José Friebe, Carmo Dala Vecchia, “Grupo de Teatro Mangará”, Henrique Corrêa, João José, Joviano de Souza, Lázaro Machado, Alício Bispo dos Santos, Márcio Santamaria, Nidson Velloso, Verônica Novaes de Aragão, Tuianne Cristina, Luiz Antônio Gomes do Nascimento, Sílvia Martins, Kadu Carneiro, Rejane Zilles, Sandro Ribeiro, Evandro Mumu, Maria Knirsch, Simone Boers, “índios da aldeia guarani de Parelheiros”, Alejandro Bedoti, Francisco Santos Lima, Álvaro Franco, Marcelo Capobianco, Edmundo Santini, Carlos Eduardo Michelin, Abraão de Souza.

**Inquilinos**

Produção: Agravo Produções, 2009 (102') [Lançamento: 26 fevereiro de 2010]

Argumento: Vagner Geovani Ferrer

Roteiro: Beatriz Bracher, Sérgio Bianchi

Fotografia: Marcelo Corpanni

Montagem: André Finotti

Trilha Sonora: “diversos”

Elenco: Marat Descartes, Ana Carbatti, Umberto Magnani, Lennon Campos, Andressa Néri, Cássia Kiss, Sérgio Guizé, José Trassi, Sidney Santiago, Cláudia Mello, Aílton Graça, Ana Lúcia Torre, Fernando Alves Pinto, Caio Blat, Fernando Macário, Robson Nunes, Leona Cavalli, Zezeh Barbosa, Pascoal da Conceição, Carlos Meceni, Adriana Rabelo, Fernando Zandonai, José Luiz Datena, Rita Batata, Gabriela Hess, Alexandre Freitas, Plínio Soares, Ricardo Oshiro, Kika Bruno, Bri Fiocca, Edson Montenegro, Eduardo Chagas, Stefany Farisco, Naruna Costa, Hellen Vasconcellos, Maria Paula Brandão, Isabela Costa, Ana Flávia Tibúrcio, Fernanda Santos, Cássio Fordeloni, Elias Campos Santos, Pierre Bittencourt, Armando Amaré, Rogério Bandeira, Lara Mitchel, Elisa Romero, Dani Parisi, Fábio Lira, Rui Ricardo, Tuti Oliveira, Sebastião Tavares, Filomena Luiza.

**Maldita Coincidência**

Produção: Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas, 1977-1980 (76') [Lançamento: 30 de outubro 1981]

Fotografia: Pedro Farkas

Montagem: José Carvalho Motta

Trilha Sonora: Roberto Barros

Elenco: Patrício Bisso, Sérgio Mamberti, Luiz Roberto Galízia, Maria Alice Vergueiro, Paulo Márcio Galvão, George Otto, Rodrigo Santiago, Celuta Machado, Zé Luís Ferreira, Mercedes Dias, Doris Paredes, Delci de Oliveira, Bronie Lozneau, Elaine Erig, Carlos Nascimbeni, Adriana Bacchi, Jacques Suchodolski, Célia Maracajá, Circe Bernardes, Isa Kopelman, Reinaldo, Walter Breda, Gigante, Thereza Freitas, Angela de Castro, Sérgio Bianchi, Lélia Abramo.

**Quanto vale ou é por quilo?**

Produção: Agravo Produções, 2002-2005 (104') [Lançamento: 20 de maio de 2005]

Argumento: Machado de Assis, Nireu Cavalcanti

Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim (colaboração: Newton Canitto, Sabina Anzuategui, Iná Camargo Costa)

Fotografia: Marcelo Corpanni

Montagem: Paulo Sacramento

Trilha Sonora: “diversos”

Elenco: Ana Carbatti, Cláudia Mello, Herson Capri, Ana Lúcia Torre, Caco Ciocler, Sílvio Guindane, Lena Roque, Lázaro Ramos, Myriam Pires, Leona Cavalli, Ariclê Perez, Odelar Rodrigues, Joana Fomm, Marcélia Cartaxo, Zezé Motta, Antonio Abujamra, Ênio Gonçalves, Caio Blat, José Rubens Chachá, Umberto Magnani, Danton Mello, Leonardo Medeiros, Emílio de Mello, Raul Barreto, Petrônio Gontijo, Lui Strassburguer, Ney Piacentini, Norival Rizzo, Antonio Petrin, Angela Dip, Clara Carvalho, Noemi Marinho, Denise Assunção, Jaqueline Batista, Emílio Pitta, Adolfo Costa, Dietzal Motta, Carlos Mani, Lucélia Machiavelli, Glenys da Silva, Daniel Almeida, Nilton Elias, José Trassi, Marcelo Melo, Maria Tereza da Silva, Milton Gonçalves (voz), Valéria Grillo (voz), Jorge Helai (voz).

### **Romance**

Produção: Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas, 1987 (90') [Lançamento: 28 de abril de 1988]

Argumento: Sérgio Bianchi, Eduardo Albuquerque

Roteiro: Fernando Coni Campos, Mário Carneiro, Caio Fernando Abreu, Cristina Santeiro, Cláudia Maradei, Suzana Smedo.

Fotografia: Marcelo Coutinho

Montagem: Marília Alvim

Trilha sonora: “grupo Chance”

Elenco: Rodrigo Santiago, Imara Reis, Isa Kopelman, Hugo Della Santa, Cristina Mutarelli, Sérgio Mamberti, Beatriz Segall, Maria Sílvia, Emílio de Biase, Sílvio Zilber, Cláudio Mamberti, Rafael Pacheco, José Rubens Chachá, Christo Dikoff, Arnaldo César Machado, Ranimiro, Antoine Rovis, Mirtes Mesquita, Bronie Lozneanu, Angela Dip, Maria Alice Vergueiro, Elke Maravilha, Ruth Escobar, Sévio Cordeiro.

### **Omnibus**

Produção: Sérgio Bianchi Produções, 1972 (10')

Argumento: Júlio Cortázar

Trilha sonora: “diversos”

Elenco: Geni Mazzi, Marcelo Pecchi, Carmem Guedes, Lina Rosária, Sami Gastão, Monique Helô.

### **A Segunda Besta**

Produção: Sérgio Bianchi, 1977 (15')

Argumento: Julio Cortázar

Roteiro: Sérgio Bianchi

Fotografia: Pedro Farkas

Montagem: Maria Elisa Bueno

Elenco: Carlos Alberto Gordon, Elaine Erig, Alice Gonçalves, Edu Viola.

**Divina Providência**

Produção: Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas, 1983 (9')

Argumento: Sérgio Bianchi

Fotografia: José Roberto Eliézer

Trilha Sonora: “diversos”

Elenco: Felipe Tenreiro, Maria Alice Vergueiro, Paulo Herculano, Eliana Rocha, Lucelia Machiaveli, Cristina Mutarelli.

**Mato Eles?**

Produção: Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas, 1982 (34')

Argumento: Jacó César Piccoli

Fotografia: Pedro Farkas

Montagem: Eduardo Albuquerque e Sérgio Bianchi

Trilha Sonora: O Guarani, Bachianas n.5

Elenco: Dr. Albano Cavallin, Lota Moncada, Jacó César Piccoli, Isaac Baravesco, Miguel Aires dos Reis, Dr. Harry Ávila Telles, Antonio Carlos Kraide, índios Caingangues, Guaranis e Xetá.

**Jogo das Decapitações**

Produção: Agravo Produções, 2013 (94')

Argumento: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim

Roteiro: Francis Vogner, Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim, Aimar Labaki, Sabina Anzuategui, Fábio Andrade,

Fotografia: Rodolfo Sanchez

Montagem: André Finotti

Trilha sonora: “diversos”

Elenco: Fernando Alves Pinto, Clarisse Abujamra, Silvio Guindane, Maria Manoella, Maria Alice Vergueiro, Antonio Petrin, Sérgio Mamberti, Elias Andreato, Paulo César Pereio, Renato Borghi, Ana Carbatti, Cláudia Mello, João Velho, Noemi Marinho, Carlos Meceni, Neusa Velasco, Janaina Leite, Tina Rinaldi, Maria Paula Brandão, Rodrigo Moraes, Magali Biff, Bruno Kott, Regi Santos, Betty Monteiro, Thiago Carvalho, Reinaldo Rodrigues, Guilherme Gorski, Johnnas Oliva, Carlos Mariano, Mari Nogueira, Eduardo Acaiabe, Máira Galvão, Larissa Ferrara, Isabelle Machado, Davi Souza, Lucas Serra, Clarisse Kiste, Marco Minetta, Pamela Carraro, Michele Alves, Camila Bevilacqua, André Madrini, Pablo Rodrigues, Juliane Elting, Ana Rita Bueno.