

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

A CRÍTICA DA IDEOLOGIA NO CINEMA BRASILEIRO:
DESENGANO, PRAGMATISMO, CINISMO

Goiânia
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

A CRÍTICA DA IDEOLOGIA NO CINEMA BRASILEIRO:
DESENGANO, PRAGMATISMO, CINISMO

RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Goiás para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Nogueira

Goiânia
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

Oliveira, Rodrigo Cássio.

O482c A crítica da ideologia no cinema brasileiro: desengano, pragmatismo, cinismo [manuscrito] / Rodrigo Cássio Oliveira. - 2010.

197 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, 2010.

Bibliografia.

1. Cinema 2. Cinema Brasileiro 3. Ideologia 4. Teoria Crítica 5. Cinismo I. Título.

CDU: 791.43(81)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

A CRÍTICA DA IDEOLOGIA NO CINEMA BRASILEIRO:
DESENGANO, PRAGMATISMO, CINISMO

RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Goiás para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 29 de março de 2010.

Prof. Dr. Lisandro Nogueira (Orientador)

Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Ismail Xavier

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Luiza Mendonça

Universidade Federal de Goiás

*A Antônio das Mortes,
motor da história*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem as horas roubadas da convivência com a família e os amigos, e a eles agradeço, antes de tudo, pelo apoio indispensável. Sou grato igualmente aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Goiás, sobretudo ao meu orientador, Lisandro Nogueira, com quem sempre aprendi muito mais que o conteúdo da pesquisa aqui registrado; aos professores Maria Luiza Mendonça e Goiamérico Felício, pela admiração e motivação que me despertam; a Ceiza Ferreira, lembrando dos enriquecedores debates sobre as nossas pesquisas em andamento, e também a Riva Kran e Flávia Martins, cúmplices de inquietação intelectual nesses últimos dois anos; aos professores Pedro Plaza e Carmelita Brito, pelas referências compartilhadas; ao pesquisador Leandro Saraiva; a Carlos Cipriano, que ainda gostará mais de Glauber Rocha; a Maria Abdala e Luiz Mundim, pela confiança; aos meus alunos da graduação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás; ao cineasta Lourival Belém e ao crítico Herondes César, levando em conta a afeição e o legado que o Cineclube Antônio das Mortes deixou para a minha geração; ao Grupo de Pesquisa da Democracia, experiência decisiva para a minha opção pela carreira de pesquisador e professor.

De maneira muito especial, agradeço ao professor Ismail Xavier, presente desde o início da pesquisa como um dialogante fundamental.

O trabalho foi apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por meio de uma bolsa de estudos, pela qual sou grato.

E ainda a todas as pessoas que me ajudaram, conscientemente ou não, a desenvolver o problema aqui enfrentado, assim como a todos que vierem a ler, pensar sobre, concordar e discordar dessa dissertação.

Quando ouço a palavra cultura, pego o talão de cheques.
Jeremy Prokosch, em *Le Mépris*, de Godard.

RESUMO

Nos anos 1960, o Cinema Novo questionou a importação do modelo de produção do cinema narrativo clássico para o Brasil. A rejeição das convenções clássicas de linguagem acompanhou a afirmação de uma luta ideológica contra o *status quo*. Em relação estreita com o ideário da esquerda nacionalista, ao seu modo, os filmes cinemanovistas pensaram as formas da intervenção crítica na sociedade. Quando do golpe militar de 1964, o projeto estético-político do Cinema Novo se deparou com um revés decisivo no plano da ideologia, contrariando as expectativas emancipatórias da esquerda e ocasionando uma série de filmes que passaram em revista os propósitos do movimento. Assim, os filmes do desengano mostraram a dificuldade de uma crítica da ideologia naquele contexto, acusando a modernização conservadora que implantaria o capitalismo tardio na sociedade brasileira. Este trabalho analisa dois filmes do cinema brasileiro recente, *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002) e *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 1999), relacionando-os ao momento do desengano. Ao refletirem as condições presentes da experiência social brasileira, ambos expõem a crítica em face de novos problemas, como o do controle extenuante que a indústria cultural exerce sobre o domínio da cultura, ou o caráter cínico da ideologia contemporânea, que absorve de antemão a sua própria recusa e põe em xeque a possibilidade de um discurso sobre a realidade nacional. Por meio de personagens que remetem aos ‘intelectuais’ do Cinema Novo, marcados pelo engajamento, os filmes analisados reposicionam questões da época, conjecturando sobre as vicissitudes da crítica da ideologia no cinema brasileiro entre os anos 1960 e os anos 1990/2000. Nesse passo, a rejeição das convenções de linguagem do cinema dominante, afirmada pelo Cinema Novo, encontra novos termos na análise de cada uma das obras, problematizando não apenas a forma atual da ideologia, mas também as formas especificamente cinematográficas que a atualizam no cinema brasileiro.

Palavras-Chave: Cinema Novo, Ideologia, Cinema Brasileiro, Teoria Crítica da Sociedade, Cinismo

ABSTRACT

In the 1960's, the New Brazilian Cinema questioned the import of the production model of the classic narrative movies. The rejection of the classical conventions accompanied the statement of an ideological fight against the *status quo*. In relationship with the nationalist left, the films thought about the critical intervention in the society. When begin the military government (1964), against the expectations of the left, the aesthetic-political project of the New Cinema have a decisive reversion. This moment is a cause of the 'disappointment films'. They revised the purposes and the difficulty of a criticism of the ideology: the conservative modernization would found the late capitalism in the Brazilian society. This work analyzes two films of the recent Brazilian cinema, *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002) and *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 1999), and relate them to the moment of the 'disappointment'. Reflecting the present conditions of the Brazilian social experience, the two films expose the criticism of the ideology in face of new problems: the exhausting control of the cultural industry and the cynicism of the contemporary ideology. The films discourse about the transformation of the criticism of the ideology in the Brazilian movies between the 1960's and the recent decades. Step by step, the rejection of the dominant conventions, affirmed by the New Cinema, find new conditions in the analysis of each one of the films.

Keywords: New Brazilian Cinema, Ideology, Brazilian Cinema, Critical Theory of the Society, Cynicism

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	10
CAPÍTULO 1	
Uma viagem de redescoberta: a cultura do pragmatismo e o Brasil secreto	27
1.1. O Público, o privado e o espaço do drama	31
1.2. As formas da cidade entre grades	38
1.3. A integração do intelectual e a cultura como negócio	50
1.4. Nostalgia em praça pública: Gustavo reencontra Renato	67
1.5. Gustavo e Maria Cristina: o público-privado em seu limite	77
1.6. A cidade maior que o indivíduo	92
CAPÍTULO 2	
A vontade de dizer o Brasil e o cinismo que atualiza a ideologia	98
2.1. Aproximações ao real: ilusionismo e ideologia	100
2.2. O cinismo como problema estético	105
2.3. A <i>mise-en-scène</i> e a transparência cínica	115
2.4. A dificuldade da crítica e o lugar dos intelectuais	130
2.5. O pragmatismo encontra o cinismo	147
2.6. A consciência e o lugar do espectador	160
CAPÍTULO 3	
De como filmar a miséria e a violência	165
<i>Conclusão</i>	180
<i>Referências Bibliográficas</i>	188

INTRODUÇÃO

Após o golpe militar de 1964, o Cinema Novo brasileiro passou por um momento decisivo de revisão do discurso crítico construído em seu projeto de intervenção social. Os filmes lançados pelos diretores do movimento, no final daquela década, deram a ver as ressonâncias do golpe e o impasse a que ele remeteu toda uma *práxis* historicamente constituída entre os anos 1950 e 1960, da qual os filmes cinemanovistas foram uma das manifestações mais contundentes. Dessa feita, o Cinema Novo passou em revista os seus propósitos e o alcance das suas balizas políticas.

Com a metáfora do desengano, abordando essa conjuntura, Ismail Xavier identificou a passagem de um momento de esperança, anterior ao golpe, para um momento de frustração e de indefinições, posterior ao golpe, no seio da própria crítica ideológica à ordem social brasileira. A título de exemplo, as marcantes alegorias de Glauber Rocha – entre o sertão-mar que encerra a teleologia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e a tortuosa experiência política de Eldorado, cenário de *Terra em Transe* (1967) – colocaram em pauta a dificuldade de o intelectual de esquerda se posicionar no contexto do ascendente populismo latino-americano, ao mesmo tempo em que articularam uma imagem das massas enlevadas por uma consolidada vida urbana, antecipando a modernização conservadora que, em breve, rejeitaria qualquer estatura revolucionária sugerida pela adesão de segmentos sociais diversos ao próprio ideário de esquerda ¹.

Para além de Glauber, o desengano deu origem a filmes como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) ou *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), todos igualmente atinados à autorreflexão do movimento, ainda que mobilizando referências estéticas e linguagens diferentes – ou seja, divergências internas que, todavia, marcaram o Cinema Novo desde o princípio. Nas palavras de Ismail Xavier, no estudo em que se dedicou com maior ênfase ao tema do desengano, estas “são obras que tematizam a ilusão de proximidade e a real distância entre intelectual e classes populares” (XAVIER, 1993, p. 16). Em todas elas, está posta em

¹ Com este fenômeno em mente, no artigo *Cultura e Política, 1964-1969*, escrito em 1969/70, Roberto Schwarz (1978, p. 62) chega a trabalhar com a evidência de que, “apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país”.

xeque a militância política que acompanhou o gesto vanguardista de modernização da linguagem cinematográfica, empreendido pelo Cinema Novo nos anos 1960.

Tratava-se de um contexto de fortes demarcações no terreno da ideologia, e o Cinema Novo, enquanto alinhado a uma parcela de traços progressistas nesse debate, encaminhou uma reflexão – instada nos próprios filmes – cujo alcance extrapola o peso do golpe sobre os anseios emancipatórios da militância. Sem ignorar a singularidade das circunstâncias sessentistas, é admissível que a fissura aberta no Cinema Novo após abril de 1964 tenha motivado, no conjunto de filmes do desengano, a ascensão de temas cuja atualidade permanece, décadas depois.

Nesse sentido, o Cinema Novo afirmou, desde o início, uma postura incisiva contra o projeto civilizatório que estabeleceria na sociedade brasileira as exclusões e privilégios típicos das nações capitalistas industrializadas, articulando conceitos de forte ressonância política, na época, como os de ‘Terceiro Mundo’, ‘subdesenvolvimento’ ou ‘imperialismo’. A filiação do movimento à esquerda do ideário político ocorreu a despeito das dissensões internas e da particular apropriação do discurso crítico pelos diretores que vivenciaram mais calorosamente o debate público, como Glauber Rocha. Sobretudo quando consideradas as transformações do cinema mundial e brasileiro nos anos 1960, uma pergunta-chave parece ter sido proposta pelo Cinema Novo: De que modo uma crítica da ideologia pode ser efetivada no cinema? Em nossa própria época, perguntamos: O que pode ser dito sobre essa crítica a partir do cinema brasileiro dos anos 1990-2000?

Entre 1962 e 1964 foram produzidos e lançados alguns dos principais filmes que lidaram com questões dessa natureza, abrangendo de uma só vez as dimensões política e estética que marcaram a produção cinematográfica daquele período. *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) apontaram as referências de ruptura com o cinema hegemônico que caracterizariam o Cinema Novo na frente de combate à penetração do cinema industrial, especialmente o hollywoodiano. São anos em que o movimento promoveu uma “reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro de nossa cultura” (GOMES, 2001, p. 18).

Na década de 1950, quando a era dos estúdios no cinema norte-americano descobria, nos nascentes cinemas modernos europeus, uma resistência estética inovadora à altura da sua penetração nos mercados externos (o que encerraria uma fase de grande florescimento em Hollywood), a concepção hegemônica de um cinema como indústria do entretenimento ainda

pesava sobre a história e o presente do Brasil. De modo bastante claro, contudo, a produção nacional oscilava em ciclos demasiado efêmeros para garantir a continuidade de uma cinematografia. Envolto nesse contexto, o Cinema Novo se aproximou das estéticas de ruptura do cinema moderno e questionou a prosperidade das indústrias como a única alternativa para que um cinema brasileiro existisse, de fato.

Posto isso, para ser brasileiro, o cinema não poderia simplesmente se apropriar das formas adquiridas no contato com as experiências vindas de fora. Deveria, sim, direcionar a experiência com os filmes para o autorreconhecimento de um povo designado enquanto nação, e assumiu essa tarefa como um marco orientador da criação cinematográfica. Como exemplo, os Congressos de Cinema realizados em 1952 e 1953 permitem situar os primeiros passos em que esses objetivos vieram à tona, ainda que estivessem, naquele começo de década, pouco claros à luz dos interesses em conflito na arena política. Nos dois eventos, converteu-se em problema central a dificuldade de constituir uma relação mais sólida entre os filmes e o público, tema que passava pelo fomento da prática industrial, em sintonia com as demandas da macropolítica brasileira.

O historiador e crítico do cinema Alex Vianny, participante dos congressos, questionava as importações de modelos estéticos e de produção, sem deixar de incluir, em sua crítica, a industrialização como um fator indubitavelmente positivo para o Brasil. À adequação pura e simples do cinema brasileiro ao formato de sucesso vindo do exterior – uma saída do nosso subdesenvolvimento industrial – Vianny respondia com ataques aos monopólios, oferecendo uma visão diferente acerca de uma mesma intenção de elegia da indústria como ‘necessidade’. A fissura entre o cinema enquanto produto comercial e o cinema enquanto expressão da originalidade de um povo definiu um primeiro limiar entre os princípios do cinema clássico e os do cinema moderno, refletindo a complexa relação entre o capital, o mercado e a criação no seio da indústria cultural, em processo de edificação no Brasil.

Ajustado às demandas legais que apenas começavam a absorver a cultura nacional, nos anos 1950, Alex Vianny cobrava uma legislação para o cinema comparando a área ao setor petrolífero, recém contemplado com leis específicas. O propósito era ‘realizar o nacionalismo’ do ‘petróleo é nosso’ também na produção de obras cinematográficas. Ao mesmo tempo, o crítico apontava nos filmes brasileiros que antecipavam o Cinema Novo, naqueles anos, as pegadas mais firmes de uma cultura de cinema nacional, rejeitando as produções que prestavam tributos excessivos não apenas às mercadorias vindas de Hollywood, mas também

aos modernos europeus. Conciliando a expectativa de desenvolvimento com o juízo estético, Viany defendeu um filme como *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958) diante de *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), percebendo no primeiro uma apropriação do neorrealismo² mais contundente com a “aculturação brasileira dos postulados zavattinianos” (VIANY, 1987, p. 135). Falava-se, assim, de uma aculturação sem a qual todo espelhamento seria pernicioso à legitimidade do cinema brasileiro. Ao defender, de uma só vez, o cinema como expressão da nação e o cinema como indústria, Viany (1987, p. 133) lançou previsões como a de que “a súbita e vertiginosa industrialização do Brasil cria para o cinema condições favoráveis [...] Produziremos mais filmes ruins – e mais filmes bons. Da quantidade virá a qualidade, como em qualquer indústria”.

O nacionalismo que defendia o autorreconhecimento na nação em seus filmes, todavia, não era uma perspectiva de mão única na discussão dos anos 1950. Naquele contexto, José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 39) identifica a divisão entre uma parte que “vinculava-se ao forte centro de irradiação do nacionalismo da época, atravessando a cultura e o cinema pelo binômio ‘desalienação-libertação nacional’” – comentada acima, com o exemplo de Viany –, “e uma concepção que submetia o ‘nacional’ a valores ditos universais, caracterizando uma postura ‘universalista-cosmopolita’” pautada pelo cinema hegemônico e conectada, direta ou indiretamente, aos estúdios brasileiros tomados como exemplares, como a Atlântida e a Vera Cruz.

A segunda fatia dessa disputa política expunha a sua relação ideológica com o modelo dos grandes estúdios estrangeiros já na estrutura planejada para a produção de filmes. Afrânio Mendes Catani (1987, p. 205), em um balanço histórico do cinema industrial de São Paulo, assevera que “a Vera Cruz almejava altos vãos”, de modo que “além das qualidades dos técnicos e do efficientíssimo Departamento de Publicidade, a empresa contava com [...] a construção de estúdios gigantescos e caros (tomando como modelos os de Hollywood)”. Os *slogans* lançados pelo eficiente Departamento de Publicidade da Vera Cruz variavam entre a promessa de poderio exportador: “Agora, o Brasil irá correr mundo” –, e a consciência velada da submissão cultural, antes disposta a forjar no Brasil um insidioso centro irradiador de

² Futuramente, Glauber Rocha diria que o neorrealismo “foi a melhor coisa do cinema depois da guerra. Para o Brasil, deu uma lição inestimável, se bem compreendida e transposta” (VIANY, 1999, p. 33). Sobre a relação entre o neorrealismo italiano e o cinema moderno no Brasil, da Vera Cruz ao Cinema Novo, passando por Nelson Pereira dos Santos e outros diretores, conferir Mariarosaria Fabris (2008).

progresso que a encontrar, nas próprias condições brasileiras, alternativas para a construção de outra identidade: “Produção brasileira de padrão internacional”³.

A falência da Vera Cruz, iminente durante os anos dos Congressos de Cinema, parecia condenar o vislumbre um tanto megalomaniaco de dominar o mercado externo, a despeito do público interno e das possibilidades de sustentação do cinema nacional em suas próprias bases. O debate se manteve aceso até o final da década, quando o choque entre as duas vertentes ganhou uma densidade ainda maior. Em todo caso, o desenvolvimentismo do governo JK encontraria revés, em breves e turbulentos anos, com a chegada ao poder de João Goulart, liderança do Partido Trabalhista (PTB), que recebera a presidência após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961. Nesse ínterim, no campo do cinema, o nacionalismo se despreendeu da preocupação infrutífera com o desenvolvimento, posto que a ideologia do crescimento priorizava as chamadas indústrias de base, e o cinema era um mero produto de segunda ordem (a comparação de Viany entre o cinema e a indústria petrolífera, por exemplo, omitia essa diferença fundamental). A partir de então, a faceta propriamente estética do nacionalismo ganhou força. O Cinema Novo, já em fase de formação, angariou uma de suas marcas: pensar alternativas de financiamento e de distribuição apropriadas a um cinema que não abriria mão da inventividade formal, afastando-se das convenções do filme industrial típico.

O cinema não poderia intervir na realidade brasileira, tomando parte em seus problemas mais urgentes, se não transformasse estruturalmente as condições de produção, tanto quanto a forma pela qual representava os mesmos problemas. Nesse passo, na esteira de um conflito político-econômico, no qual se aproximava do nacionalismo da esquerda antiimperialista, o Cinema Novo foi chancelado pelo modernismo da década de 1920. A sua apropriação das formas estrangeiras também tinha em vista atualizar a arte nacional, desde que imprimindo o novo na singularidade local, e refutando a mera reprodução do que era contemporâneo em outras searas. O Brasil era um tema que mobilizava a arte dos

³ As apostas da companhia incluíam a inspiração no neorealismo italiano, não sem uma série de ressalvas, especialmente com a adoção de códigos clássicos do cinema narrativo, sobretudo o gênero melodramático. Ao mesmo tempo, grande parte dos funcionários da Vera Cruz era italiana, assim como os seus principais investidores. Por isso, o cinema produzido no Brasil, com a Vera Cruz, não deixava de possuir um ar de estrangeirismo. Em todo caso, as duas perspectivas em confronto no final dos anos 1950 – os ‘nacionalistas’ e os ‘universalistas’ – distinguiam-se antes de tudo em função de duas questões centrais: um projeto de desenvolvimento que respeitasse os interesses de importadores, garantindo a sua presença massiva no circuito exibidor, ou um projeto de industrialização moderado, que defendia a cultura brasileira com um programa sólido de contestação ao imperialismo cultural norte-americano.

modernistas, assim como a política inerente a ela. Em termos muito semelhantes, o Cinema Novo assumiu a nação como baliza e meta das suas criações.

No difundido manifesto *Eztetyka da Fome*, apresentado no *Seminário do Terceiro Mundo*, em Gênova, Glauber Rocha parafrasearia Gustavo Dahl, para quem os filmes cinemanovistas estavam entre o demagógico e o experimental, o cômico e o documentário, o poético e o fenomenológico, mas, em todas estas variantes, eram igualmente ocupados com a realidade nacional e com as carências terceiromundistas. Este texto de 1965 – portanto, posterior ao golpe militar, e a filmes importantes que edificaram o movimento – figura como um balanço do que havia caracterizado o aporte do cinema moderno no Brasil. Ao mesmo tempo tributário da antropofagia e do engajamento crítico da sociedade brasileira, o Cinema Novo postulou um lugar diferenciado para o cinema, confiando a ele um potencial inequívoco de (re)invenção da própria nacionalidade.

Juntos, para Glauber Rocha (2004, p. 63-7), os filmes tão diversos do Cinema Novo compunham os “estágios evolutivos do miserabilismo no nosso cinema”, isto é, “experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras”, mas que mantinham, sobretudo, um traço comum, pelo qual é possível reconhecer o eixo motor da discussão do ‘nacional’ no cinema. Não interessava uma comunicação facilitada com o grande público – ao modo da fácil assimilação dos gêneros, já preparada pelo condicionamento do espectador médio à presença dos filmes importados. As propriedades formais do cinema hegemônico – o chamado cinema imperialista – exigiam uma diferenciação da linguagem para o cinema brasileiro.

Em Glauber, há uma causa política que identifica as produções e as propõe como meios de significação e de crítica da realidade, chamando a atenção para as injustiças camufladas, no cinema, pelo naturalismo da representação clássica: “onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo” (ROCHA, 2004, p. 67). Não sendo suficiente um levante contraideológico no domínio das ideias que motivavam os cineastas, a ‘revolução’ formal também é apresentada por Glauber como passo necessário em direção ao Cinema Novo:

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando de automóveis de luxo; filmes alegres,

cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais (ROCHA, 2004, p. 65).

Por essa via, conclui o manifesto glauberiano de 1965: o Cinema Novo “[...] não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência” (ROCHA, 2004, p. 67). A frase é um chamado aos próprios cineastas, mas também uma orientação aos espectadores e críticos do Cinema Novo. As circunstâncias particulares do Brasil no cenário mundial levavam a que o cinema político descrito por Glauber fosse brasileiro em seus temas, no alcance junto ao público, mas antes de tudo em sua linguagem. Questionar o discurso do cinema dominante por meio do uso acrítico das suas convenções não seria questioná-lo, de fato, mas aceitá-lo como um discurso válido.

Assim, em sua projeção de uma identidade nacional – matéria prima tão essencial ao Cinema Novo no cenário das lutas culturais dos anos 1960 –, o movimento não pretendeu resgatar uma sufocada ‘brasilidade’, deitada sob os escombros da profusão de desajustes político-sociais verificados naquelas décadas de aguçada urbanização e industrialização. Tal itinerário de investigação do passado, que conduz ao folclore e mitologiza uma tradição idônea, separada sintomaticamente do presente, teria sido a intenção artilosa de uma tendência avessa aos propósitos do movimento. O Cinema Novo não foi nacionalista por buscar a verdade da nação em um passado obsoleto que o presente tornara nebuloso, mas sim por buscar o Brasil nas possibilidades de que ele viesse a ser uma nação, a partir do que estava dado no presente, como se cumprisse a proposição de Sérgio Buarque de Holanda (2003, p. 33), quando afirma que “a falta de coesão em nossa vida social não representa um fenômeno moderno. E é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem”.

Sob a égide do cinema moderno – e, nesse ponto, ao Cinema Novo devemos incorporar, com sua singularidade, o Cinema Marginal que lhe seguiu historicamente – o “cinema dos anos 60 e 70 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir” (XAVIER, 2001, p. 22). O que havia de ‘especificamente brasileiro’ nos filmes e na intervenção cinemanovista era o que deveria ser tomado como consciência crítica de um projeto nacional, no sentido mais rigoroso do termo, isto é, tendo o presente e o futuro, e não o passado, como marco orientador da desconstrução de sentidos e da abertura para outras construções.

A partir dessas referências conceituais, entre as quais se destaca a preocupação dos filmes do Cinema Novo com a experiência social brasileira, cunhando novas formas de representação que acedem ao cinema moderno e questionam o modelo hegemônico de estúdios – esteticamente e como meio de produção – pode-se compreender melhor o impacto do golpe militar e o aparecimento dos filmes do desengano, relacionados anteriormente.

A crise pós-golpe atingiu diretamente o discurso da esquerda brasileira, e trouxe à tona personagens que alegorizavam o empenho de crítica da realidade nacional. Como participante dessa esquerda, o Cinema Novo repercutiu a crise levando a figura do intelectual, signatário da crítica, ao centro das suas alegorias. Em *O Desafio*, um jornalista engajado na militância revolucionária passa em revista a sua vida, incluindo a relação amorosa com a mulher de um industriário, com quem divide o dissabor do golpe e a falta de perspectivas. Um político compromissado com a luta sindical é enlevado pelos ditames do poder estabelecido em *O Bravo Guerreiro*, até o ponto em que a frustração com a utopia partidária se converte em motivo para o seu suicídio. Já em *Terra em Transe*, maior emblema do desengano, o jornalista e poeta Paulo Martins dá a ver as alucinações de uma consciência conturbada, dividida entre a paixão pela política e a falta de tato para combater uma ordem que ultrapassa a sua margem de ação limitada, o que provoca igualmente o desespero e a morte.

Estes filmes exemplificam a problematização do discurso crítico da ideologia no Cinema Novo do pós-golpe. O que se defende, neste trabalho, é que essa problematização, ao dizer respeito a uma parcela importante do imaginário social naqueles anos, abriu uma fresta ainda não completamente superada pelo cinema brasileiro. Ela pôs em xeque as características do Cinema Novo elencadas até aqui, e fizeram com que, por exemplo, a discussão da experiência nacional nos filmes brasileiros figurasse ainda agora como um ponto de tensão, revisitado por um considerável número de obras dos anos 1990/2000. Sem desconsiderar que o contexto tem a sua especificidade, a crise do discurso da esquerda, que o desengano deu a ver em um momento marcante da história brasileira, persiste como um problema (diretamente ou indiretamente) para os filmes mais atilados ao debate da experiência social, e as duas obras analisadas neste trabalho são exemplos dessa dificuldade de asseveração da crítica da ideologia, décadas depois do Cinema Novo.

Em *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002) e *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 1999), temos não apenas a evidência de um contexto histórico diferente, formulado a partir da abertura democrática dos anos 1980 e a superação do regime militar, tal como ele se configurou em duas décadas de permanência. Temos também a acusação da continuidade de

problemas que o Cinema Novo questionou nos anos 1960, ou seja, as injustiças sociais provocadas por um capitalismo tardio que, tão logo implantado no Brasil, fez prosperar o seu domínio e atualizou-se enquanto ideologia; a tortuosa conciliação da diferença em torno de uma unidade nacional; a relação entre o povo e o poder, mediada intensamente por dispositivos midiáticos que conferem ao cinema um novo lugar na sociedade; assim como a investigação a respeito das formas estéticas mais adequadas para representar um conteúdo cuja explicitação pode deflagrar a crítica social e a possibilidade da mudança – e exatamente por isso se torna dissimulado pelas formas dos filmes hegemônicos. Nesse ponto, apresentamos um sentido ‘tradicional’ de ideologia, originado na teoria marxista de base, contraposto a uma concepção avançada segundo a qual o capitalismo é capaz de reposicionar a tensão entre a ocultação e a visibilidade dos processos sociais.

Depois do golpe, a modernização conservadora seguiu um ritmo vitorioso, com o aval do projeto de desenvolvimento empreendido pelo governo militar. Mostrando um Brasil posterior à redemocratização, que experimenta agora os resultados do encaminhamento histórico ocorrido nas décadas antecedentes, os dois filmes dão a ver uma série de problemas que, em sua dificuldade de enfrentamento, assemelham-se àqueles que motivaram a agonia do desengano no Cinema Novo – guardadas as diferenças contextuais, que, de resto, são elas também um objeto de análise. Tem-se aqui a elevação de novos empecilhos que afetaram a *práxis* e provocaram, por exemplo, um notório esvaziamento do discurso crítico em todo o mundo capitalista, nas décadas posteriores à refutação dos movimentos revolucionários motivados pelo maio de 1968 francês, como notam Luc Boltanski e Ève Chiapello em *O Novo Espírito do Capitalismo*⁴.

Dito de outro modo, *O Príncipe e Cronicamente Inviável*, realizados na passagem dos anos 1990 para os 2000, também reverberam uma crise do discurso de esquerda, tal como os filmes do desengano do final dos anos 1960, e essa reverberação interessa a este trabalho como meio para compreender, em parte, aquilo a que se poderia denominar, grosso modo, de o estado atual da crítica da ideologia no cinema brasileiro. Situando o discurso crítico nos

⁴ O livro de Boltanski e Chiapello figura aqui como uma referência para o pensamento atual acerca das formas de crítica ao modelo capitalista, pressupondo a transformação do espírito que caracteriza o sistema, identificado inicialmente por Max Weber em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, e a necessidade de atualizar a crítica em face dessas transformações. Mesmo escapando das nossas pretensões mais modestas, aqui, parece-nos que as proposições de Boltanski e Chiapello são especialmente relevantes para um estudo sistemático do cinema recente, aplicando-se, por exemplo, à maneira pela qual o modelo hegemônico de narrativa atualizou um gênero como o melodrama, estreitamente vinculado a valores protestantes que Hollywood divulgou internacionalmente junto com o capitalismo norte-americano. A esse respeito, conferir neste trabalho a parte final da análise de *O Príncipe*.

anos 1990-2000, os dois filmes aliam-se ao Cinema Novo na discussão da nacionalidade brasileira e das formas de representação da experiência social – o Brasil persiste como um tema (e uma incógnita), tanto no filme de Ugo Giorgetti quanto no filme de Sérgio Bianchi. À semelhança da fase do desengano cinemanovista, ambos abordam, de maneira enfática, a dificuldade do embate ideológico quando se trata de dar conta de um presente histórico próximo de ser o avesso das expectativas emancipatórias que mobilizariam uma ruptura com a ideologia dominante.

Nesse ponto, a relevância dessa via de aproximação aos filmes determina o aspecto atual da reflexão: se não há mais uma ditadura militar como entrave decisivo para a crítica da ideologia, como se vê nos filmes do pós-golpe, o contrapeso que define a dificuldade da crítica, hoje, está arraigado no *modus operandi* do capitalismo avançado, em que as utopias dos anos 1960 foram paulatinamente substituídas por ações pragmáticas, desinteressadas pela transformação da estrutura social, posto que focadas nas resoluções paliativas dos problemas ou na realização de projetos particulares omissos às demandas do corpo coletivo – as implicações dessa condição nas orientações estéticas do cinema brasileiro compõem o nosso assunto, sempre que falarmos das obras enquanto produtoras de significado, orbitando um universo de linguagens possíveis dentro das referências verificadas ao cinema moderno ou ao cinema clássico.

O pragmatismo como um conceito de potencial heurístico na análise do cinema brasileiro dos anos 1990-2000 é trabalhado por Ismail Xavier em sua produção teórica mais recente, como quando o crítico analisa a sorte de Busca-Pé, protagonista de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), para quem o “o êxito pede a postura pragmática de tomar o mundo pelo que é e se ajustar, com talento e esperteza, às suas regras, sem tensionar a experiência com imperativos morais já sem sentido” (XAVIER, 2006b, p. 144). Neste trecho, trata-se de considerar o filme de Meirelles e Lund no conjunto do cinema brasileiro ‘de resultados’, no qual, segundo Xavier, a narração em *voz over* é um elemento de linguagem que ganha destaque na apresentação de sujeitos ‘em situação’, imersos em um Brasil definido, sobretudo, pela corrosão social, a crise de valores, a violência e a orientação programada para o consumo.

O mesmo viés atento ao pragmatismo como conceito disponível à análise está presente no artigo *Humanizadores do Inevitável*, em que uma forma particular de humanismo é notada como lastro da composição dramática de filmes brasileiros que opõem a cultura à barbárie, a violência à arte, sem, no entanto, afligirem a ordem social que compreende os entes sociais

representados. “São casos de redenção em que ganha efeito a ação de figuras que, sem tocar no que fundamenta a ordem ‘natural’ desses mundos, funcionam como agentes humanizadores do inevitável” (XAVIER, 2007, p. 259). O uso dessa expressão, tomada de empréstimo por Ismail Xavier a um artigo de Roberto Mangabeira Unger⁵, problematiza precisamente a atuação de certa esquerda contemporânea pouco capaz de afrontar a organização econômica mundial em suas raízes mais profundas, optando, assim, por políticas sociais que visam contornar, pragmaticamente, os efeitos perniciosos do capitalismo tardio.

Refletida nos filmes, essa postura humanizadora é questionada pelo autor como solução para a crise do presente, na medida em que o seu alcance é por demais limitado enquanto crítica da ideologia. Por meio dessa missão imbuída de valores altruístas e de efeitos pontuais, concebe-se um sistema político-social contingente como necessário (ou melhor, o evitável como inevitável), e o gesto revolucionário dos anos 1960, fortemente universalista, não poderia ser mais desconhecido que na prática de tais políticas sociais. O emprego do conceito de pragmatismo por Ismail Xavier chama a atenção na análise dos filmes brasileiros lançados até meados de 2001/2002, justamente o período em que se situam, no limite, *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável*. A apropriação do conceito a essas obras, aqui, se dá junto com a observação da dificuldade de empenhar a crítica no presente, comentada há pouco. Essa dificuldade é acusada nos próprios filmes, e traz à tona, de certo modo, a constatação ‘pessimista’ do desengano no Cinema Novo.

Dialogando com Xavier, na análise dos dois filmes, pretendemos tomar o conceito de pragmatismo em um sentido lato, não necessariamente pelo viés que definiu o ‘pragmatismo do pobre’ e o ‘ressentimento da classe média’ como tendências majoritárias e complementares do período estudado⁶. Dito de outro modo, para além da função de asseverar as ações adequadas dos pobres em um universo distópico, acreditamos que o pragmatismo também se impõe como característica imperiosa nas circunstâncias de personagens potencialmente

⁵ O artigo foi publicado na *Folha de São Paulo* em 20 de março de 2007. Intitulado *Inteligência Brasileira*, trata-se de uma provocação ao pensamento produzido no Brasil acerca das suas próprias formas de sociabilidade. Em uma passagem do texto, Mangabeira Unger diz que predomina “nas disciplinas normativas – a filosofia política e a teoria jurídica –, a humanização do inevitável: a justificativa da redistribuição compensatória e da idealização do direito como meios para suavizar estruturas que não se sabe como reimaginar ou reconstruir”. Nesse sentido, o cinema brasileiro analisado por Ismail Xavier sinaliza o distanciamento para com a intenção de reimaginar e reconstruir as estruturas sociais. Esse processo, sem dúvida, diz respeito ao estado atual da crítica da ideologia, sendo mesmo uma manifestação dos seus limites. Para continuar seguindo as palavras de Mangabeira Unger, um “neomarxismo que perdeu confiança tanto em seus dogmas como em suas esperanças acabou como discurso para explicar por que nada muda no Brasil, a não ser para assegurar a impossibilidade da mudança”.

⁶ Cf. o capítulo *Ressentimento e realismo ameno* de Xavier (2009).

responsabilizadas, hoje, pela crítica da ideologia. O pragmatismo contagia a concepção de política que os filmes repercutem, e atinge também aquelas personagens que, na comparação com o Cinema Novo, legaram uma postura de confronto com a ordem estabelecida (ou, pelo menos, de quem poderíamos esperar essa postura). Nesse passo, convém notar que a trajetória do cinema brasileiro dos anos 1990 para a década de 2000 conduziu a um momento em que os cineastas se perceberam responsáveis por garantir o próprio cinema como um produto da indústria cultural cultivada no Brasil, buscando uma reconciliação que acena para o cenário global das relações políticas. O cinema, em si mesmo, incorpora um ideário de ações pragmáticas que acenam para a deterioração de projetos utópicos que visaram, no Cinema Novo, a uma revolução social.

Para Xavier (2007), em entrevista na *Folha de São Paulo* que dispõe o problema tal como o pensamos neste trabalho, “esse projeto de reconciliação tem a ver com o quadro geral da política do país. O que se tornou hegemônico na política brasileira é o pragmatismo”. Acreditamos que, entendido nos termos acima, o conceito suscita um exame embasado do capitalismo contemporâneo entre os desígnios de um olhar sobre o cinema que este trabalho pretende retinir. Concomitantemente, como bem exemplificam os filmes analisados, o pragmatismo – como paradigma, em um sentido amplo – expõe as circunstâncias particulares do chamado ‘cinema da Retomada’, confirmando que as ordenações maiores que mantêm o *status quo* em cada momento histórico não podem ser ignoradas por um cinema que se pretenda crítico.

Antes de ser uma baliza estética (se é que ela é possível como tal), o termo ‘Retomada’ é um denominador das condições de produção instituídas no Brasil dos anos 1990. O que se ‘retomou’, de fato, foi a realização de longas-metragens, segundo uma nova política de financiamento, formulada após o impacto da extinção da Embrafilme, em 1989, e a conseguinte estagnação das realizações brasileiras⁷. Em uma história contada, como mencionado, pelos ciclos de produção⁸, o lapso do começo dos anos 1990 não foi propriamente uma novidade. Em todo caso, a sua existência e resolução deram o tom da produção nacional nas duas décadas que lhe seguiram, quando as leis de incentivo fiscal, responsáveis, de fato, pela substituição da Embrafilme, determinaram as diretrizes

⁷ Vale a ressalva de que a realização para TV e o lançamento de curtas-metragens continuaram a existir, entre 1989 e 1992, período mais problemático para os longas-metragens, e que a concorrência do cinema com a própria televisão foi um dos fatores que levaram ao desgaste do modelo de atuação da Embrafilme.

⁸ Cf. o registro das vicissitudes dos ciclos em Bernardet (1979), *passim*, assim como nos verbetes correspondentes a cada ciclo em Ramos e Miranda (2000).

econômico-práticas do audiovisual no Brasil⁹. Com isso, as leis de incentivo substituíram os modelos anteriores de financiamento, promovendo a associação entre o Estado, a iniciativa privada e os realizadores. O patrocínio dos filmes passou a ser um advento correlato aos tributos das empresas privadas, alimentando um sistema de cooptação de recursos calcado em certa publicização do cinema.

Dessa feita, a pressão do mercado não age tão poderosamente sobre os realizadores, como nos ciclos em que o investimento e o retorno de capital eram fatores sobredeterminantes do filme-produto. À diferença do artista do Cinema Novo, cuja expressão acarretava o peso existencialista de uma tarefa emancipatória¹⁰, o cineasta dos anos 1990-2000 sofre a angústia da legitimação da sua atividade. O cinema é um setor que precisa se alinhar aos demais, participando do mecanismo de lucro que põe em cena os empresários e investidores da indústria cultural – nesse ponto, o ‘revolucionarismo’ de um Glauber Rocha soaria demasiado estranho aos cineastas do presente, como confirmam os ataques públicos à sua obra, vindos de diretores atuais de sucesso¹¹.

Nesse sentido, articula-se uma espécie de ‘acerto de contas’ pelo qual o financiamento público indireto pode ser justificado com o sucesso dos filmes. Já nesse âmbito, é possível

⁹ Segundo dados reunidos por Pedro Butcher (2005), a média de filmes lançados anualmente no Brasil, entre o final da década de 1970 e o começo da década de 1980, apresentava uma variação entre 70 e 110 produções, o que representava 30% a 35% do mercado exibidor. Apenas em 1989, quando a Embrafilme foi extinta, o número de filmes lançados registrou uma queda para 17 produções, alcançando 20 milhões de espectadores. No triênio 1992-1994, somente 13 filmes foram exibidos, não angariando sequer a marca de 1% dos ingressos vendidos no Brasil. Assim, o processo de decaída desses primeiros anos de 1990 foi contornado com a consecução de duas leis: a Lei de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, que abarca diferentes obras da produção cultural do país, garantindo a dedução no Imposto de Renda da parte dos recursos investidos, e a Lei do Audiovisual, que segue a mesma proposta de renúncia fiscal, concentrando-se nos produtos especificamente audiovisuais, inclusive com artigo favorável à chegada de recursos estrangeiros, que estimula as associações de produtoras internacionais aos filmes brasileiros.

¹⁰ No artigo *O Processo Cinema*, de 1961, Glauber Rocha discorre sobre a opção pelo cinema como meio de expressão, e a angústia derivada das contradições inerentes à condição dos filmes como mercadorias, na contramão da liberdade criativa. Sobre a realização de *Barravento*, naquele ano, Glauber relata que “a penitência de noventa dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea” justificava-se na medida em que a atitude advinha de uma “consciência exata do país, dos problemas primários de fome e escravidão regionais” (ROCHA, 2004, p. 48). É notável a influência de Sartre (1987) na caracterização do cineasta como um artista que assume a responsabilidade pelo mundo a partir de suas escolhas. A concepção de autoria proposta por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* também ecoa o ‘mandato social’ que o autor assume, afastando-se das demandas industriais para o cinema.

¹¹ Refiro-me, aqui, a ocasiões como a da entrevista de Fernando Meirelles e José Padilha à *Revista Bravo*, em janeiro de 2008, na qual Meirelles afirma: “O Glauber era um cara que opinava em cada diálogo, em cada plano. E Tropa de Elite é o oposto. Essa estratégia tem muito mais impacto na sociedade do que qualquer filme que o Glauber fez” (TROPA DE..., 2008). A posição de Meirelles, interpretada contextualmente, não deixa de ressoar as polêmicas em torno de *Cidade de Deus*, quando do lançamento do filme, que problematizaram o tratamento da miséria em obras de espetáculo visual e narrativo, comparando essa tendência com a estética da fome de Glauber Rocha.

avaliar que o universo de comercialização atual guarda diferenças relevantes para com os anos 1960, quando a tomada de postura dos cineastas a respeito da possibilidade declarada de filmes de baixo orçamento e de estilo autoral era mais resoluto, motivando a organização de grupos em torno de um projeto comum – seja ele dotado de uma carga crítica contra a hegemonia do cinema narrativo clássico, como no Cinema Novo, seja ele alinhado ao cinema dominante. Possuindo a garantia dos recursos a partir da aprovação de um filme pela lei de incentivos, o cineasta se percebe desobrigado, paradoxalmente, de uma relação comercial ‘clássica’ com o público. Seu compromisso é outro:

O cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade. E quando está empenhado na discussão do poder, ressalta o lado invasivo não só da TV ou do cinema estrangeiro, mas também o da própria experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade (XAVIER, 2001, p. 43).

Na lógica da produção contemporânea, o malogro nas bilheteiras dificilmente se converte em empecilho definitivo para o realizador. A adequação do planejamento no âmbito da produção, contudo, é fundamental. Logo, por um lado, o cineasta não está atrelado às características propriamente estéticas que a indústria cultural prescreve às suas mercadorias. Por outro lado, não deixa de existir uma orientação geral para um produto nacional de aceitação no mercado. O esforço em prol da inserção de um filme no circuito do grande cinema, alcançando um público maior, ou no circuito mais restrito, que acolhe as experimentações da linguagem, é uma opção que cabe, sobretudo, ao próprio cineasta, em coerência com as suas convicções¹².

O Príncipe e Cronicamente Inviável discutem essas novas condições que envolvem o cinema brasileiro recente na medida em que problematizam a concepção de ‘cultura’ na era do capitalismo avançado. O filme de Ugo Giorgetti destaca a conversão da arte e dos demais bens culturais em mercadoria, em sintonia com o pragmatismo político a que nos referimos há pouco. O filme de Sérgio Bianchi, por sua vez, leva adiante o debate sobre as mesmas

¹² Essa perspectiva guarda relação com o debate sobre a diversidade da produção na Retomada, sustentado pela ideia de que o Cinema Novo foi um bloco monolítico. À diferença daquela época, apenas agora o cinema brasileiro comportaria projetos cinematográficos diversos. Ismail Xavier (2000, p. 100-1) questiona esse senso comum, chamando a atenção para certo retraimento do confronto de alternativas e para o adensamento das propostas efetivamente lançadas: “O sistema atual viabiliza a produção, mas o cinema permanece na defensiva, acuado pela dificuldade renovada de comunicação com o público, ciente do perigo da perda de legitimidade política diante dos legisladores e dos diretores de *marketing* das empresas”.

circunstâncias, com o adicional de apreender em seu discurso o conceito de cinismo, estudado com notável ênfase pela teoria contemporânea da ideologia, desde que Peter Sloterdijk publicou a sua *Crítica da Razão Cínica*. Diante da percepção do pragmatismo que parece ter abarcado a crítica da ideologia no presente, corroborada em *O Príncipe*, cabe a *Cronicamente Inviável* acrescentar o cinismo como uma característica já delineada na experiência social brasileira, cujo efeito devastador conduz a obra a um flerte com o niilismo. Nesse passo, os dois filmes analisados repõem questões fundamentais que foram propostas pelo Cinema Novo, sobretudo pelos filmes do desengano, quando referentes à atuação dos intelectuais como responsáveis pela crítica – por essa via, são discutidas também a identidade nacional, relacionada à presença simbólica do eurocentrismo¹³ (agora em sua fase globalizada), ou ao regime estético que orienta as imagens da miséria e da violência nos anos 1990/2000, remetendo aos debates concorrentes que o Cinema Novo realizou, desde o início, quando decidiu se comprometer com a realidade nacional.

No final dos anos 1960, como não poderia deixar de ser, os filmes do desengano mostraram que um cinema crítico é tão mais exigente quanto mais a ideologia se atualiza e interfere nas condições pelas quais o filme significa o real. Por isso, esse grupo de filmes é assumido aqui como uma referência das análises, no intuito de contribuir para a tarefa de “refazer a ponte dos anos 60 e 70 com a produção contemporânea”. Em um momento no qual a própria noção de Retomada parece suplantada, trabalha-se com a hipótese de que “essa ponte [com os anos 1960 e 1970] ruiu e a tradição não foi nem continuada, muito menos rompida, por várias razões: censura, descontinuidade nas políticas de produção e por último descaso com a nossa memória cinematográfica” (CAETANO, 2005, p. 306). Ao esforço de refazer essa ponte, pensamos que é possível acrescentar a observação de que Hollywood ainda é o centro irradiador do cinema mais consumido no Brasil, com uma larga vantagem em número de exhibições nas salas de cinema, uma presença constante nas emissões televisivas, e, o que mais interessa à pesquisa da forma, com o certificado das convenções de linguagem que, em maior ou menor medida, se impõem como modelo da melhor realização cinematográfica – o ‘padrão de qualidade’ que já aquecia os debates entre universalistas e nacionalistas dos anos 1960¹⁴. A despeito da imprevisibilidade do cinema brasileiro enquanto

¹³ Assumimos aqui o sentido amplo do termo, usado por Shohat e Stam (2006), que estende o eurocentrismo para a cultura norte-americana e ainda além, marcando a sua efetividade nas mercadorias culturais do presente.

¹⁴ Segundo dados disponibilizados pela Ancine no *Observatório Brasileiro do Audiovisual*, o público dos filmes brasileiros no ano de 2008 foi de 9.143.052 pessoas, o que corresponde a 10% do total, sendo o predomínio dos

setor comercial, isto é, a despeito do sucesso ou do retraimento da produção a que são confiados os resultados ‘numéricos’, a pergunta pelo legado do cinema moderno no presente tem uma dimensão estética que não pode ser recusada, constituindo um assunto central desse trabalho.

Afinal, “se o cinema moderno encontrou seu ponto de esgotamento, cabe observá-lo como um dado, entre outros, de repertório, sem a ilusória busca de fórmulas a repetir” (XAVIER, 2001, p. 41). Como visto, o cinema moderno questionou o cinema clássico e fez avançar a discussão sobre o Brasil, no cinema, com o avanço da linguagem. Filmes mais complexos enquanto proposições formais superaram limitações que a forma hegemônica das narrativas divulgavam, influenciando a maior parte do cinema existente no Brasil até os anos 1950. As contribuições do Cinema Novo a uma cinematografia atilada para a crítica da ideologia são fundamentais, e cabe a pergunta sobre como essas contribuições são filtradas nos anos 1990-2000. Na medida em que analisarmos *O Príncipe e Cronicamente Inviável*, as diferenças e aproximações constatadas entre os dois períodos serão consideradas em função das respostas possíveis a essa pergunta.

filmes estrangeiros correspondente a um público de 80.817.112 pessoas. A mesma fonte indica que, no primeiro semestre de 2008, 77% das cópias em salas de exibição foram lançadas pelas *majors* internacionais (Hollywood), e os 23% restantes pelas demais distribuidoras, consideradas ‘independentes’. Estes e outros números podem ser acessados em <<http://www.ancine.gov.br/oca/index.html>>.

CAPÍTULO 1

Uma viagem de redescoberta:
a cultura do pragmatismo e o
Brasil secreto

Antes da imagem, o som. O primeiro signo que *O Príncipe* oferece ao espectador são os ruídos de turbinas de avião em processo de aterrissagem. Ouvimos as turbinas enquanto observamos, no campo imagético, um fundo preto cujo único conteúdo são os créditos iniciais. A possibilidade de que uma faixa do público não identifique a situação, sem costume com aquele ruído, é logo dissipada pela *voz over* de uma aeromoça. Bilíngüe, somando-se à turbina e ao fundo preto que sonega a visão da cena, a voz anuncia, em francês e em português, a chegada da aeronave em solo paulistano. No mesmo passo, relata as condições de temperatura e o clima da cidade brasileira, desejando uma boa estadia aos passageiros que ali desembarcam.

Como interpretar esse primeiro contato do filme com o espectador? Uma das premissas que fundamentam o cinema narrativo clássico, sintetizadas por David Bordwell em *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*, diz respeito a certa articulação entre o espaço e o tempo capaz de mimetizar o real. A narratividade do filme clássico estimula o espectador a elaborar um constructo espaço-temporal de consistência e coerência internas, apresentando-se como uma unidade física imaginária, na qual uma ação contínua se desenrola. Diferentemente do cinema moderno, em que a condução das personagens por este espaço-tempo pode ser acompanhada diretamente pela câmera, o cinema clássico prioriza a antecipação da ação, compondo o quadro com as aberturas necessárias à horizontalidade dos planos consecutivos.

Assim, o acontecimento porvir é um fator determinante do plano, vinculando-se logicamente a outro, em sintonia com o posicionamento do espectador na relação com o universo diegético – motivo pelo qual é frequente o uso de planos repetidos, cuja reapresentação abona o marco espacial que lhe corresponde, corroborando a unidade da diegese. Em virtude desse empenho orientador, ainda no marco referencial de David Bordwell, o cinema clássico instituiu um tipo de espectadorialidade no qual as operações cognitivas são motivadas pelo processo de causalidade, e, com isso, abalizou a expectativa como um elemento nevrálgico da sua experiência. O espectador é motivado constantemente a construir hipóteses e a resolvê-las (ou a vê-las resolvidas, didaticamente, pela trama) no seio

de um movimento de suspense, diante do qual a montagem, como já constatava Pudovkin (2003, p. 60), no começo do século XX, tem a tarefa de “mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado”.

Ainda que a única figuração no fundo preto da imagem que inicia *O Príncipe*, para além das letras dos créditos, seja um retrato pelo qual os atores principais da trama são apresentados (já caracterizados como personagens), esse primeiro segmento fílmico não deixa de estar inserido em um encadeamento de seqüências que posicionam o espectador em um espaço-tempo diegético comum ao modelo de cinema descrito por Bordwell. A *voz over* da aeromoça, ao mesmo tempo em que confirma o ruído como pertencente a uma aeronave, refere-se a um espaço realista – a cidade de São Paulo – e a um acontecimento corriqueiro em metrópoles cosmopolitas como aquela capital: a chegada de um avião do exterior. Assim, por meio de um som, que apenas indica o espaço da ação (o interior do avião, onde é possível ouvir a voz da aeromoça), o espectador é projetado no universo dramático, recebendo o primeiro dado necessário para elaborar a fábula – termo usado por Bordwell para designar a instância mental em que as relações entre as personagens são organizadas de modo contínuo e coerente, a partir das informações concedidas pela trama.

A maneira pela qual o espaço cênico desse primeiro segmento é percebido (como puro som) ressalta as boas-vindas da aeromoça e denota o início de uma estadia. Se há uma viagem que termina, assim que o avião cumpre o seu itinerário e pousa em Guarulhos, há também uma viagem que se inicia, relativa à descida dos passageiros em São Paulo. O paralelo com a atenção dos espectadores que assistem ao filme é possível: devemos imergir na diegese, e viajar junto com as personagens no espaço anunciado pela *voz over*, a cidade de São Paulo. Mais precisamente, começa aqui a identificação do público com o protagonista de *O Príncipe*, um dos passageiros do avião, cuja permanência na metrópole onde nascera e crescera se realizará quase como em um redescobrimento, incluindo nisso grandes doses de surpresa e de espanto.

Nesse sentido, a presença dos créditos no segmento de abertura provoca a consciência de que estamos diante de uma linguagem, apresentando-se como tal; ainda não fomos totalmente imersos na impressão de realidade, e o filme pode desejar, com certo distanciamento, que essa imersão seja ‘boa’ – ‘sejam bem vindos a São Paulo’, é o que diz a aeromoça, antes do corte seco que fecha o segmento.

Nesse breve preâmbulo, a narrativa não opta por uma *voz over* onisciente e apartada da diegese, mas sim por uma voz que narra o filme ao mesmo tempo em que anuncia a chegada de um avião na própria diegese; ou seja, a voz está na diegese, junto com os demais elementos (turbina, passageiros que escutam a mensagem, e todo o constructo que naturalmente se elabora a partir deste estímulo realista). Em todo caso, o efeito de orientação do espectador e de instalação de uma causalidade cênica é o mesmo do cinema narrativo linear – a consecução das cenas o confirmará, rubricando a aeromoça como a desencadeadora de um processo. As personagens (até ali, a tripulação e os passageiros, sem individualizações) aterrissam no solo paulistano junto com os espectadores. Nesse momento, de fato, é que a narrativa tem início. O espaço enunciado pela *voz over* – que poderia ser a voz do próprio filme, dialogando com quem o assiste – instiga um lugar de chegada, a cidade. De uma só vez, o espectador de *O Príncipe* deve se portar como se ele próprio fosse um viajante.

Como visto, não é somente o fundo preto e o uso ostensivo da banda sonora que o primeiro segmento de *O Príncipe* traz à tona. Possui uma função paralela, nessa atenuada imersão inicial, o instante em que cessam as cartelas com os nomes da equipe do filme, e um retrato com as personagens principais é utilizado, apresentando o elenco ao espectador. A fotografia mostra as personagens em caráter, mas as legendas, que surgem na tela à medida que as partes do quadro fotográfico se completam, trazem os nomes dos atores, e não das personagens. Ali, temos uma mesma fissura entre a diegese e o extrafílmico, ratificando o distanciamento necessário para que essa primeira seqüência seja uma introdução autorreflexiva do filme. Há uma mediação – entre o que é a representação e o que lhe é manancial, isto é, entre as personagens e os atores – que artificializa a impressão de realidade, produzida pelo filme em função do seu ‘classicismo’ estrutural (para o qual se chama a atenção, aqui), na mesma medida em que o público é convocado para a experiência ilusória com a diegese. Devemos aceitar o jogo, permitindo-nos ‘realizar’ o universo da representação quando nos propomos a ver o filme. Com isso, em um sentido bem específico, *O Príncipe* tem como objeto a cidade de São Paulo: é ela que deve ser observada pelos espectadores-viajantes, a bordo do avião e da narrativa.

A chegada do avião é também a chegada da diegese na atividade espectral, e, nesse processo, São Paulo é alçada ao centro das atenções. A cidade é cenário, espaço da ação, mas também é o assunto da obra, e não se limita a uma função de aparato da estrutura dramática e actancial. De modo paralelo, neste primeiro segmento do filme, ainda não conhecemos Gustavo, a personagem que, enquanto personagem, viaja a São Paulo – e que logo

relacionaremos, por dedução, como um membro daquele grupo de passageiros a receber as boas-vindas. No entanto, mesmo sem apresentar o seu protagonista, o filme já promove uma relação de proximidade do público para com a condição de Gustavo enquanto ‘estrangeiro’ na maior cidade do Brasil, assimilando os dois sujeitos de olhares (a personagem e o espectador).

A narrativa convida Gustavo a um redescobrimto de São Paulo, e toda a sua trajetória após aceitar esse convite leva consigo o interesse de revelação de uma realidade desconhecida, de modo que aquilo que o filme desvela para o protagonista é também o que se propõe a explicitar para o espectador. Ambos, Gustavo e o público de *O Príncipe*, já na cena seguinte, estranharão uma cidade que se mostra, ao contrário do que diz a aeromoça, muito pouco apta a receber bem os seus visitantes (primeiro paradoxo entre muitos, aqui provocado pela justaposição da *voz over* e a balbúrdia na avenida onde o protagonista residirá). Nesses termos, Gustavo acompanha o espectador – o princípio de um estranhamento em face do real vale para ambos, e essa é a exigência para que o filme de Ugo Giorgetti se efetive como uma crítica da realidade urbana, ora com tinturas de tragicomédia, ora com evidente sarcasmo e desolação. O espectador de *O Príncipe* acessa a cidade junto com o protagonista que a visita.

É um corte instantâneo, sem preparação do espectador, que leva do primeiro segmento, no qual predomina o fundo preto e a não-imagem (o interior do avião, que apenas ouvimos, sem vê-lo), à cena em que Gustavo chega, de táxi, à Rua Morato Coelho, endereço onde morava quando jovem, em busca da casa de sua mãe. Este segundo segmento contrasta efusivamente com o primeiro, de tal maneira que o filme poderia prescindir do tom espantado com que Gustavo manifesta a sua particular admiração, observando a agitação que modificara a pacata rua das suas lembranças de juventude. Do vazio negro de uma audição sem visão, pela qual o espectador ainda se relaciona com os créditos iniciais, e não totalmente com a diegese, somos remetidos a uma imagem complexa, na qual o olhar se perde entre os inúmeros focos de estímulo visual: há engarrafamento, buzinas, pessoas que gritam, um provável criminoso que fugiu, saltando pelos telhados das casas – mas também rodas de samba e muito movimento nas calçadas.

Nesse ponto, cabe uma consideração quanto ao meio pelo qual Gustavo – e os espectadores, metaforicamente – aportam na cidade-natal da personagem. Se, para a modernidade do século XIX, a locomotiva representou uma invenção que reduziu as distâncias e tornou escancarada a velocidade e a industrialização no horizonte da vida coletiva – como pode ser visto nos *westerns* em que Bazin reconhecia a representação cabal da cultura

norte-americana¹⁵ – a consolidação da aviação comercial acompanhou o aprofundamento desses valores, angariando o aspecto de uma inovação tecnológica mais apropriada ao século XX. A chegada de Gustavo reflete, inclusive nesse âmbito, as mudanças no espaço urbano que intensificaram o núcleo denso da modernidade.

No corte que, de uma só vez, separa e associa os dois primeiros segmentos de *O Príncipe*, saímos do interior de um avião, onde a estabilidade e a cortesia são as tônicas, e adentramos em um universo de visível degradação, onde a poluição, a banalização da violência e o medo se sobrepõem. O movimento vai do conforto propiciado pelo desenvolvimento e a globalização – o interior do avião que reduziu as distâncias e supostamente aproximou as culturas, e a narração bilíngüe da aeromoça resume essa proximidade no âmago da linguagem – ao desconforto de uma paisagem aterradora, atualizando um Terceiro Mundo ainda à deriva em relação aos países do norte global; o que justifica todo o assombro de Gustavo. Assombro que apenas aumentaria até o final da sua estadia, constituindo o verdadeiro fio condutor da narrativa.

1.1. *O público, o privado e o espaço do drama*

São Paulo é um cenário sobrepujante em *O Príncipe*, auferindo desde cedo uma estatura contrapontual ao protagonista, e, ao mesmo tempo, manifestando-se como fetiche de uma busca pelo passado, orientada por particulares lembranças e decidida nos reencontros com os amigos da sua geração. Logo, a fotografia das personagens, no primeiro segmento do filme, não tem somente a função de mediar os elementos ficcionais e as informações extrafílmicas, concretizando a presença ativa do espectador como um agente de investigação associado a Gustavo. Ela também denota o trânsito da História entre os anos do seu registro (na foto, a caracterização das personagens os mostra na juventude) e o contexto em ruínas que transborda no segmento posterior, na chegada do táxi à Rua Morato Coelho.

Interiormente situado no elo até então obscuro entre o passado e o presente, Gustavo concluirá a viagem com um juízo fatídico, na última cena do filme, quando embarca em um avião de volta a Paris. Vale a pena antecipar esse percurso, e trazer à memória, rapidamente, o momento decisivo dessa avaliação. Perguntado, em tom petulante, por uma brasileira que

¹⁵ Conferir o capítulo *O western ou o cinema americano por excelência* em Bazin (1991, p. 199-208).

entrará no mesmo vôo, se estava no país a negócios ou a prazer, Gustavo é sarcástico: ‘Como a senhora classificaria um funeral?’. Aqui, o fechamento do ciclo narrativo, em que a memória e a crítica do presente é acesa pela viagem da personagem, confirma o entrelaçamento da história pessoal de Gustavo com a história do país – relação que tem seu ponto forte na doença e na morte de Mario, seu sobrinho (motivo apresentado na trama para a viagem), e culmina na resposta da cena final, aludindo tanto ao suicídio deste quanto à metáfora de que o Brasil, ele sim, tem o seu cortejo fúnebre; ou, ainda, de modo especialmente sublinhado, alude à cidade de São Paulo, que, em vias de falecimento, pode ser aceita como protótipo das direções tomadas por todo o país nas vicissitudes que reinscrevem Gustavo no tempo brasileiro.

Desse modo, *O Príncipe* põe em perspectiva certa relação entre o público e o privado nas narrativas dramáticas, das quais ele mesmo é um exemplo de gênero, introjetando uma dimensão histórica na experiência particular do protagonista. De certo modo, o filme participa de uma tendência dominante no cinema brasileiro da virada dos anos 1990 aos 2000; não, contudo, sem determinar a sua distinção nessa conjuntura. A respeito dessa tendência ao drama como gênero na cinematografia nacional mais recente, Ismail Xavier e Leandro Saraiva (2006) observam que os filmes da Retomada, até os primeiros anos da década de 2000, estabeleceram uma dupla via de contato com o legado cinematográfico das décadas anteriores, rememorando aqui, em especial, o Cinema Novo brasileiro.

Por um lado, a busca dos espaços emblemáticos – como o sertão e a favela – afirmou o pertencimento da nova produção a uma tradição específica, cujo simbolismo marcante dos anos 1960 foi submetido a uma apropriação atualizadora. Por outro lado, essa mesma busca deixou ver o distanciamento que inibia o esforço de totalização, presente nas produções cinemanovistas, ao mesmo tempo em que elegia alternativas estéticas mais afeitas ao cinema de gêneros e à narratividade de origem clássica. Xavier e Saraiva constatam, nesse eixo de análise, que as alegorias do cinema brasileiro moderno arrefeceram em seu poder de síntese do ‘caráter nacional’, na medida em que os filmes se propuseram cada vez menos ao tipo de ‘abstração’ que desencadeara, por exemplo, a indissociação entre o imperativo da mudança social e a mitologia de uma nação porvir, no cinema de Glauber Rocha – exemplo mais enfático entre os cineastas do período, pela força alegórica de suas narrativas míticas.

Em Glauber, assim como em Pier Paolo Pasolini, o sagrado e a revolução convivem enquanto forças entrecruzadas de uma compleição histórica. Se *Terra em Transe* provocou, no calor do golpe militar de 1964 (pouco mais de dois anos depois), uma problematização

alegórica das relações políticas e sociais do Brasil no momento mesmo em que elas eram vividas (inclusive com o questionamento da própria esquerda brasileira), o cinema da Retomada desloca a alegorização para o conflito interpessoal, amainando a relação de dependência que vincula o indivíduo às forças sociais que determinam o seu pertencimento à sociedade. Assim, observados em conjunto, os filmes da Retomada reforçam a psicologia das personagens: nas ficções, o drama privado ganha força, ao mesmo tempo em que, no cinema documentário, a sondagem do indivíduo enquanto ente universal, levado aos limites da autoenunciação, encaminha os experimentos estéticos mais relevantes – o que pode ser verificado, por exemplo, no cinema de Eduardo Coutinho.

Vale frisar que, longe de propor um tipo de condução monolítica da representação, esse predomínio do privado, adequado à estruturação das narrativas, dá vazão a proposições estéticas que lidam, também, com o tratamento das estruturas latentes da sociedade, em filmes dispostos a tematizarem a esfera pública – adiante, essa relação entre o público e o privado deve ser observada por meio do gênero dominante no cinema narrativo, cujas propriedades formais acenam para uma organização da vida em comum calcada em valores burgueses. Em todo caso, o imediatismo da ação necessária, almejada para a resolução dos problemas da personagem individual, assim como da causalidade narrativa que a circunscreve, dificultam a introdução de uma instância política que implique o esforço coletivo e a participação em projetos de longo prazo.

Este pragmatismo, tematizado por Ismail Xavier (2007), é o ponto de partida da construção dramática calcada em experiências drásticas, que repercutem o modelo clássico de cinema, tanto em sua normatividade interna da causa-efeito como força motriz, quanto na eficácia da relação com o espectador médio dos centros urbanos. Temos, assim, o cinema como dispositivo para a fuga da rotina burocrática e do fastio com a segurança, diante da qual atravessam a velocidade e o espírito de emergência do mundo moderno. A situação-limite das personagens é o atrativo que instala a obra como enunciadora do extraordinário: importam muito, por isso, os “enfrentamentos com risco de morte, onde é central a iniciativa e o carisma pessoal, lances de coragem e covardia, materiais que a indústria do cinema sempre explorou” (XAVIER, 2007, p. 259). Aqui, temos uma chave para compreender o ‘cinema de violência’ produzido recentemente no Brasil, geralmente reivindicador dos espaços emblemáticos do Cinema Novo, comentados anteriormente: vários são os filmes ambientados em favelas, por exemplo, nos quais o enfrentamento de vida ou morte e os arquétipos da vilania e do heroísmo dão o tom geral do afeto reivindicado ao espectador pela trama.

Em *O Príncipe*, a chegada de Gustavo à Rua Morato Coelho traz à tona essa ‘privatização’ da experiência social de uma nação – a brasileira – nos registros de cinema que ela produz sobre si mesma, ainda que a situação-limite, no filme de Giorgetti, não recorra a personagens específicas e centrais, guiadas por interesses díspares decididos no confronto violento direto. Em vez disso, o conflito se apresenta como um dado substancial daquela forma de coletividade, a dos habitantes que se amontoam na rua, dentro dos carros, no interior das casas ou acima delas, como na perseguição do malfeitor que veremos sobre os telhados da Morato Coelho; é justamente a esfera pública sufocante que surpreende Gustavo, e não o seu reencontro com a mãe, este pleno de amor; é também essa esfera que fustiga Mario até o ponto em que a aversão à cidade o leva ao suicídio.

Não há sertão ou favela em *O Príncipe*, mas essa falta não acarreta a inexistência da exclusão e da desigualdade: sem as zonas específicas para se situarem no todo social, é na propriedade coletiva que as fissuras entre as classes se instalam, acenando para um novo sentido da política¹⁶ que acompanha, enfim, a restrição da vida ao privado: individuação extenuante que traz a marca do mundo moderno em seus passos históricos, erodindo os princípios de convivência e as normas sociais que, esvaziadas de outros predicados, agora apenas refletem as relações decididas pelo imaginário do capitalismo tardio, ao mesmo tempo em que continua a vigor, no tecido social, a ocultação ideológica da miséria que outrora se converteu em um objeto de desvelamento e de crítica do cinema de ruptura.

A escala de planos do segundo segmento do filme, predisposta a ironizar as ‘boas vindas’ da aeromoça na narração do segmento anterior, também conduz de um âmbito ao outro dessa polaridade tipicamente moderna. No sentido de que fala Ismail Xavier, acima, o filme alimenta o clima de emergência da modernidade urbana, tocando nas angústias da dicotomia violência/segurança e refletindo uma ansiedade típica dos espectadores que habitam as cidades. Da panorâmica que dá a ver a algazarra e o superlotação da rua, até o abraço de reencontro de Gustavo com sua mãe (interrompido, fora, para continuar dentro do quintal), vem à tona o momento em que as duas personagens se desvencilham do entorno desolador e internam-se na residência, em uma transição do espaço da ação que o filme ressalta como um movimento justificável em face da periculosidade daquele cotidiano.

Uma análise mais detalhada da seqüência deixa ver elementos que, no momento da projeção, apenas flanqueiam a atenção estimulada do espectador. A primeira tomada é uma

¹⁶ Do grego *pólis*, denotando a partilha do comum no domínio da cidade.

panorâmica com um plano de conjunto sobre o espaço da cena, exterior ao táxi que leva Gustavo. O impacto irônico da imagem é acentuado pela última fala da aeromoça, em *voz over*, no segmento anterior: ‘em nome dessa tripulação, sejam bem vindos a São Paulo’. Este plano de entrada da cena, a meia distância, mostra a calçada tumultuada pelas pessoas que, sentadas ou de pé, atrapalham-se umas às outras, destacando alguns instrumentos musicais, como o tambor centralizado no quadro, do grupo de convivas que executam um ritmo balanceado, sentados em cadeiras de plástico. Ao lado desse grupo, à esquerda, está armada uma barraca móvel de *hot dog*, cujos detalhes desenhados em sua lataria (estrelas, círculos, cores primárias, tudo em excesso) ilustram o *kitsch* da cultura de massas, ‘estilo sem estilo’ que predomina como princípio comum em certa publicidade voltada para o espalhafatoso e o mirabolante¹⁷. Ao fundo, uma residência é cercada por uma grade, que se eleva para além do portão principal, e, por meio da luminosidade que escapa da janela, percebemos a luz acesa em um de seus cômodos – sugerindo a possível perturbação dos moradores com o barulho da rua.

Um breve movimento da câmera para a esquerda, ao mesmo tempo em que dá a ver a barraca de *hot dog*, acompanha um figurante que desvia do tumulto na calçada e logo caminha para a direita do quadro, aos gritos: ‘José, o que que tá acontecendo aí?’. A panorâmica segue o movimento da personagem, que levanta o braço esquerdo na direção do seu dialogante, e permite que a câmera se desprenda de sua companhia, em direção a este. No entanto, dois outros figurantes são flagrados pela imagem, que se configura em tons de cinza e sombras, evocando um subúrbio *noir*. Os dois falam quase ao mesmo tempo, dificultando a identificação da personagem para a qual foi dirigida a pergunta sobre o acontecimento. Um deles, que atravessa o quadro e logo o deixa por causa do movimento da câmera, assevera: ‘O cara deve ter pulado de telhado em telhado’. A *mise-en-scène* é atabalhoada, procurando um ponto de fixação, mas sem êxito. A dislexia da câmera imprime o tom de confusão no espaço público.

Terminado o movimento, a tomada externa é intercalada pelo diálogo de Gustavo com o condutor no interior do táxi. Interpretado por Wandy Doratiotto, conhecido músico de samba paulistano – cuja presença reafirma o interesse do filme em problematizar a cidade –, o taxista confirma que aquela é a rua que o seu cliente solicitara. Ao fundo, pela janela do

¹⁷ O conceito de *kitsch*, buscado na obra de Abraham Moles (1972), está aqui referido em função do seu caráter de fenômeno estético perceptível na vida urbana das grandes concentrações de massa.

veículo, o cenário é ocupado por figurantes que passam e dançam, e a tomada termina quando o campo visual é preenchido pela barraca móvel de *hot dog* (o *kitsch* é confirmado com a logomarca em vermelho e azul, em que está escrito *pit stop*), marcando a chegada do automóvel ao local anteriormente visto. A banda sonora, além da batucada, agora menos perceptível, é dominada pelo burburinho e as buzinas dos carros. Um novo corte traz de volta a panorâmica da rua, que se dedica a um movimento de retorno, da esquerda para a direita, acompanhando um motociclista que trafega na contramão. Ao enquadrar o táxi de Gustavo, que surge estacionado próximo ao grupo de samba, a câmera se aproxima com um *travelling* para frente. A banda sonora é intensificada com este novo movimento: primeiro, o barulho das vozes entrecruzadas do tumulto; depois, junto com o *travelling* que se aproxima paulatinamente do táxi, eleva-se o som da música na calçada.

Já na rua, com a bagagem nas mãos (a personagem de Doratiotto a entrega e começa a sambar, até ser retirado do quadro pelo movimento), Gustavo ganha um novo plano, sobre os ombros, de modo que a inclinação da câmera em posição de *contra-plongée* deixa ver, no horizonte do campo visual da personagem, um homem em cima do telhado de uma loja. O olhar de Gustavo, estático, antecipa o corte e o plano de corpo que mostra o figurante (aqui, trata-se de um PPV – plano-ponto-de-vista – associando o olhar da câmera ao olhar de Gustavo). Assim, identificamos uma arma nas mãos do homem que está no alto, e, aos berros, é ele próprio quem explica a ocorrência: uma perseguição havia se iniciado, e os dois fugitivos ‘caíram lá para o lado da pizzaria’.

Menos que a discrepância entre o ânimo dos que sambam na calçada, dos que se irritam com o engarrafamento e dos que se ocupam com a perseguição, é a maneira como o espaço cênico se configura nessa seqüência que instala a tensão entre o público e o privado. A ruptura com o primeiro segmento traz uma mistura incontornável de vozes, sons e ruídos, em lugar da fala calma e cadenciada da aeromoça. Mas sobretudo por meio de um contraste com a cena que lhe é posterior, quando, já no dia seguinte, Gustavo e sua mãe conversam na sala de casa, a Rua Morato Coelho é apontada como um entremeio da calmaria, ressaltando o aspecto quase insuportável daquilo que é público: no segundo segmento, a rua se revela um território de todos e de ninguém, espaço simbólico de um tipo bem particular de caos social, que tanto pode ser a penúria de uma São Paulo, a que é explicitamente endereçada a acidez crítica de *O Príncipe*, quanto uma amostra da superpotencialização de problemas que resistiram entre o passado, quando a utopia firmara o enlace amistoso de Gustavo com os seus pares de geração, e o presente, quando a amizade se dissolverá, em alguns casos, na

importunação de negociatas e trocas de favores que dão a ver uma ruptura radical no modo de vida das personagens.

Gustavo está cercado na rua de casa, quando retorna da França para visitar o sobrinho doente: cercado no táxi, entre as buzinas e a movimentação que atrapalham o trânsito; cercado, na calçada, por todos os lados, e inclusive pelo alto: a câmera por trás dos ombros, em contra-*plongée*, valoriza o desconhecido sobre o telhado, e a referência ao *western* é inevitável. Tanto quanto um *cowboy* deste gênero clássico, que não raramente se posiciona nos telhados das casas, com a arma de fogo em punho, para se esconder ou efetuar armadilhas, o homem armado da Morato Coelho é o personagem de um *bang bang* moderno – não mais passado no velho oeste, mas no centro de uma grande metrópole. A sua posição no espaço em relação a Gustavo, que o observa por meio do PPV, circunscreve ainda mais o protagonista em um ambiente de sofreguidão: a violência está de fora, ao lado, acima das casas: em tudo aquilo que é a partilha do comum. E é na casa de sua mãe, que abrirá o portão relutantemente – posto que a desconfiança é estratégia de sobrevivência –, que Gustavo adentrará no espaço privado; ao mesmo tempo, adentrará no drama, levando consigo o espectador – não somente a atenção deste, mas também a projeção do sentimento de estranheza causado nesta sequência, já que personagem e espectadores, desde o primeiro plano sem imagem no interior do avião e a *voz over* da aeromoça, estão juntos neste redescobrimto de São Paulo.

Os enquadramentos sucessivos de Gustavo e Dona Norma, na sequência em que ela o recebe no portão de casa, destacam o aprisionamento das personagens pela grade de proteção¹⁸. Ao chamar a mãe (não sem antes observar ao redor, movimentando a cabeça quase freneticamente, em sinal de vigília), Gustavo é captado em duas posições de câmera. Numa delas, em que a câmera está no exterior do quintal, lateralmente atrás da personagem, ganham destaque as placas de avisos fixadas na grade – ‘Cuidado, cão bravo’ e ‘Proibido estacionar’ – asseverando a preocupação com a segurança e o legalismo que só se sustenta na medida em que é constantemente reafirmado pelos indivíduos. Na outra posição de câmera, Gustavo é captado do interior do quintal, e entre ele e a câmera está a grade de proteção. A grade, aqui ressaltada pelo enquadramento, marca o limite do público e do privado, da insegurança e da proteção, condensando o tom da chegada do protagonista. Do mesmo modo, explicita um encarceramento sobre o qual a trama do filme trabalhará de modo intensivo, paralelamente à

¹⁸ Ver a seleção (a), na sequência.

doença do professor de ideias revolucionárias, interessado mais na recriação da História que na fidelidade aos fatos.

Nesse sentido, Dona Norma, de início, não confia que seja realmente Gustavo a lhe chamar no portão: ‘Olha aí moço, sai do portão senão chamo a polícia’. Contudo, avisada pelo homem com a arma na mão de que se trata realmente de seu filho (e não deixa de ser sintomático o fato de que ali está um antigo conhecido da família, outra vez localizado acima da residência pelo movimento de câmera, em posição de ‘mergulho’), ela abre o acesso a casa e o abraça, calorosamente, para logo se alinhar em definitivo ao sentido da cena: ‘Entra logo’, diz, fechando o portão para terminar o abraço em segurança, do lado de dentro. A câmera, fixada no exterior do quintal, acompanha a encenação com pequenos ajustes de quadro, até o momento em que o portão, fechado por Dona Norma, permite às duas personagens se apartarem do espaço público – em virtude da mudança de posição dos atores, a grade está mais uma vez entre eles e a câmera.

1.2. *As formas da cidade entre grades*

O enquadramento que emprega as grades do portão como fonte de significado, na cena do reencontro de Gustavo e Dona Norma, não é a única ocasião em que as construções imagéticas de *O Príncipe* operam a fim de determinar a diferença entre o público e o privado, e, ao mesmo tempo, sublinhar o isolamento dos indivíduos em face de uma exterioridade social corroída. Já no segmento posterior à chegada de Gustavo, que inicia quando Dona Norma lhe entrega o telefone da clínica onde está internado Mario, uma mesma composição do enquadramento pode ser identificada.

Antes de inserir este novo segmento em outra vertente discursiva de *O Príncipe*, atenta especialmente ao estatuto da imagem fotográfica em um contexto de corrosão social hipermidiatizado¹⁹ – como o que vemos na moderna e violenta São Paulo do filme –, cabe assinalar, aqui, a maneira pela qual alguns enquadramentos específicos, ocasionalmente associados à fotografia do próprio filme (não como objeto do seu discurso, mas como item da sua linguagem), articulam a tensão entre o interior e o exterior dos espaços, distinguindo, assim, as relações entre as personagens e o ambiente que as circunda – dado essencial para a

¹⁹ Cf. o terceiro capítulo deste trabalho.

construção de cada uma delas, e, portanto, um dos esteios da trama que é elaborada durante a viagem do protagonista.

Por essa via, neste terceiro segmento do filme, quando Dona Norma informa a Gustavo, recém-chegado, sobre a situação da família, destaca-se a ação casual que a finaliza. A roupa diferente de Gustavo, assim como a informação de que Hilda, fotógrafa e esposa de Mario, levará a filha do casal para a escola, sugere que a passagem do segundo segmento a este ocorreu por meio de uma sutil elipse de tempo (quando Dona Norma fecha a porta, ao final do segmento anterior, o plano é prontificado para o *raccord* temporal, do mesmo modo que o seu gesto isola as personagens principais da rua conturbada).

Assim, devidamente situados pela continuidade narrativa, já estamos na manhã do primeiro dia da viagem de Gustavo. Quando Hilda atravessa a sala e ganha o exterior da residência, levando a filha nos braços, acompanhamos a sua saída pela profundidade de campo de um plano que mostra, no centro, Dona Norma; à esquerda, uma parede com várias fotografias familiares penduradas em porta-retratos; e ao fundo, à direita do quadro, a porta da casa. Um plano de Gustavo, sentado, viabiliza o campo-contracampo que faz dialogarem mãe e filho, e se desfaz quando o conflito – sempre iminente, entre o exterior e o interior – vem à tona mais uma vez. O plano individual de Gustavo, que se assusta e pergunta ‘Que foi isso?’, anuncia a saída da câmera de dentro da residência. Trata-se de um barulho que, vindo da rua, faz com que o protagonista se levante e abandone o quadro, antecipando o novo *raccord* – ao deixar o quadro, Gustavo lança a expectativa de que a câmera lhe acompanhe em um novo espaço.

Desse modo, direcionando a atenção do espectador para a ação, o plano traz a imagem da janela da sala, observada do exterior (a câmera está, agora, fora da casa). As grades de proteção se sobressaem e ocupam todos os limites do quadro, como que recriando, no interior da ‘janela’ abstrata do cinema, uma nova delimitação. Dona Norma, já observando a rua, recebe a companhia de Gustavo, que vem do sofá da sala. Exibidos em plano americano, ambos são retalhados pela grade, ressaltando a distância simbólica entre um ‘dentro’ e um ‘fora’ semelhante ao que se dá nos fotogramas analisados anteriormente, quando Gustavo e Dona Norma se encontram pela primeira vez, no portão da casa.

Não há, neste plano de mãe e filho na janela, qualquer intenção de lucidez visual na apresentação das personagens. Antes disso, a fotografia produz faixas de penumbra a partir

das grades de proteção, prejudicando ainda mais a exposição dos rostos²⁰. Este efeito da fotografia alavanca o significado do quadro, para além da apresentação das personagens naquele espaço. Um novo PPV, como o que mostrava Gustavo no segmento anterior, em *contra-plongée*, observando o homem armado sobre o telhado, expõe agora o ponto de vista de mãe e filho: na rua, um mendigo está nu da cintura para baixo, e profere em voz alta, com um tom de cinismo e desespero associado a uma voz ébria: ‘Tá tudo bonito’. Um novo campo-contracampo finaliza a cena, entre o enquadramento de Dona Norma e Gustavo (sempre atrás das grades da janela) e o PPV que dá a ver o mendigo na rua. Hilda chega ao quadro que mostra o mendigo, e, junto com dois passantes, cobre-o com um saco plástico de lixo.

Consumada a vestimenta de improviso – e vale notar que o problema foi remediado com um saco de lixo –, segue a finalização do segmento em que Gustavo conversa com a mãe e com Hilda, iniciando, de fato, os encontros e desencontros que o levarão por uma São Paulo apta a vilipendiar suas melhores lembranças. Um plano-sequência acompanha a personagem saindo da sala, pela porta da frente. Interessa, nesse momento da análise, ressaltar ainda a construção do espaço como um território protegido e simbolicamente desarmônico com a Rua Morato Coelho. A caminhada de Gustavo para fora da sala, em direção ao portão – sua intenção é fechá-lo para Hilda, que sai de carro – deixa ver que há um cercamento de grade branca em torno da residência, e uma pequena cancela que dá acesso ao jardim, a partir da garagem (o espaço envolve as personagens, angariando uma função psicológica e participando da elaboração dos mesmos). Acompanhado pela câmera em um movimento de panorâmica, Gustavo caminha até o ponto em que é captado em um plano de conjunto, o que também mostra, além da personagem de costas, o carro de Hilda, já do lado de fora da garagem.

O protagonista, agora, está postado com as mãos na grade da garagem²¹, de costas para a câmera e de frente para Hilda, tal como um espectador daquela cena, metaforicamente compreendido como um espectador do filme (Gustavo associado aos espectadores de *O Príncipe*). Assim, ouvimos junto com ele a indignação da fotógrafa quanto à ocorrência de momentos antes: ‘Você viu que absurdo? Coitado do cara. Essa cidade, viu?’. Logo o carro ganha a rua, auxiliado por um indiscreto e voluntarioso vigilante que, conforme saberemos no

²⁰ Ver seleção (b), na sequência.

²¹ Ver seleção (c), na sequência.

decorrer da narrativa, atua naquela região: uma profissão marginal e, em tese, dispensável – o que faz da personagem uma espécie de protótipo da indiferenciação entre o privado e o público, no mesmo passo em que o contrapõe ao esquema de separação desses mesmos pólos que rege a análise destes primeiros segmentos. O carro sai para a rua, Gustavo fecha o portão, e também nesse desenlace a esfera do privado pode ser abstraída de uma exterioridade invasiva. Salvaguardado o seu íntimo, enfim, Gustavo pode se dirigir ao interior da garagem, onde reencontrará objetos antigos, incluindo a fotografia com os amigos, quando jovens, mostrada na abertura do filme como ilustração para os créditos dos atores.

Portões e grades compõem, dessa feita, um conjunto de artefatos físicos que delimitam os espaços da ação, condicionando as introspecções de Gustavo, a quem acompanharemos o tempo todo em *O Príncipe*, tanto quanto as relações das demais personagens com ele e entre si mesmas. Sendo esta uma via pela qual o filme de Ugo Giorgetti avança na sua intencional problematização da realidade brasileira, cabe notar, para além dos exemplos já mencionados, outras imagens que, analisadas segundo o mesmo critério de significação aqui erigido, acentuam a divisão do espaço dramático como um ponto de fricção dos problemas enfrentados pelo filme:



(a) Gustavo reencontra a mãe: insegurança e isolamento



(b) Gustavo e Dona Norma: ponto de vista em penumbra



(c) Gustavo e Hilda: o espaço cercado da residência

As seqüências acima, dos três segmentos analisados até aqui, sinalizam uma particularidade estilística do filme, alocando nos cenários uma configuração plástica que será recorrente em diversas cenas. A elas podemos relacionar, especialmente, duas outras passagens que se destacam, em segmentos posteriores, extraindo os seguintes fotogramas:



(d) Gustavo visita Mario: a enfermidade urbana e a clínica como prisão



(e) O espaço de convivência na juventude e a obscuridade de Aron

Ao trabalhar diretamente com fotogramas, acima, é possível empreender uma análise mais atenta da maneira pela qual a referida configuração plástica das imagens, a partir de certo uso do cenário e da fotografia, aparece de maneira constante em *O Príncipe*, afirmando-se como elemento de estilo. As grades e janelas assinaladas pela fotografia, assim como os *tableaus* difusos que subdividem e afetam o quadro e as personagens, ultrapassam a função realista-naturalista da imagem, por vezes se aproximando de uma ‘de-formação’ de caráter expressivo²².

Assim, em *O Príncipe*, se é certo que há um predomínio de códigos essencialmente articulados em um cinema de caráter representativo (com o naturalismo das atuações, a verificação da continuidade e da linearidade – temas em que nos deteremos adiante), não é menos certo que as passagens citadas nas imagens acima, entre outras, investem na formação de um princípio que admite o espaço, tacitamente, para além de um encargo mimético mais estrito, ou da função narrativa dominante no filme, de um ponto de vista do centramento do espectador na impressão de realidade. Interpretadas pelo que possuem de ‘verticais’, tais imagens processam o conteúdo fílmico em uma forma que é, em si mesmo, tão ou mais relevante que a causalidade da ação. Nesse aspecto, a ‘de-formação’ do anúncio realista de um espaço, seja a cidade de São Paulo, a clínica de recuperação ou a casa de Aron, exige uma leitura mais atenta das imagens, constituindo uma chave relevante de leitura do filme.

Nos três primeiros segmentos da obra, como visto, os fotogramas do grupo (a) e (c) impõem a divisão do espaço por meio de um posicionamento das personagens que faz valer o objeto-grade como fonte de significado da construção imagética. Ao enquadrar o abraço de Gustavo e Dona Norma ‘atrás do portão’ – ficando a câmera entre este e as personagens – o filme denota o sentido de encarceramento supramencionado na descrição dessa cena. O mesmo efeito é verificado na trajetória de Gustavo entre a sala e a garagem. Em especial, os três fotogramas do grupo (c) apresentam uma contínua interposição das grades entre a câmera e o protagonista, até o momento em que anuncia uma nova pausa para a intimidade e a

²² Em *O Olho Interminável*, Jacques Aumont traz à tona uma percepção mais aberta do conceito de expressão, transitando pelos seus significados possíveis (inclusive a identificação com o chamado expressionismo germânico) até aportar na arte informal, própria das vanguardas não figurativas emergidas nas artes visuais do século XX: “A forma, no sentido de ‘convenção formal’, resultado de uma norma estilística explícita ou não, torna-se expressiva desde que ultrapasse o que é estritamente necessário à representação realista, ela própria convencionalmente definida” (AUMONT, 2004b, p. 207). O que se manifesta como indício da expressividade, portanto, é a relação entre a formação e a deformação na imagem. Expressar é uma atitude análoga a ‘de-formar’, ou seja, fustigar a forma e abstrair a imagem do processo representativo que se alinha rigorosamente ao princípio clássico da mimetização, cuja história nas artes visuais modernas remete ao Renascimento.

reminiscência, no segmento posterior ao fechamento do portão. Para tanto, Gustavo tem que se internar, e o gesto de fechar o portão consoma, na *mise-en-scène*, o sentido do planejamento gráfico apoiado no cenário. No grupo (b), a fotografia complementa o mesmo esforço de contenção das personagens no espaço, e as fortes faixas de penumbra escondem os rostos de Gustavo e Dona Norma, que observam a rua da janela da sala. Aqui, são traços mais agudamente ‘de-formadores’ que atravessam a representação, objetando à horizontalidade uma incisiva dispersão do valor imagético daquilo que é mostrado pela câmera. Por essa via, a imagem (b) está orientada no mesmo espectro dos fotogramas relacionados nos grupos (d) e (e).

São notáveis as imagens que mostram Mario, o sobrinho adoecido, diante da grande janela da clínica. Personagem literalmente internada no domínio do privado, Mario posiciona-se no espaço cênico de tal maneira que o seu olhar para o exterior acentua o fenecimento da sua saúde, em decorrência de uma São Paulo cujas ‘luzes se apagam diariamente’ (e o próprio Mario o dirá, a seguir). A referência à iluminação da cidade, na conversa de Mario e Gustavo, a seguir, incorre em um lance sutil de metalinguagem que sugere a própria fotografia do filme como aporte de elucidação da doença da personagem. De fato, no último fotograma da série (d), o primeiro plano de Mario é também bastante carregado no uso de luz e sombra, no encaixe do fotograma (b), comprometendo o seu rosto com duas faixas largas de penumbra, provocadas pela penetração da luz entre as grades da janela. A evidenciação do efeito está presente também no grupo (e), que mostra Gustavo e Aron entrando na antiga casa do segundo, onde conviveram na juventude – em um espaço de recordações, Gustavo logo se lembra do pai do amigo, e comenta as acaloradas discussões políticas que terminavam enfurecendo-o, especialmente pelas ‘teorias radicais’ assumidas pelo visitante.

Como em outras passagens da obra, é a nostalgia que aclimatiza a chegada das duas personagens, e a fotografia aguça a reclusão de tudo o que preenche o momento: tanto as ideias reacesas quanto o lugar ocupado pelas duas personagens na trama, que, a essa altura, já as confirmou como as duas principais representantes da geração de amigos que não se entregaram, sem maiores inquietações, a uma forma de vida avessa às aspirações de outrora. Os vitrais projetados pela luz na parede, a matiz lúgubre e a ocultação das personagens, entre as sombras mais fortes, designa o aspecto categórico que possui a relação entre as personagens principais de *O Príncipe* e o espaço público. Quando estão ‘dentro’, ainda é o exterior que importa: ele invade o espaço por meio da fotografia, como nos exemplos analisados, ou simplesmente exige que as personagens se surpreendam com a sua caoticidade,

como na cena do mendigo nu que retira Gustavo e Dona Norma da tranquila conversa familiar.

A dialética entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ dos espaços privados denuncia a condição de Gustavo como fonte de um discurso sobre a realidade brasileira. A câmera não se separa dele. Ao contrário, ela o acompanha por todo o filme, e não há cenas em que o protagonista não está presente. Por seu intermédio é possível avaliar a passagem histórica do passado utópico ao presente pragmático, com os devidos refugos e rejeições que ele não pode conter, refletindo no espectador, já que, como visto, os dois ‘viajam’ juntos. Gustavo é um eixo de sustentação da narrativa, possuindo, ao mesmo tempo, uma dimensão psicológica, explicitada em suas ações e reações na trajetória de reencontros com os amigos e a namorada de décadas atrás, e, de certo modo, uma dimensão que universaliza essas relações, na medida em que motiva o encontro com os desdobramentos históricos enviesados no estado atual da cultura brasileira, isto é, na medida em que estabelece um olhar de assombro para o todo da realidade mostrada no filme.

O rombo que as consecutivas redescobertas causam no imaginário de Gustavo é a via exasperada da avaliação negativa do presente, feita pelo filme – rombo que chega a ser afirmado como uma opção a ser desprezada, quando Gustavo recebe o conselho de não reencontrar Maria Cristina, conservando o que lembrava dela e barrando mais decepções. Nesse passo, *O Príncipe* ambiciona uma imagem do Brasil contemporâneo com os seus vícios e problemas mais graves – discurso sobre a nação que, desse modo, remete aos propósitos de intervenção social do Cinema Novo. No entanto, como visto, essa imagem do Brasil deve ser pensada nos limites da relação dramática entre personagens bem situadas, com motivações precisas e empenhadas em resolver questões relativas ao que é particular de cada uma delas. A totalização da experiência, aqui, se pode ser identificada, não se firma em fragmentos narrativos de uma estrutura que rompe com a linearidade do cinema clássico, empunhando a descontinuidade característica da narração moderna, mas sim em um balanço histórico calcado no recorte temporal entre a juventude e a maturidade de Gustavo, imerso em uma encenação afeita ao drama.

Gustavo não reencontra o Brasil porque deseja fazê-lo, mas porque é compelido a retornar ao país pela doença do sobrinho. O seu desencantamento com o presente só é consumado a partir do que esse primeiro motivo acarreta. O reencontro com Marino Esteves, primeiro da série de amigos que Gustavo procura, é um fato casual, surgindo como possibilidade apenas depois da visita à escola de Ramon, filho do velho amigo e então aluno

de Mario: é o jovem que se apresenta a Gustavo, lançando a premissa de um novo contato entre ele e seu pai.

Adiante, preservando o fio condutor dos novos reencontros com antigos amigos como mobilizações centradas na dimensão psicológica do protagonista, o diagnóstico da nação realizado por *O Príncipe* se efetua, passo a passo, como moldura das relações interpessoais, estas alijadas em uma primeira instância de leitura da trama. O predomínio é da unidade da ação, pela qual é armada uma intriga com início, desenvolvimento e desenlace, numa relação de causalidade orientada pelos acontecimentos fictícios do enredo. Nos sucessivos encontros com os velhos amigos, Gustavo traz à tona, antes de tudo, o destino de uma geração, e descobre que a militância do passado está dissolvida em um presente contraditório, muito diverso do que era desejado.

Nesse sentido é que a distinção entre o público e o privado, sublinhada pelos arranjos de quadro e de luz, guarda um significado peculiar de constante afirmação e liquefação dos limites auto-impostos pela alternativa de representar a coletividade por meio do drama pessoal. Até que ponto as personagens podem ser internadas nos espaços? A pergunta corresponde a um exame do alcance da própria estruturação dramática e de sua dependência da psicologia. Até que ponto essa mesma internação das personagens, tomada como um distanciamento para com o espaço público caótico, não está associada ao adoecimento de cada parte do todo? Aqui, a doença de Mário e o seu enquadramento ‘entre as grades’, na série de imagens (e) delinea a construção de uma personagem que, se não é exatamente fragmentada em seu âmago e em seus propósitos, como o intelectual Paulo Martins de *Terra em Transe*, o é em sua exterioridade, quando repartida pelas penumbras da imagem, ou quando debelada em uma margem de ação muito restrita para o seu incômodo espírito revolucionário.

Por outro lado, em certo sentido, a loucura de Mario não deixa de possuir um elo com a loucura de Paulo Martins, sendo ambos os personagens revoltados diante de uma realidade que clama por mudança. A via da fabulação, da liberdade máxima para distorcer os fatos e recriar o mundo é o fôlego de poeta que faz Mario espelhar, até certo ponto, o protagonista de *Terra em Transe*. Nas duas personagens, há um mesmo sentido de inquietação e de angústia, nos vacilos que obstruem as tentativas de agir positivamente na modificação do mundo. Mario, entretanto, é apenas um dos aportes da viagem de Gustavo. Não é a loucura do professor secundário que conduz a narrativa, e sim a parcimônia do acadêmico que vem do exterior, seu tio, para quem logo se evocaria a alcunha de ‘O Príncipe’, citação que deixa escapar o lema, arraigado no senso comum sobre Maquiavel, apto a explicar a derrocada de

qualquer princípio numa sociedade interessada em ‘fins’, a despeito dos ‘meios’. Ao contrário do que deseja este pragmatismo político, todavia, Gustavo é uma personagem estável em sua admiração nostálgica e desoladora, reiterada a cada segmento; a narrativa se isenta de desafiá-lo a ser algo mais que um viajante, um observador nauseabundo do Brasil – e é ele próprio quem acrescenta o detalhe que reverte a nomeação recebida, proclamando-se ironicamente um ‘príncipe da náusea’ quando visita Maria Cristina.

A arquitetura que *O Príncipe* compõe a fim de debater questões políticas do Brasil contemporâneo, portanto, se alimenta de certa harmonia que emana da sua personagem principal, objeto por excelência da câmera. A relação entre o filme e Gustavo – e a posição específica de Mario, ao mesmo tempo central para a ação e tangencial para a narrativa – é importante para pensar o sentido da estadia do protagonista no Brasil, e sobretudo o seu balanço de uma geração que passa a limpo as suas realizações no mundo. Uma geração cujas características de engajamento e de intervenção política a associam ao Cinema Novo, numa leitura possível da relação entre os dois contextos. Se não estamos diante de uma narrativa que deixa em suspenso os seus enigmas, com a sensação de uma incompletude que estimula a leitura alegórica, a chave pela qual nos aproximamos de Gustavo reconhece em *O Príncipe* um cinema de códigos naturalistas, mais afinado com a estrutura clássica. Logo, um cinema que se esquia da opacidade típica das rupturas modernas – por meio das quais Pasolini teorizou, por exemplo, a ‘subjéctiva indireta livre’ como um artifício discursivo que detona a instabilidade entre o autor e as personagens de um filme, e a viu refletida na maneira como as narrativas modernas contrariam os princípios de separação entre elementos diegéticos comuns no modelo clássico; artifício que encontra ressonância direta em uma obra como *Terra em Transe*²³.

Caberia, dessa feita, uma observação a mais sobre o conceito de alegoria. Ainda que alguns textos provoquem mais a leitura alegórica que outros (justamente os textos opacos, incompletos, que exigem tal interpretação para o acabamento do processo de comunicação com o leitor), “qualquer texto pode ser submetido àquilo que Frye chama de *alegorises*, num movimento que leva das narrativas e imagens às idéias e conceitos” (XAVIER, 2005, p. 354). Por isso, a leitura alegórica de *O Príncipe* implicaria a admissão de que qualquer texto, a rigor, pode ser lido alegoricamente – essa é a tese de Northrop Frye, comentada por Ismail Xavier em *A Alegoria Histórica*. Uma perspectiva nessa linha foi adotada por Leandro

²³ Refiro-me, nesse trecho, à análise de *Terra em Transe* feita por Xavier (1993).

Saraiva (2001) em sua análise de *O Desafio*, ressaltando a conciliação das alegorias com um regime narrativo de fortes traços romanescos, em alguns aspectos próximo de *O Príncipe*. No entanto, diferente dessa abordagem, interessa-nos pensar o movimento que trouxe das totalizações históricas e das fragmentações formais do cinema brasileiro moderno ao cinema contemporâneo e sua maneira de se referir a questões político-sociais do Brasil, marcando a diferença formal entre o Cinema Novo, em que predominou o regime alegórico, e a Retomada, em que predominam as modulações do gênero dramático, a ação e a linearidade narrativa.

Para tanto, deixando um pouco à parte, neste momento, a personagem Mario, concentremo-nos na análise de segmentos em que estão em cena, com Gustavo, respectivamente, Marino Esteves, Renato e Maria Cristina. São recortes que expõem o reencontro dessas três personagens com o amigo imigrado, de modo que os diálogos são marcados, de uma só vez, por uma recepção cordial, acentuando a psicologia das personagens, e pelas explicações dos anfitriões sobre o que Gustavo deve encontrar em um Brasil diferente daquele que deixara, décadas atrás – o que projeta, em última instância, a referência a toda uma geração, promovendo um olhar histórico e geral sobre as circunstâncias que envolvem os tipos particulares; em todo caso, um olhar histórico que faz submergir as estratégias alegorizantes mais densas em prol de relações interpessoais no seio do drama; o que exige, portanto, uma leitura que extraia do enredo dramático as questões que ele suscita sobre a coletividade.

Nos segmentos há uma predominância da fala como núcleo da *mise-en-scène*, o que já deixa à mostra a decupagem clássica como um marco importante para a organização de *O Príncipe*. Como mostram os estudos de David Bordwell (2008), a fala é nuclear neste modelo de decupagem, resistindo, inclusive, como a base da ‘intensificação da continuidade’ verificada na Hollywood das últimas décadas. Para o cognitivista norte-americano, o classicismo não sofreu abalos significativos a partir dos anos 1960, a despeito dos contrapontos objetados pela ascensão do cinema moderno europeu e de linhagens alternativas no próprio cinema americano, culminantes na geração do *American Film Art*, e difundidos concomitantemente ao fenômeno maior da contracultura dos anos 1960/70. Também no capítulo trinta de *The Classical Hollywood Cinema*, obra basilar sobre o cinema clássico hollywoodiano (cuja autoria Bordwell dividiu com Janet Staiger e Kristin Thompson), a suposta erosão da estrutura narrativa é refutada quando a análise de obras posteriores ao marco sessentista, cotejadas com os filmes modernos não hollywoodianos, permitem aos

autores concluírem “categoricamente que os princípios do cinema clássico seguem vigentes em Hollywood” (MASCARELLO, 2008, p. 341). Em *O Príncipe*, que apreende ao seu modo estes princípios (e a intenção, aqui, é elucidar essa singularidade), a encenação ressalta ou ilustra, portanto, o que o diálogo esclarece; é por meio da estrutura de um cinema narrativo tradicional, convencionado em torno do trabalho cênico e do sistema de continuidade, que as personagens emitem suas opiniões discrepantes sobre o presente. Marino Esteves é eufórico. Renato é amargo. Maria Cristina arremata com ambiguidade um gosto incontido pelo sucesso, misturado ao lamento por um tempo passado, impossível de ser revivido. Vejamos, a seguir, como a estrutura narrativa clássica se efetiva em *O Príncipe*, na mesma medida em que o filme nos oferece uma particular apropriação dessa mesma estrutura.

1.3. *A integração do intelectual e a cultura como negócio*

David Bordwell aponta no filme clássico a limitação e a organização de dispositivos técnicos específicos em um conjunto de possibilidades que se põem a cargo da realização da trama. O reconhecimento dos códigos do cinema clássico pelo espectador médio pode ser facilmente intuído: a limitação no emprego dos dispositivos configurou, na era de ouro da expansão hollywoodiana, uma economia de linguagem apta a torná-la palatável no contato frequente dos espectadores com as obras. Os códigos são escolhidos de acordo com o contexto, e a existência de diferentes recursos não inibe certa normatização, adequando a linguagem a demandas pré-determinadas, e, em última instância, a resultados convenientes ao bom andamento da narrativa: as figuras humanas, por exemplo, são enquadradas sempre com o recurso do primeiro plano ou do plano americano, completamente inseridas no quadro, ao passo que a localização das personagens, assim como a entrada e a saída de segmentos separados no espaço-tempo diegéticos, são pontuados com planos gerais e médios.

O apanhado de convenções que Bordwell relaciona dá vazão à decupagem como uma série de preceitos costurados pelo *raccord*, suavizando a passagem de um quadro ao outro e mantendo a linearidade ostensiva da narração: os falsos *raccords*, que denunciam o ilusionismo, são eminentemente proibidos no filme clássico, assim como os *raccords* dispendiosos, que devem ser evitados para que não prejudiquem a fluidez das imagens. Nesse ponto, a câmera do cinema clássico guarda uma relação sintomática com a concepção de uma

subjetividade abstrata, instaurando um elo entre o mundo representado e o espectador que se dispõe a participar do ‘jogo’ da representação.

O olhar de quem assiste a um filme de decupagem clássica percorre o espaço-tempo intrafílmico, guiado pela disposição calculada das imagens e do som, que as corroboram enquanto convites a essa experiência de projeção do *self* na tela. O limite da inserção espectral, entretanto, é pré-determinado, e o seu olhar não pode coincidir com o olhar das personagens. Estas se olham, ou olham os objetos que estão em sua volta, conectando os planos e dissimulando a diferença; o que torna patente a relação entre a objetividade idônea do cinema clássico e o sujeito abstrato moderno, cuja ideia do mundo, desde Descartes, confunde-se com o mundo mesmo. Ismail Xavier (2003, p. 48-9) expõe essa relação do seguinte modo:

Minha emoção está com os “fatos” que o olhar segue, mas a condição desse envolvimento é eu me colocar no lugar do aparato, sintonizado com suas operações. Com isso, incorporo (ilusoriamente) seus poderes e encontro nessa sintonia – solo do entendimento cinematográfico – o maior cenário de simulação de uma onipotência imaginária. No cinema, faço uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar.

Nesse passo, ganha feição bem definida o campo-contracampo, termo básico do dicionário clássico. A presença da interação entre planos opostos, mas complementares, sintomatiza a narratividade: a ação está projetada nas personagens, e a moldura que as condiciona no interior do espaço de visibilidade é harmoniosa, zelando pelo enquadramento preciso, a clareza da informação e a fluidez das relações internas. Ao olhar a todos e não ser olhado por ninguém, o espectador incorpora um estado ‘puro’ do olhar: a experiência clássica é a de estar em todos os lugares, e, ao mesmo tempo, não estar em lugar algum. A tendência da narração clássica a ser onisciente é consumada com o reforço da câmera sem limites de acesso ao conteúdo visível. O mundo é descortinado pelo olhar do espectador, na medida em que ele próprio se projeta em uma presentificação ideal, como um observador não participante da diegese. Desse modo,

[...] a onipresença clássica transforma o esquema cognitivo a que denominamos “câmera” em um observador invisível *ideal*, liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões

codificados, em nome da inteligibilidade da história. Graças a esse tratamento de tempo e espaço, a narração clássica faz do mundo da fábula um constructo inteiramente consistente, sobre o qual a narração parece intervir a partir de fora (BORDWELL, 2005, p. 288).

Na sequência analisada nessa seção, pode-se verificar a maneira pela qual o discurso de *O Príncipe* se efetiva, cumprindo um itinerário de planos, enquadramentos e continuidade que convoca o espectador clássico à apreciação. Estamos no momento narrativo em que Gustavo e Marino Esteve se reencontram, depois de anos em que o primeiro esteve fora do país. A entrada do segmento já deixa ver o seu principal agente em ato: Marino Esteves é mostrado em plano próximo, dos ombros para cima, exercitando-se numa bicicleta ergométrica. Ao fundo, além de uma grande vidraça, pessoas fazem ginástica, e percebemos que a personagem focada está em uma academia.

Em toda a cena, como neste primeiro plano, o arranjo do cenário reforçará a representação com procedimentos herdados do teatro moderno: o espaço se torna verossímil por meio de objetos realistas, assim como de figurantes que o ocupam, precisamente para sustentar essa chave representação. Não há desperdício ou gratuidade na maneira como estão dispostos os elementos captados pela câmera e conectados pela montagem. Tudo conflui para uma dimensão física ilusória que, apesar de sê-la, resulta convincente ao espectador que acompanha a ação, olhares e ouvidos atentos ao diálogo entre as personagens.

Esteves sorri com satisfação, enquanto Gustavo o escuta, fora de quadro. Um corte traz um novo plano, recuado em relação ao anterior, que mostra em conjunto uma série de bicicletas, um rapaz que treina boxe à esquerda na imagem, e os alunos da academia que se exercitam no espaço externo. Esteves pedala uma das bicicletas, na parcela central do quadro, e Gustavo apenas conversa com o amigo, apoiado na bicicleta vizinha. A câmera fecha nos dois dialogantes com um *travelling* para frente. Esteves fala mais que Gustavo, encaminhando a conversa entre um assunto e outro. Uma escala de campo e contracampo, com algumas variantes em plano americano, posiciona as personagens e orienta o espectador no acompanhamento do diálogo. Assistimos ao desdobramento da cena no lugar abstrato de puro olhar, sem comprometimento com a situação.

Neste jogo de intersecção de planos, obediente ao escalonamento clássico que potencializa a participação dos atores (seus gestos e entonações de voz), Esteves é mostrado de maneira que a agitação dos praticantes de ginástica preenche a profundidade de campo. Essa inscrição de Esteves no ambiente, reafirmada a cada novo PP, o associa ao espírito da

academia de ginástica – do mesmo modo que a camisa usada por ele, em que está estampado o nome da empresa. De fato, o seu tom de voz é impostado e rompante, às vezes com afobação, e logo assume o comando animado de um discurso que ultrapassa os temas comuns de um reencontro de amigos. O diálogo de Esteves e Gustavo se demora bem pouco no estado de saúde de Mario, ou na vida de Gustavo na França, para logo desaguar em um monólogo pelo qual o primeiro tenta convencer o amigo a voltar ao Brasil: no país, segundo dirá no momento em que caminham para o café-da-manhã, é a ‘vez’ dos intelectuais. Gustavo poderia lucrar com um retorno, inserindo-se nos ‘negócios’ da cultura.

Ewerton de Castro, intérprete de Marino Esteves, aplica à personagem uma alta dose de excessos, tanto nas falas quanto nos gestos – a lembrança imediata é a de uma cena de teatro cômico, e Esteves reverbera a composição satírica de um intelectual de colunas sociais que o discurso de *O Príncipe* põe em xeque. A personagem está se exercitando velozmente na bicicleta, o que aumenta a comicidade da encenação. Em meio a dificuldades físicas, Esteves profere as virtudes de um novo tempo, celebrando a si mesmo e a todos que fazem sucesso no ‘mercado cultural’ brasileiro. Sua voz vacila em falsetes enquanto move a cabeça para os lados, e os dois braços se abrem na última frase da cena, quando é detonada, enfim, a passagem de uma conversa particular entre dois amigos para uma consideração geral, de um deles, sobre um conceito que estará sempre pressuposto, antes de anunciado na ocasião comentada acima: o de intelectual. Diz Esteves: ‘Finalmente cultura e erudição estão dando dinheiro!’, para logo pontuar: ‘Modernidade necessita de charme, e quem pode oferecer essa matéria-prima tão rara? Nós!’. Com este pronome a tomada termina, e um corte leva a um plano-sequência no vestiário masculino, onde é continuado o monólogo, durante a troca de roupas de Esteves. Ele retira a camisa da academia e veste um terno completo, rigorosamente formal.

O enfoque deste plano-sequência de Marino Esteves requer um olhar mais cuidadoso para a *mise-en-scène*, extraindo os sentidos inculcados na maneira como estão organizados os elementos cênicos: o ator, a fala, os objetos, o cenário, a posição da câmera. Apesar de relativamente breve, a fala de Esteves sintetiza a principal veia humorística de *O Príncipe*, flertando com o tragicômico, e, às vezes, com o humor negro – quando, por exemplo, por trás da indiferença dos que agora lucram com a cultura, o filme chama a atenção para o prolongamento da desigualdade social e a erosão de sentido da cultura no Brasil.

A personagem vivida por Ewerton de Castro necessariamente se leva a sério, em nome da continuidade da ação. Mas o discurso do filme (ao qual o ator corresponde com seus

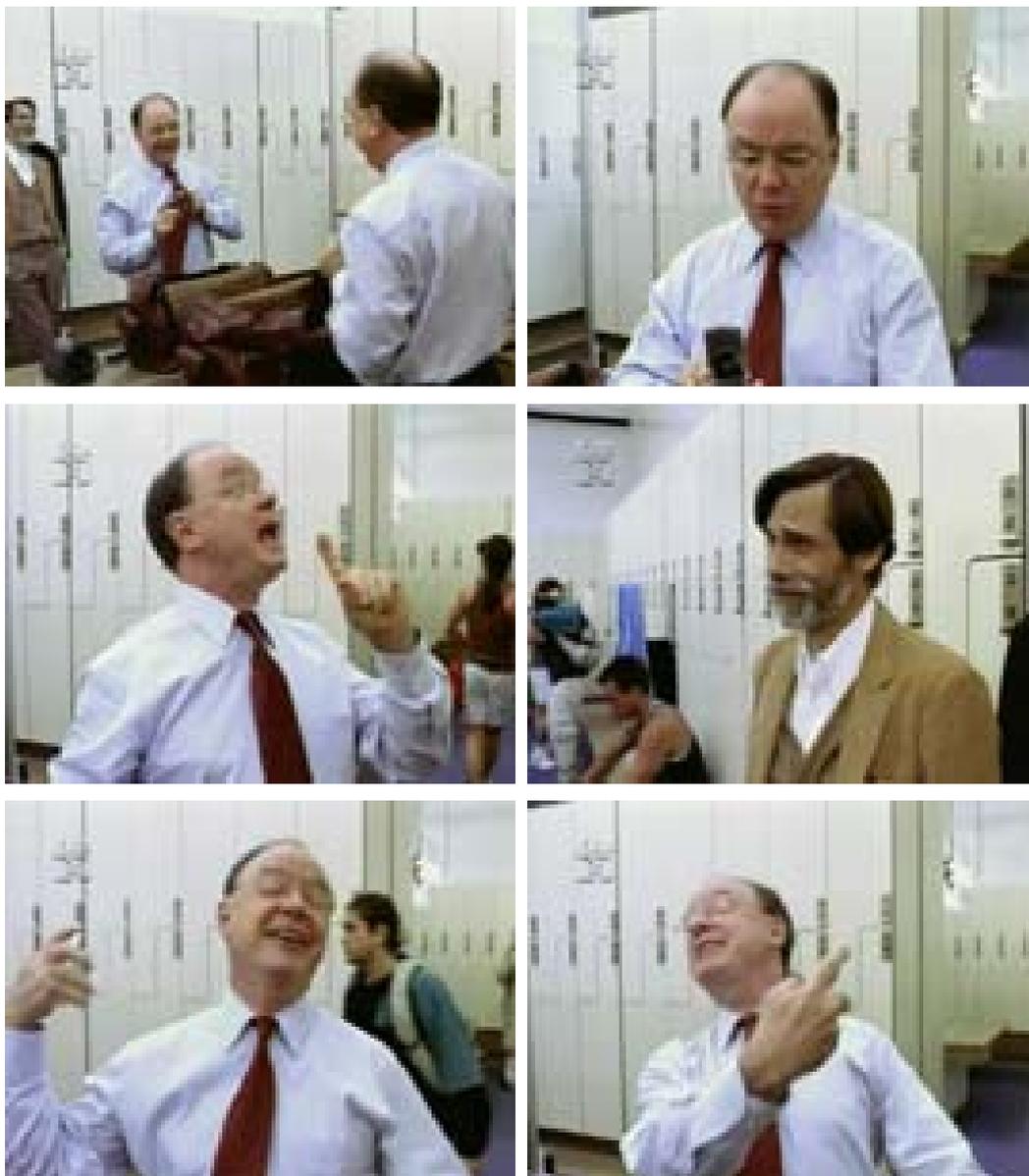
excessos), interessado em uma visada crítica sobre o estado civilizatório que descreve, não se propõe a fazer o mesmo. Esteves surge em cena para ser ironizado, até o ponto em que a ironia, por meio da interpretação do ator, torna-se um verdadeiro deboche: ele próprio é um exemplo do intelectual que descreve; ele próprio é alvo da desaprovação do filme, que traz em seu percalço a lembrança de um passado de acirramento contra o *status quo*, inexistente no universo que descreve nessa sequência. A tradução do desencanto é assumida como tarefa da encenação, e a ironia, assim determinada, lhe é substancial. Cabe, assim, a análise de algumas imagens que codificam, nesses termos, o discurso do filme:



(f) *O intelectual como culturati: Marino Esteves se constrói...*

Marino Esteves é um falante voraz, e as informações se multiplicam enquanto ele oferece a Gustavo, energicamente, um panorama do momento brasileiro. Na primeira imagem da série (f), Esteves caminha com o terno na mão enquanto relata a oferta crescente de livros no mercado. A câmera o acompanha em movimento lateral para trás, até o enquadramento que, nas três figuras seguintes, apresenta Marino de costas, lateralmente. Gustavo, em segundo plano, à esquerda no quadro, experimenta o aroma de um perfume. Um figurante – entre vários que cruzam a cena no plano-sequência – é refletido no espelho, originando um

efeito visual que corrobora, de uma só vez, um espaço realista e extenso que dá o tom da passagem. Sem parar de falar, Esteves confere o seu peso na balança, enquanto Gustavo o escuta com visível surpresa, sempre pronto a dissimulá-la em seus bons modos – e, por isso, sorri.



(g) ...e o culturati desconstruído pelo ator: deboche na interpretação

Na seleção (g), por sua vez, a câmera se posiciona em um eixo distinto em relação aos personagens, assumindo aproximadamente o lugar em que estava Gustavo, nos três últimos fotogramas da seleção anterior. Na primeira figura, o uso do espelho dá continuidade ao destino realista do espaço. Esteves comenta o novo tipo de empresariado que o Brasil possui

enquanto ajusta a própria gravata. Nas duas figuras seguintes, uma breve acomodação da câmera isola a personagem no quadro. Esteves liga o celular, enquanto continua a discorrer sobre a cultura e os negócios. A passagem da terceira à quarta imagem ocorre por meio de um rápido movimento de câmera, flagrando a reação de Gustavo aos dizeres do amigo. Outro movimento rápido, para a esquerda, retoma, na quinta figura, o plano fechado em Esteves. Ele é captado já com o frasco de perfume nas mãos – o mesmo que Gustavo experimentava, instantes antes. Nas duas últimas imagens, Esteves aciona o perfume, e o seu exagero ao fazê-lo deixa ver a incorrência de gestos cômicos na atuação de Ewerton de Castro. *O Príncipe* tem em Marino Esteves uma personagem vaidosa, cujo cuidado com a própria imagem sintomatiza a sua maneira de compreender e se situar em um universo onde, de fato, valem muito as aparências e a fama (o caso do psiquiatra Rudolf é emblemático, nesse sentido).

A tônica de todo o segmento do vestiário leva ao registro mútuo de um Marino Esteves que se constrói e desconstrói ao mesmo tempo. Há uma indisfarçável distância entre o ator Ewerton de Castro e sua personagem, o que desnaturaliza a interpretação e sustenta a ironia. Assim, Esteves provoca um cotejo entre o passado e o presente, dirigindo-se à memória de Gustavo: ‘Mudanças Gustavo, mudanças!’, afirma ele sobre um Brasil que começa a expor logo a seguir, evocando um passado comum a ambos. O tempo cristalizou uma percepção da realidade já completamente fora de lugar: ‘Lembra quando a gente achava os empresários burros, insensíveis, tapados?’. Agora, prossegue Esteves, na mesma cena, os empresários brasileiros refinaram-se: estão interessados em saraus e palestras. Querem fomentar as artes.

O gesto de se vestir acompanha a fala de Marino Esteves sobre quem são os intelectuais de agora. A encenação e o diálogo caminham juntos no sentido de erigir uma ideia do tipo ‘moderno’ que a sua figura um tanto deslumbrada exemplifica, sem pudores de nenhuma ordem: ‘a modernidade inclui a cultura e os *culturati*’, diz um pouco antes, na cena da bicicleta, referindo-se ao protótipo do homem urbano vinculado às movimentações culturais, cujo estilo de vida reflete a explosão de ofertas das artes e do pensamento – mas também um vazio reticente quanto ao significado mais profundo dessas experiências.

Com a citação dos *culturati*, Esteves já mostrava que a ‘chama revolucionária’ não lhe dizia mais respeito (é com estes termos que Gustavo se refere a ele, quando jovem, em outra passagem do filme). Ao contrário, no presente, a personagem flerta com a estereotipia e assume o papel de objeto do seu próprio discurso: nele entrelaçam-se, com sarcasmo, o figurino e a voz, a vestimenta e as palavras de um intelectual – essa é, afinal, a sua profissão,

tratando-se de um professor – que estoura o caráter irrisório de outra era, afirmando valores e comportamentos diferentes. Nas seleções (f) e (g), ao falar sempre na primeira pessoa do plural – o que universaliza o discurso na direção de um diagnóstico da cultura, inscrevendo nela o seu grupo social –, Esteves enfatiza que os intelectuais estão ‘na moda’, e comemora o fato de que a cada dia surgem novas e maiores livrarias. São inúmeros os ‘eventos’ da cultura, sempre abarrotados de gente – ‘evento’, aliás, é a ‘palavra do momento’. Ora, está claro que o intelectual do presente, para Esteves, não é mais um crítico da ideologia, mas um integrante satisfeito e bem sucedido de um capitalismo cada vez mais sofisticado, para o qual a cultura é o *locus* por excelência de realização da ideologia.

Enquanto Esteves se veste, aos olhos de um recatado Gustavo, ele está, na verdade, se despindo. ‘Meu amigo Esteves, *esteves* sem metafísica’, julga o visitante, na mesa do café-da-manhã, sem conseguir disfarçar a incredulidade. ‘Você está mesmo vivendo disso?’, completa, com o mesmo ar descrente. Por meio da reação infausta de Gustavo aos dizeres de Marino Esteves, o espectador de *O Príncipe* é motivado a reconhecer não somente o deboche em que redundava aquela personagem, seus valores e propósitos sociais, mas também concepções da modernidade e do papel do intelectual na sociedade contemporânea que dão margem a uma investigação das mudanças de contexto entre um passado recente, de 40 ou 50 anos atrás, e o presente dos anos 2000, quando o filme foi realizado.

Nesse sentido, Marcelo Ridenti (2000), escrevendo sob o marco conceitual do romantismo²⁴ na obra *Em Busca do Povo Brasileiro*, julga que os anos 1960 deram a ver um aprofundamento de características específicas da modernidade urbana capitalista que afetaram a formação de uma crítica interna ao modo de produção. Trata-se de uma crítica voltada, com efeito, para padrões de comportamento e de instrumentalização da vida que, em *O Príncipe*, operam como divisores de água – com Marino Esteves, encontramos a defesa acalorada desse mundo moderno em sua versão ainda mais sofisticada, haja vista a empáfia de um ‘modo de vida’ refletido na situação da personagem em cena, em suas falas, seus objetos e sua peculiar afobação.

Marino Esteves, intelectual, está enquadrado no todo social que outrora foi questionado: no entrave com a aparência física, frequenta a academia de ginástica e observa o seu peso com ar de preocupação, em (f); veste-se com soberba e se conecta ao mundo por meio do celular, em (g); sempre com pressa, inquieto, absorve internamente o espírito de uma

²⁴ O sentido deste termo, apropriado por Ridenti, encontra aporte no trabalho de Löwy e Sayre (1995).

sociedade volátil e efêmera, onde o pragmatismo é palavra de ordem aos que desejam cativar um bom lugar na divisão social e degustar os seus privilégios. Antes o ‘eu’ que o ‘nós’, e a vaidade da personagem sintomatiza um espírito dissociado de engajamentos em lutas culturais. Marino Esteves, em sua adequação satisfeita, refuta o espírito anticapitalista inerente a uma parcela da pequena e média burguesia, processualmente cristalizada nas sociedades de massas, segundo Ridenti, como uma parcela que se identifica, historicamente, com os ideais emancipatórios da esquerda – e não é pouco sintomático que o passado de Esteves acuse uma anterior identificação com esses ideais, na chama revolucionária que lhe ardia internamente, e que agora é apenas a centelha provocada em seu filho, herdeiro indireto que só encontra correspondência, quanto a este sentimento, na figura adoecida do professor Mario, a ‘única pessoa que prestava na escola’, de acordo com o próprio aluno, na primeira conversa que manteve com Gustavo.

A preocupação com a ética e o estado da cultura é um baluarte da insatisfação dos intelectuais referidos na obra de Marcelo Ridenti. São preocupações vinculadas, em certa medida, à própria natureza do livre pensamento. O mundo moderno é anti-intelectual em sua configuração dominante. Nele, o quantitativo é celebrado como meta, em prejuízo do qualitativo (no máximo, o qualitativo é acoplado como ‘qualificação’ da quantidade). O humanismo do qual os intelectuais são legatários deteriora na mesma proporção em que os ideais de homem esbarram no mecanicismo industrial e mercantil. Grosso modo, o homem muda, a sociedade muda, e aos que se comprometem com outro significado de humanidade resta o descontentamento e a intenção de recuperar o que foi perdido.

Há, incluindo nisso, um apanhado de motivações que teriam levado os artistas brasileiros dos anos 1950-60 ao engajamento, empenhando-se direta ou indiretamente na negação das relações sociais e das instituições oriundas da Revolução Burguesa e Industrial. Dessa intenção resulta, para Ridenti, certo apreço à ação revolucionária, o que não escapa a *O Príncipe* quando o filme sublinha a ‘chama’ que se apagou em Marino Esteves. Vale a lembrança, também, de outro momento da narrativa em que a sombra da revolução aparece como um objeto de reflexão e debate, associada à juventude de Gustavo e de seus amigos: na visita a Aron, o anfitrião faz questão de lembrar o quanto o protagonista perturbava a sobriedade de seu pai, lançando mão de ‘teorias anarcoterroristas’.

Em Marino Esteves, por sua vez, o que antes era uma inquietação atinada pela urgência revolucionária, sugerindo o agrupamento da personagem ao labor crítico de que fala Ridenti (é o próprio filme quem sugere, mais de uma vez, essa mudança interior), agora se

converte em uma estafante celebração da ordem, na medida em que ela pode oferecer ao intelectual contemporâneo um *status* diferenciado nos ‘negócios’ da cultura. O seu deboche involuntário – posto que deflagrado pela relação do ator com a personagem, mais que por suas características intrínsecas (o orgulho e a autoconfiança de Esteves são imensos) – inclui um comentário sobre o cinema no Brasil, que merece ser reverberado. ‘Não sei se chegou a Paris, mas hoje aqui nós temos empresários escritores, poetas... cineastas’, diz Esteves, ainda no vestiário. Pausadamente, atrapalhado por ruídos de dicção e enfatizando, com algum sarcasmo, o termo ‘cineastas’, a personagem põe o dedo em riste, ressaltando a surpresa produzida por esta notícia. A câmera, que o focaliza em plano americano, faz uma *pan* para a direita, em busca do riso constrangido de Gustavo, como se vê nas figuras três e quatro da seleção (g). Agora isolado em um plano americano de apenas alguns instantes, o protagonista se mostra, mais uma vez, surpreso com a exposição do novo Brasil pelo antigo amigo.

A menção ao cinema brasileiro não é gratuita. Leandro Saraiva e Ismail Xavier, no artigo *Um Novo Ciclo*, publicado na revista *Retrato do Brasil*, descrevem transformações entre os anos 1960 e os 2000 que possuem como ponto de partida simbólico o filme *Eles não usam Black-Tie* (Leon Hirszman, 1981). De certa forma, essa obra “antecipou uma importante mudança do cinema nacional. [...] Saíram de cena os personagens militantes e de claro perfil de classe. E os indivíduos sem projeto, desenraizados e ressentidos (como Tião, no final do filme) se multiplicaram” (XAVIER; SARAIVA, 2006, p. 221-2). Uma mudança que não se reduz ao âmbito diegético, mas vincula-se também à autopercepção do cineasta brasileiro dos anos 1990-2000. Em sua fala, Marino Esteves ironiza, indiretamente, a dissimulação dos perfis de classe, assim como a falta de projetos que estimula uma aceitação acrítica da ordem social. Para tanto, vincula o cinema à indústria cultural avançada, de que participa com assumido gosto. Aqui, o cinema não é mais a realização de uma tarefa emancipatória, pela qual os filmes podem confrontar a ideia de um público-nação, ostentando a responsabilidade social tão acentuada por Glauber Rocha nos últimos parágrafos de *Eztetyka da Fome*²⁵.

O cineasta brasileiro contemporâneo, comentado nessa rápida provocação de *O Príncipe*, estaria mais próximo de um profissional das imagens, cujo ofício é regularizado por leis de financiamento, e cujos filmes são planejados em função do mercado. Marino Esteves dirige a essa nova condição da profissão o seu ácido comentário, e o faz a partir de dentro. Ele

²⁵ Nesse artigo em que sintetiza a sua compreensão do movimento, Glauber Rocha (2004, p. 67) escreve que “onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo”.

próprio é uma personagem que irradia o novo momento da cultura nacional, em que a riqueza de uma obra de arte se confunde com a capacidade de movimentar grandes verbas, atingindo multidões (as quais importam, antes de tudo, enquanto multidões de consumidores). Desse modo, as obras ocupam um espaço enquanto produto de potencial mercadológico no tumultuado universo da competição. À semelhança do que ocorre em *Os Desafinados* (Walter Lima Jr., 2008) com a personagem Dico, um cineasta brasileiro visto em dois tempos – primeiro, durante a passagem do Cinema Novo ao Cinema Marginal, e depois no presente –, a mudança de conjuntura em relação aos anos 1960 forçou uma transformação: da câmera-na-mão, emblema de um criador livre e libertário, inspirado pelos gestos de improviso politicamente incorretos de um *Acossado* (Godard, 1950), tem-se agora o diretor que trabalha como chefe de produtora, cumprindo o papel de negociante do audiovisual, e cuja esperteza no mundo competitivo é condição de existência da sua própria atividade.

Estavam sepultadas as esperanças revolucionárias, e em seu lugar se erguera uma sociedade modernizada e conservadora, processo no qual fora fundamental a “integração nacional via satélite” por meio de uma TV virtualmente monopolizada, trocando favores com o poder político e umbilicalmente ligada ao setor publicitário, que cresceu até atingir uma quase-onipresença cultural (XAVIER; SARAIVA, 2006, p. 222).

Saraiva e Xavier mostram, com isso, que o cinema brasileiro no começo dos anos 2000 – quando o texto foi escrito – inflexiona o adensamento da indústria cultural no país. Já no breve ciclo nomeado de ‘novíssimo cinema paulista’, na década de 1990, em que os filmes propuseram um diálogo específico com o cinema clássico de gêneros, recusando um compromisso ideológico direto e priorizando o apuro da técnica e a metalinguagem – o que Renato Pucci (2008) analisa como um momento em que a produção brasileira flerta com o pós-moderno – “o cinema já não era uma atividade de intelectuais engajados, mas sim um ramo da altamente profissionalizada indústria cultural” (XAVIER; SARAIVA, 2006, p. 222).

Marino Esteves é enfático quanto a essa esquematização e profissionalização, sempre mencionando ‘a’ cultura em ‘si mesma’, como uma entidade que paira sobre os seus ‘funcionários’. Em certo momento, a personagem chega a afirmar que ‘a cultura hoje em dia requer certa atividade física’, justificando a passagem obrigatória pela academia de ginástica, logo de manhã. Na continuidade da cena, se não esquecemos que a resistência ao mecanismo de cooptação em torno do lucro era uma premissa do labor intelectual em sua juventude, Esteves nos assusta com a afirmação de que, hoje, ‘os intelectuais cansaram de ser pobres.

Eles acabaram aprendendo com os publicitários que ideiazinhas valem dinheiro’. Obediente a essa perspectiva empreendedora, desde o reencontro com Gustavo, Esteves se apresenta como um disposto acompanhante do protagonista, e o leva por um universo espetaculoso em que a política não precisa mais ser mencionada, posto que já foi ‘substituída’ pela cultura.

Não é outra a mensagem do jornalista de coluna social televisiva, ao entrevistar um antigo conhecido da geração de Gustavo, agora um político prestigiado e poderoso. ‘Deputado, por favor, não vamos falar de política, vamos falar de cultura’, diz o voluntarioso repórter, que rouba a cena e livra Gustavo da companhia indesejada. Satisfeito com a oportunidade de falar na tevê, o deputado confirma ao repórter o enlace que já não causa espanto nem suscita questionamentos: ‘Não podia deixar de vir. Primeiro, porque a cultura está dentro das preocupações maiores desse governo’. A cena ocorre na festa ‘de gala’ aonde Esteves conduziu o protagonista, articulando um frustrado reencontro com Maria Cristina. Na chave de dramatização em que Marino Esteves desponta como ícone maior, e que esta cena conduz a um auge, *O Príncipe* provoca o riso com a percepção do grotesco, remontando à sátira social. Um riso nervoso, na medida em que não deixa de inferir o desespero com que Gustavo tenta desviar das relações claramente superficiais, para não dizer grosseiras, que definem agora a vida pública. Assim, rimos com constrangimento do excesso de gracejos do deputado ao cumprimentar Gustavo, que mal o reconheceu (o tapinha nas costas é evidenciado pelo plano), ou da memória rasa do maestro, ao lado, que enaltece o ‘amigo do amigo’ duas vezes na mesma noite.

A cultura que não é política; a política transformada em administração; o Estado que administra a cultura, preocupando-se com ela, e a mídia que o auxilia, acriticamente. A provocação em *O Príncipe* é direcionada tanto ao jornalismo que serve ao sistema, cada vez mais complexo e totalizante, quanto aos políticos profissionais que respondem oficialmente por ele. Na cena com o repórter colunista e o deputado camarada, estamos distantes dos jornalistas angustiados de *Terra em Transe* ou *O Desafio*, ou do político suicida de *O Bravo Guerreiro*, filmes cinemanovistas do desengano. A decepção, contudo, é a mesma. Repórter e deputado estão alinhados ao entusiasmo de Marino Esteves. A câmera os assume em plano americano, e na parcela esquerda do quadro tomamos conhecimento da filmadora a captar a imagem do entrevistado. Assim, o aparato midiático é problematizado no filme de Ugo Giorgetti, interiorizado como tema e reflexo de um processo do qual os cineastas também não escaparam, como visto na provocação de Marino Esteves no vestiário. Nesse passo, ganha

forma a tensão do cinema com a tevê, comentada há pouco, numa chave pela qual o centro da dissonância é o serviço prestado à ideologia.

“O antigo lamento romântico contra a mercantilização das artes ainda se fazia presente no debate da primeira metade do século XX, marcado pelas constantes denúncias da decadência da cultura, da extinção do poder criador de estilos artísticos, e mesmo da ausência de uma elite econômica consciente de sua função cultural” (ALMEIDA, 2003, p. 154). A citação de Jorge de Almeida, do artigo *A atualidade do conceito de indústria cultural*, traz à tona uma conjuntura diferente, agora envelhecida diante de uma indústria cultural avançada, que adquiriu nuances nas últimas décadas e precisa ser estudada em sua própria atualidade. Para Almeida, inclusive os ‘usos e abusos’ do termo indústria cultural, tão frequentes no senso comum que se apropriou do conceito, denotam a realização daquilo que foi previsto por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, obra que lhe deu origem. Se na década de 1940, quando do lançamento do livro, os autores defenderam uma aproximação substancial de dois termos tomados como antípodas (indústria e cultura), provocando reações escandalosas, hoje a dissolução destes dois pólos é dada como certa. Inclusive, ela é levada adiante como uma política afirmativa do Estado, assinada em nome dos interesses legítimos de artistas e consumidores:

Falar em cultura sempre foi contraditório à cultura. O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108).

A cena de *O Príncipe* em que o deputado proclama o interesse do Estado pela cultura acena para essa subsunção industrializada contra a qual Adorno e Horkheimer direcionam a teoria crítica. A cultura já não é um âmbito aberto que se determina por si mesmo; ela está incorporada a uma totalidade administrativa e associada ao circuito midiático. Por sua vez, a mídia concede voz ao discurso ideológico, para deleite dos *culturatis* oportunistas e sedentos por visibilidade, segundo a caricatura do próprio filme. Caracterizadas assim, em cena, as personagens celebram os vínculos superficiais de amizade, destoando da busca de Gustavo por suas raízes. A dissolução da política na cultura assina o significado do pragmatismo que contém a compreensão da coisa pública em uma era de adensamentos: o controle e o planejamento estratégico se sobrepõem a qualquer ímpeto de engajamento que lembre o

passado das personagens, e a pergunta de Gustavo sobre as antigas ações de militância do maestro a quem é apresentado duas vezes (seria ele o produtor de shows que levantava fundos para greves?) é respondida com evasão por Marino Esteves: ‘Você ainda se lembra disso?’. Nessa chave, o tom agudo de *O Príncipe* pode ser compreendido como a constatação do encerramento da cultura, ou, o que é o mesmo, da sua elevação como uma instância especializada, cuja conceituação já assinala a sua oferta ao controle do poder instituído.

A cultura, agora, é global, e o apressado Dr. Rudolf desponta como o intelectual espalhafatoso que alcançou a fama. Responsável por uma coluna de jornal e celebrizado como médico psiquiatra, Rudolf conquista, no filme, uma vitória apta a contemplá-lo em sua vaidade manifesta: a homenagem da escola de samba põe o carnaval em sua volta, e ele descarta Gustavo afirmando que ‘está no caso’ mas o atendimento começará por e-mail, já que uma viagem para a Europa se avizinha (a informática é citada, aqui, como uma novidade tecnológica do sistema que continua a prestar-lhe tributo, tanto quanto os outros meios de comunicação). A visada de Rudolf é o Primeiro Mundo, e tudo é festa no esplendor de um Brasil que dispensa a seriedade em nome da alegria com data marcada. É nesse contexto que a manutenção da ideologia lançou desafios para qualquer teoria que se queira crítica, e, ao mesmo tempo, viva: o objeto (não apenas o modelo econômico, mas toda a sua fundamentação cultural/discursiva) recobriu-se de novos tons, forjando soluções para as suas crises constantes. Boaventura de Sousa Santos (2005, p. 47) observa essa nova condição constatando que “a ideia de uma cultura global é um dos principais projectos da modernidade”, subsidiada por um consenso que silencia a crítica:

No domínio cultural, o consenso neoliberal é muito selectivo. Os fenômenos culturais só lhe interessam na medida em que se tornam mercadorias que como tal devem seguir o trilho da globalização económica. Assim, o consenso diz, sobretudo, respeito aos suportes técnicos e jurídicos da produção e circulação dos produtos das indústrias culturais como, por exemplo, as tecnologias da informação e os direitos de propriedade industrial (SANTOS, 2005, p. 49).

A atualidade do conceito de indústria cultural, nesse contexto, aponta para a São Paulo mostrada em *O Príncipe*, com suas redes de favorecimentos e o brilhantismo do *marketing* que tanto empolga Marino Esteves. O filme permite-nos, inclusive, questionar a asseveração de um conceito de cultura, nos estudos sociais mais recentes, desconectado do ‘mundo administrado’ que a citação anterior de Adorno e Horkheimer trouxe à tona. Tanto autores como Stuart Hall (1997) ou Douglas Kellner (2001), por exemplo, atestam que a ‘cultura’

viria a se tornar um solo comum em pesquisas pautadas por temas promovidos pelo marxismo ocidental, mas agora marcados pelo distanciamento para com preceitos que impunham uma resistência às formas e práticas que indústria cultural solicita. O conflito entre a modernização capitalista e os costumes, assim como a tensão entre o global e o local, sustentariam uma série de pontos de vista que convergiriam para a evidência não observada anteriormente: a de que o plano econômico não pode ser tratado com exclusividade nos estudos da cultura.

Os estudos culturais, portanto, desenvolvem modelos teóricos do relacionamento entre a economia, o Estado, a sociedade, a cultura e a vida diária, dependendo, pois, das problemáticas da teoria social contemporânea. No entanto, também utilizam muito as teorias da cultura. O ponto crucial é que subvertem a distinção entre a cultura superior e a inferior – como a teoria pós-moderna e diferentemente da Escola de Frankfurt – e, assim, valorizam formas culturais como cinema, televisão e música popular, deixadas de lado pelas abordagens anteriores (KELLNER, 2001, p. 46).

Na contramão das pretensões de “valorização” dos objetos dos estudos culturais, empreendida pela largueza epistemológica que Kellner deixa ver nos conceitos mencionados (Estado, sociedade, cultura, vida diária), convém a ressalva de que a cultura de massa, pressuposta pelos estudos culturais, carece de um significado mais preciso sob a égide da indústria cultural. Por esse motivo, Adorno e Horkheimer (1986, p. 92) abandonaram “essa última expressão [cultura de massa] para substituí-la por ‘indústria cultural’, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa”. Estes advogados, segundo os autores, pretendem que os produtos em questão sejam “algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea de arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente”.

A dispensa da separação entre alta e baixa cultura, portanto, não acarreta uma assunção de um popular originário das massas, especialmente quando o processo de produção da cultura é negligenciado em seu caráter de imposição ideológica de uma ordem do real que não existiria, como tal, sem as mediações do capitalismo tardio. Ainda mais grave que a suposta valorização de um conceito que nunca foi desvalorizado, mas sim questionado por sua própria possibilidade de coerência, são os ataques dos estudos culturais às “abordagens anteriores” que, segundo Kellner, “deixaram de lado” o cinema, a televisão e a música “popular”. Nesse argumento, o autor defende que o avanço dos estudos culturais em relação à perspectiva da Escola de Frankfurt chama a atenção da teoria contemporânea para ‘formas culturais’ que, no mínimo, foram tomadas com alguma má vontade pela tradição a que dirige

este julgamento, implicitamente identificada com a linha frankfurtiana de análise pela menção à diferença entre alta e baixa cultura.

A afirmação pode ser entendida de duas maneiras. Por um lado, Kellner quer dizer que a análise da cultura fundada na distinção entre alta e baixa cultura não obteve sucesso quando se dedicou aos produtos culturais da sociedade de massas – teríamos, assim, um juízo de valor negativo da teoria crítica, que poderia ser aceito junto com as devidas contestações e problematizações que a fundamentam, mas que no entanto estão ausentes. Por outro lado, o termo ‘deixados de lado’, no trecho citado, pode significar, de maneira injustificada, que a teoria crítica não dedicou devida atenção aos seus objetos de estudo. Diante dessa segunda interpretação, é possível contrapor a Kellner, e aos estudos culturais como um todo, a atualização da crítica marxista em Fredric Jameson. Igualmente atento à importância de repensar a relação entre a alta e a baixa cultura, o autor observa, em outra perspectiva, a possível revisão desse princípio teórico: “O que é insatisfatório na posição da Escola de Frankfurt não é o seu aparato negativo e crítico, e sim o valor positivo do qual depende, notadamente, a valorização da alta arte modernista tradicional como o *locus* de uma produção estética ‘autônoma’, genuinamente crítica e subversiva” (JAMESON, 1995, p. 14).

Em outras palavras, o impacto do desenvolvimento da sociedade de massas na segunda metade do século XX, contra a análise crítica das mercadorias culturais, deve ser entendido em função de certa crise das vanguardas como forma crítica, a ser debatida no capítulo seguinte, quando da análise de *Cronicamente Inviável*. O entrelaçamento da alta e da baixa cultura aponta a totalidade da experiência estética no interior do sistema capitalista, de modo que as décadas finais do século XX depararam-se com um aprofundamento do caráter sistêmico da sociedade: não seria o caso de considerar as mercadorias culturais o conjunto desprezado de uma ‘arte autêntica’ (como quer, implicitamente, a valorização dos objetos culturais pelos *cultural studies*), mas sim de perceber que a própria arte superior não se abstém de uma relação condicionante com a indústria cultural, motivo pelo qual a alta e a baixa cultura são “fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo” (JAMESON, 1995, p. 14).

Admitindo a premissa do mundo administrado como uma operação da ideologia, não pode haver crítica quando os seus possíveis autores estão previamente adaptados à ‘cultura’; daí a força colidente desse vocábulo quando pronunciado por Marino Esteves, ou quando negligenciado em seu aspecto político pelo repórter que entrevista o senador. Nesse passo,

pode-se partir da análise de *O Príncipe* para pensar o contexto social e teórico a que ele pertence, em um sentido amplo. Os limites do cinema que floresce em uma ‘cultura sem política’ se evidenciam na medida em que ele depende de um conjunto particular de normas, em si mesmas determinantes do que pode ou não ser dito, posto que a comunicação com o público ganhou força como norteadora das obras. Nesse sentido, o predomínio dos dramas privados no cinema brasileiro recente sinaliza que “o privilégio à ‘verdade interior’ é um dado que produz o consenso apto a garantir uma boa cumplicidade entre o filme e as mais diversas platéias ciosas do seu humanismo” (XAVIER, 2005, p. 141). Este consenso, consumado na forma dos filmes, traz de volta o acordo neoliberal comentado há pouco por Boaventura de Sousa Santos: um consenso que vige para além do trânsito das mercadorias culturais, e se aprofunda também no propósito da comunicação a qualquer custo, tendo em vista um público localizado em uma extensão que ultrapassa os limites nacionais²⁶.

Na linha do que desejou certa antropologia atida ao ‘vitalismo cultural’, a criação artística incentivada, hoje, dispõe-se à manutenção de uma consciência aparentemente impassível de ser contada de outro modo. Pode-se lembrar, assim, do filão de filmes brasileiros históricos que surgiram no começo da Retomada, como uma forma de o cinema se justificar pela importância que possui para o imaginário de uma sociedade, e não propriamente pelo seu valor estético²⁷. Ao mesmo tempo, e ainda com maior evidência, na lógica das leis de incentivo, o caráter mercantil da mercadoria cultural atrai a iniciativa privada para um tipo de mecenato que tem como parceira a administração pública, e, em tese, toma os filmes como itens publicitários que catalisam projetos de *marketing* empresarial, reconfigurando as relações de base da indústria cultural. Economia e cultura estão mais próximas do que nunca, e o mal-estar dessa proximidade é decisivo na composição das personagens de *O Príncipe*.

Nesse sentido, na saída do segmento de reencontro entre Esteves e Gustavo, quando as duas personagens estão na porta da academia, um assalto acontece do outro lado da rua. ‘Olho vivo!’, alerta Marino Esteves a Gustavo, e vai embora, de carro. A falta de sintonia entre os pontos de vista dos dois amigos os posicionam em linhas opostas na dramatização dos reencontros. O primeiro, indiferente, aceita o jogo que esteriliza a crítica, sem nenhuma

²⁶ Sobre a superioridade do conceito de expressão em relação ao de comunicação na filosofia da arte contemporânea conferir Rodrigo Duarte (2008).

²⁷ Hans Staden (Luiz Alberto Pereira, 1999), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *Brava Gente Brasileira* (Lúcia Murat, 2000) ou *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) são exemplos destes filmes.

complicação de consciência; o segundo, por sua vez, depara-se com um estado de coisas que, para quem estava longe dali, possuindo as lembranças mais vivas, traz à tona um cenário preocupante. Fato corriqueiro, o assalto não é suficiente para perturbar a normalidade do dia, e não é a sua ocorrência, a olhos vistos em plena manhã, o que denuncia a desigualdade como um conteúdo tácito do cotidiano, mas sim a sua indiferença para os que convivem com ela. Alertado, Gustavo segue seu caminho. Por essa via, o filme de Ugo Giorgetti reflete tensões bastante próprias de décadas nas quais o Brasil imergiu decisivamente numa modernidade que, de fato, por força da indústria cultural, tende à homogeneização e à dissolução dos conflitos na aparência do tecido social. Por um lado, essa homogeneização está concentrada especialmente na presença massiva da televisão²⁸, e por isso o filme a tematiza, diretamente, em seu jogo de conveniências com o poder político; por outro lado, o cinema brasileiro não se exclui deste processo, e *O Príncipe* demonstra consciência disso, provocando os cineastas-empresários e chamando a atenção para os riscos de uma forma de vida ancorada em uma cultura que tende a se converter em negócio.

1.4. *Nostalgia em praça pública: Gustavo reencontra Renato*

A euforia de Marino Esteves encontra sua antítese na amargura de outro amigo com quem o protagonista se reencontra. Jornalista e boêmio, conhecido pelos garçons do restaurante que frequenta, Renato é esta personagem que o aguarda com a bebida nas mãos e um jornal estendido sobre a mesa, sentado em uma cadeira de rodas. Informação nova para Gustavo, a impossibilidade de Renato andar lhe causa surpresa. Esse detalhe físico da personagem, associado ao que conheceremos da sua trajetória, no diálogo do restaurante, concebe-o como um homem que, antes ativo e politizado, agora se detém nos obstáculos de uma locomoção tortuosa.

A limitação física acompanha limitações de outras ordens, inclusive profissionais: é o próprio Renato quem faz troça do jornalismo, assumindo-se como apenas um dos ‘tipos’ que enchem a redação, equilibrando-a. Um jornal deve ter ‘de tudo’, diz o jornalista: o direitinha, o esquerdinha de plantão, o profundinho, aquele que se ofende com as injustiças sociais; e

²⁸ Chama a atenção que nas últimas décadas “a televisão está mais próxima do horizonte da indústria cultural, tal como definida por Adorno e Horkheimer, do que o cinema, que já não desempenha mais o mesmo papel na sociedade” (XAVIER, 2009, p. 105).

Renato, nesse meio, define a si próprio como o velhinho que ajuda a contemplar toda a gama de leitores. O depoimento irônico, portanto, é carregado de fastio e de nostalgia, e é inevitável a remissão a uma época na qual o jornalismo era uma atividade mais séria. Renato é ‘velhinho’ por pertencer a uma geração que, segundo ele mesmo, só possui lugar na atualidade enquanto caricatura. ‘É tudo colunismo social’, sentencia, referindo-se ao que é produzido nos jornais do presente.

O reencontro de Gustavo e Renato é uma ocasião isolada na trama, que não se repete em outro momento do filme. Depois do jantar, as duas personagens saem do restaurante ao encontro de um táxi, na Praça Dom José Gaspar. A saída de ambos para a rua acarreta um rápido passeio – com tinturas de devaneio, tal como é configurado imagetivamente e na estrutura narrativa – em um dos lugares mais marcantes da cidade de São Paulo, agora repleto de moradores de rua. *O Príncipe* se eleva, nesta que é uma de suas melhores cenas, a uma universalidade mais cortante, realizando-se por meio de citações e referências ao sentido da arquitetura, da vida urbana e da arte paulistanas dos anos 1950-60. As citações estão presentes, aliás, desde a primeira fala do segmento, quando Gustavo é encaminhado pelo garçom à mesa de Renato. O amigo o recebe declamando, em francês, a primeira estrofe de *L’Ennemi*, de Charles Baudelaire:

*Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.*²⁹

A poesia instaura o ambiente de reencontro e de nostalgia, e, sobretudo, a impressão melancólica de Renato sobre o que se sucedeu na passagem do tempo, desde a época em que convivia com o amigo, agora imigrante em território francês. Referindo-se a um período de mocidade, Baudelaire evoca, em seu poema, a tempestade como uma metáfora da destruição. O que antes era um jardim, agora quase não rende frutos. A juventude pertence ao passado, e a citação de *L’Ennemi* estabelece esse dado como ponto de partida da conversa entre Gustavo e Renato. Assim como o dizia Marino Esteves, as mudanças são um fato. Contudo, diferente

²⁹ Na tradução portuguesa de Fernando Pinto do Amaral: “Foi medonha tormenta a minha mocidade, / Aqui e além cortada por brilhantes sóis; / A chuva e os trovões fizeram tais estragos / Que poucos frutos rubros no jardim me sobram.”

do que elas inspiram para aquele, Renato possui apenas lamentos e desavenças. Seu olhar é ácido para com tudo o que, como vimos, entusiasma Marino Esteves, o ex-amigo *culturati* e pragmático – inclusive a recomendação do Dr. Rudolf, estrela da psiquiatria, ao tratamento de Mario, cai rejeitada pelo jornalista, que ironiza a figura do médico. Renato denuncia a superficialidade do psiquiatra (um ‘colaboracionista’), acentuando, para os espectadores, a diferença de perspectiva que o separa de Marino Esteves. Nesse passo, para Renato, a comercialização da cultura é um mal que acomete a sua geração – compreensão reiterada quando sabemos do comentário do jornalista sobre o livro de Maria Cristina, a *promoter* poetisa, responsável por uma farofa de palavras travestida em obra literária.

‘Meu amigo, nós nos perdemos’, assevera Renato em certa altura do diálogo, antes de concluir, instantes depois, pelo silêncio: ‘Eu não vou fazer mais nenhuma pergunta’. Com a ausência de questões do jornalista, resta à cena apenas o seu comentário malicioso sobre o grupo de mulheres que entram no restaurante, ao qual responde Gustavo: ‘Quer dizer que agora você se dedica ao *voyeurismo*?’. ‘Abertamente’, sentencia o jornalista, consumando, nessa fala, a caricatura de uma profissão decadente, que se dedica cada vez mais ao efêmero e ao privado. O fato de que Renato é jornalista já o insere no imaginário trabalhado pelo Cinema Novo quando da sua problematização dos grupos sociais progressistas dos anos 1960. Renato tem a mesma profissão de Paulo Martins, protagonista de *Terra em Transe*, ou de Marcelo, personagem de *O Desafio* – e ambos ecoam o desengano com o golpe militar de 1964. O paralítico jornalista de *O Príncipe*, por sua vez, assinala as mudanças entre aquela época e o presente, seja com o seu corpo assolado pelos estorvos físicos, seja com as lembranças melancólicas e nostálgicas que, na sequência posterior, emergirão quando os dois amigos cruzarem a avenida em frente à Galeria Metrópole.

Em 1960, a boa conversa e a música foram se abrigar na Galeria Metrópole [...] Artistas, intelectuais, jornalistas e estudantes tinham a Metrópole como ponto obrigatório. As redações dos jornais ficavam no centro. Depois do fechamento – sempre no final da noite – os jornalistas se esparramavam pelos bares, em busca de um bom papo e de diversão. Músicos e cantores da velha e da nova guarda se misturavam: Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Monteiro, Gilberto Gil, Chico Buarque e Lupicínio Rodrigues se misturavam entre elegantes homens engravatados que saíam do escritório, hippies e as meninas de minissaias (BORELLI, 2005, p. 93).

A descrição de Borelli, acima, lança luz sobre a *mise-en-scène* de *O Príncipe*, quando Renato e Gustavo cruzam a Praça Dom José Gaspar, um centro em torno do qual se cruzaram

os caminhos da vida boêmia paulistana dos anos 1960. Toda a construção da sequência, obediente ao intento de informar ao espectador a localização das personagens no espaço – dado importante para o sentido da cena – inicia com um plano do interior do restaurante onde ambos jantavam: plano rápido, tem como função mediar a cena do jantar e a da caminhada. Estamos dentro do restaurante, e uma panorâmica para a esquerda percorre o espaço, onde se confirma a antevisão do começo da noite, emitida pelo garçom que, agora, aciona um táxi pelo telefone: todas as mesas estão desocupadas, e Renato e Gustavo são os últimos a saírem do local.

A panorâmica cessa ao enquadrar o garçom em um eixo lateral, de costas para a câmera e com o telefone no ouvido, observando a rua pela vidraça do restaurante. Apesar de ser o dono da voz, naquele momento, o seu corpo do garçom está fora de foco. A câmera busca, na rua, o mesmo objeto do olhar desta personagem: Gustavo empurra a cadeira de rodas do amigo. O diálogo do garçom com o telefonista da empresa de táxi encaminha a sequência a seguir, especificando que o novo espaço cênico não será fortuito, mas imbuído de uma simbologia particular.

Nesse breve plano, assim, o garçom ocupa o papel de um narrador momentâneo, que dialoga tanto com o telefonista quanto com o espectador. Ao espectador, entretanto, é sonogada a voz do locutor que apenas o garçom pode ouvir, ao telefone. Por isso, a sua fala se instaura ao modo de um monólogo. O comentário irônico, sobre a dificuldade de Gustavo ao conduzir a cadeira de rodas na rua, ataca diretamente a estrutura urbana da metrópole, mal planejada e excludente, mas também traz à tona, outra vez, o acirramento da relação entre a interioridade e a exterioridade, demarcando o conflito entre o privado e o público numa erosão constante do segundo. O posicionamento da personagem, com o olhar voltado para fora do restaurante, em uma janela – novamente presente como item fundamental do cenário – propõe a retomada dessa relação. O garçom olha através da vidraça como quem estabelece uma linha divisória, instigando a análise do segmento a seguir como a expressão da conturbada e derrocada vida pública que domina São Paulo em meados da década de 2000.

Para além do comentário crítico, o monólogo ao telefone indica que a sequência da Praça Dom José Gaspar é realizada em um lugar cuja inserção, no filme, não se restringe à necessidade de situar as personagens em torno de motivos exclusivamente dramáticos. Como em toda a obra, mas de modo bastante acentuado agora, o espaço da cena não é gratuito, e sim tão ou mais essencial que a ação desenvolvida nele. Mais a fundo, o espaço concreto da cidade de São Paulo é o assunto e as motivações das personagens, que, em um momento

dionisíaco proporcionado pela bebedeira da noite, insuflam a memória dos fatos e da arte, da poesia e da cultura que já não é mais a mesma – de maneira que, onde antes era o esplendor de uma experiência social ativa entre companheiros de gostos e de ideias, agora dá lugar à miséria que o filme denuncia, tristemente, por meio dos mendicantes e da sujeira que assolam o lugar.

Percebendo Gustavo e Renato ao atravessarem a rua, o garçom ao telefone lança as informações necessárias para que, após o corte que reposiciona a câmera no espaço onde estão os dois amigos, a cidade possa adquirir o real peso que deve possuir na cena. Diz o garçom para o telefonista: ‘Manda um táxi aqui... Paddock’. Já se referindo aos clientes, completa: ‘Tão indo pra Dom José Gaspar’. Ao mencionar o nome do restaurante – que, de fato, existe e se localiza próximo da praça, sendo usado como cenário no filme –, assim como ao assinalar que é na Dom José Gaspar que eles se encontrarão, a personagem estabelece um alicerce verossímil à sequência: o que temos são nomes de lugares reais, onde as personagens fictícias vão relembrar um passado historicamente definido, inclusive referindo-se a personagens reais daquele imaginário urbano dos anos 1960, que o filme põe em perspectiva. Mais importante, todavia, é que essa verossimilhança conduz a um registro *in loco* da cidade, e em especial do seu espaço público por excelência – a praça –, em sintonia com o gesto moderno de retirada dos estúdios e de contestação aos cenários artificiais. Se *O Príncipe* é uma obra alicerçada nos códigos mais elementares da narrativa clássica, uma completa apreensão do classicismo cinematográfico em sua linguagem, contudo, não pode ser constatada sem exceções e aditamentos.

Nessa diligência para construir uma representação de São Paulo estão implicados, de um lado, o imaginário da cultura em deterioração, e, de outro, as relações das personagens pela via dramática, estruturando a narrativa de *O Príncipe*. O plano inicial da sequência na Dom José Gaspar apresenta Renato sendo conduzido por Gustavo, frontalmente, em direção à câmera (após o corte, esta saiu de dentro do Restaurante Paddock e está na praça). É noite, e a iluminação difusa assevera o tom cinza que envolve o local, tanto quanto o verde escuro de algumas árvores atingidas pela sombra, ao fundo. Câmera-na-mão, temos assim um plano-sequência que se mobiliza de modo bastante livre, a fim de figurar as falas das personagens. Prossegue a cartografia dos olhares: o plano começa com Gustavo e Renato olhando para a esquerda, este com o braço levantado, a indicar o objeto da atenção de ambos. Em um tom de voz embriagado, é também ele quem anuncia verbalmente este objeto, em uma fala que

complementa a expressão cansada e ébria de seu rosto: ‘Galeria Metrópole, a festiva! Fe rica! A brilhante galeria cheia de luz e de música!’

Retomemos a descri o de Borelli, citada há pouco, sobre a importância da Galeria Metrópole como ponto de encontro de jornalistas e artistas nos anos 1960. Quando Renato começa a frase, a câmera se move para a direita, enquadrando a fachada da Galeria, de longe. O tom sombrio da cena resiste às palavras da personagem. Não há festa, luzes ou música, mas apenas uma noite pálida acercando a cidade morta. Algum deboche na fala de Renato instiga a percep o de que muita coisa mudou. Com o movimento de retorno da câmera para focalizar as personagens, é a vez de Gustavo acelerar o passo.

Em face do interesse de Renato pela Galeria, o amigo o conduz em uma curva para a esquerda, até posicionar a ambos de costas para a câmera, e, ao mesmo tempo, de frente para o portão de entrada do centro comercial, visto de longe; o letreiro com o nome da Galeria, inclusive, pode ser observado de soslaio, em profundidade de campo. A distância das personagens para com a entrada do local   entremeada por uma luz fraca que não guarda nada do brilho de outrora. A cadeira de rodas   pausada instantaneamente, para que Gustavo a encarrilhe para tr s, e a câmera busca o reenquadramento abordando as personagens novamente em um eixo frontal. Nesse movimento, Renato continua seu discurso, gritando para todos e para ninguém: ‘Luiz Carlos Paraná... Vanzolini... Paulo Vanzolini... Chico Buarque... Maurici Moura! Vamos beber a última no Paribar! E Gustavo Brás Martins! Beber a última no Paribar!’

O arsenal de cita es remete ao passado áureo daquele centro comercial, assim como ao entorno da Praça Dom José Gaspar. Luiz Carlos Paraná, além de músico, foi proprietário de uma bodega na Galeria Metrópole chamada *Jogral*, muito frequentada por seu parceiro musical, Paulo Vanzolini, também mencionado na cena. Além de Chico Buarque, sumamente conhecido, Maurici Moura é outro músico de destaque da época, lembrado por Renato. Tanto Maurici quanto Luiz Carlos Paraná cederam seus nomes para ruas paulistanas – esse detalhe   saliente no levantamento de uma memória que, em *O Príncipe*, como visto, produz a tensão entre o público e o privado, apontando o fenecimento de toda uma ordem social e o seu extrato nostálgico.

Se antes o espaço público podia ser identificado com essas personagens reais, a ponto de que a identidade delas se confundiria com a identidade dos logradouros (eis um significado para o batismo das ruas com os nomes dos artistas), já não há tais personagens em cena na noite paulistana – sobretudo, no filme de Ugo Giorgetti, o que não há mais é o espírito que

reuniu aquelas personagens em uma era de produção cultural mais autêntica, na qual a poesia celebrada nos jornais não era uma ‘farofa de palavras’; uma situação em que o *marketing* cultural não havia substituído em definitivo o valor das criações artísticas mais livres. Vislumbrando a Galeria Metrópole de agora, restam apenas os fantasmas de outrora, e o grito de Renato, convocando os antigos parceiros de boemia, ecoa no v o da praça pública sem encontrar paragem. Ao relacionar Gustavo Brás Martins entre os nomes que chama, Renato estabelece nova afinidade entre o mundo empírico e a fic o, por meio do qual as personagens do drama se entrelaçam com um conteúdo histórico, isto é, um conjunto de dados factuais, como os nomes que, de fato, vivenciaram a boemia da antiga Praça Dom José Gaspar. Gustavo é o representante de uma gera o, e a sua viagem de redescoberta é concluída como a avalia o, ainda que forçada, das transforma es do Brasil nas últimas décadas.

O convite   franco e direto. Na fala citada há pouco, Renato quer tomar a última no Paribar, emblemático botequim da Praça Dom José Gaspar, igualmente um ponto de encontro de artistas e intelectuais, situado a apenas alguns passos da Galeria Metrópole. Tomar ‘a última’ é o simbólico gesto not vago de quem não gostaria de arrematar a noite, mas é obrigado a fazê-lo. Renato parece exigir a presença daquele velho espírito, personificado nos colegas artistas, acobertando a sua dissolu o irreparável.   para o Paribar que se dirige Gustavo, levando o amigo. O protagonista se orienta pelas lembranças de Renato, como se o movimento de ambos, naquelas ruas, evidenciasse um fluxo de consciência e o conflito entre o passado e o presente, equacionados nessa sequência quase onírica do filme.





(h) *O destino do Paribar: lirismo trocado por grades*

A tomada em que Gustavo e Renato se põem em frente ao estabelecimento onde antes funcionava o Paribar traz de volta a importância das grades no cenário de *O Príncipe*. A fotografia lúgubre certifica o fechamento do bar, e Gustavo vai até o portão que isola o local a fim de chamar a atenção para o seu peso simbólico. Tal como no grupo de imagens (c), analisado em seção anterior, a trajetória de Gustavo determina a situação dessa tomada na sequência, assim como a sua possibilidade de efetivar o elo passado-presente e as diferenças históricas de uma São Paulo que é, por um lado, memória e saudade da época de boemia, e, por outro, o vazio de sociabilidade no presente vivido por Gustavo e Renato. Se na seleção de imagens (c) era possível afirmar que a caminhada do protagonista, do interior da casa de sua mãe até o portão que fecha após a saída do carro de Hilda, é filmada unicamente para valorizar a plasticidade das grades que separam o espaço interno do externo (a casa e a rua), na seleção (h) há um adendo de dramatização que se alinha ao sentido maior da presença das personagens na praça pública – a conexão com o privado se perdeu, agora, e é a extrema precariedade do público que preocupa.

Todavia, a distinção entre os dois conjuntos de imagens mostra que o plano-sequência visto anteriormente em (c) obedece a uma dinâmica bastante arraigada no cinema narrativo dramático. Gustavo poderia não ser mostrado entre a porta de casa e o portão da garagem, sem que isso afetasse a continuidade espaço-temporal, desde que outros planos ou uma elipse fossem introduzidos de acordo com a demanda da ação (Hilda sai de carro, e Gustavo vai até a garagem para vasculhar objetos antigos). No entanto, em sua maior parte, a eficácia crítica de *O Príncipe* é vinculada à própria necessidade da ação, em coerência com a arquitetura de problemas e soluções que dão cabo à causalidade fundamental da estrutura narrativa. No conjunto (h), de modo diverso, o plano pertence a uma sequência delimitada – a da Praça Dom José Gaspar – que, vista como um bloco unitário, pouco ou nada faz avançar a narrativa

no sentido da apresentação ou da resolução de problemas em que as personagens estão imersas. Assim, é notável que a *mise-en-scène* objetiva de (c) não se repita em (h), ainda que ambas assumam certa postura diante do cenário (as grades e portões), elevando-o a um grau de importância semântica impossível de ser ignorado.

Ao contrário, não há uma ação efusiva que obriga as personagens a se deterem no pátio do que antes era o Paribar, e, se elas o fazem, a leitura da passagem deve se ater antes de tudo ao viés imagético e cênico, e não tanto ao narrativo. Toda a sequência da praça possui esse viés, e o jantar com Renato, que a antecipa, é um dado isolado na viagem de Gustavo, com mínimas consequências para a trama, entendida como um sistema de causalidade. Há, por outro lado, o alento das citações, do texto lírico que se faz presente nas falas e na interpretação dos atores, de tal maneira que, na cena registrada na seleção (h), Gustavo brinca com Renato mencionando uma poesia de Manuel Bandeira³⁰. Este, já posicionado no quadro, garrafa de uísque na mão, diz: ‘Aqui, aqui... aqui era a minha mesa’. Enquanto isso, Gustavo deixa a cadeira na calçada, tal como estaria se ela fosse realmente uma cadeira do antigo bar, e caminha para a grade que fecha o imóvel no presente. A maneira como o protagonista segura o espesso portão destaca o impacto de sua colocação, bem ali. Torna-se claro que aquela sala comercial só poderia sobreviver como o Paribar, e como tudo o que ele denota, na alucinação embriagada de Renato.

De fato, há embriaguez, mas há também uma consciência da memória desperta por aquele cenário cinza, encoberto de fumaça. Antes de tomar um gole de uísque, o jornalista protesta: ‘Onde é que tá a minha mesa, porra?’. Gustavo se aproxima do ouvido do amigo, como visto na quarta figura da seleção (h), e responde: ‘Suspensa no ar, como o quarto do Manuel Bandeira’. A poesia é refúgio e nostalgia, mas o contato com o mundo objetivo é inevitável. A sequência da praça prossegue com planos que ressaltam os mendicantes que a habitam e a sujeira que os circundam. Renato segue empurrado por Gustavo, na cadeira de

³⁰ Gustavo refere-se ao poema *Última Canção do Beco*, em que Bandeira (1993, p. 179) escreve:

*Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Intacto, suspenso no ar!*

rodas, ao mesmo tempo em que catadores de rua, na profundidade de campo, puxam carroças de lixo. Essa estranha analogia identifica o lixo puxado pelos catadores ao intelectual embriagado, ambos descartáveis à luz da cidade que se reveste de um falso brilho. Uma estátua de Dante Alighieri, logo à frente, chama a atenção de Renato, e um plano em *contre-plongée* associa a altura do monumento a um morador de rua posicionado entre a câmera e a estátua. Maltrapilho, ele exige ser visto, impondo-se como uma urgência que não pode ser contornada. Na banda sonora, em voz *over* na medida em que o quadro não o mostra, Renato declama o Canto III da primeira parte da *Divina Comédia*, na língua original, e o ouvimos até que a sua voz é abafada, já dentro do táxi, pelo tema musical. O trecho de maior clareza, na declamação de Renato, corresponde ao que, no livro de Alighieri, anuncia a inscrição em um portal na entrada do Inferno:

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io etterna duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*³¹

O texto da *Divina Comédia* confirma a sequência da Praça Dom José Gaspar como uma viagem onírica a uma São Paulo funesta, comparada aqui ao Inferno de Dante. Segundo a inscrição do portal, lembrada por Renato, o Inferno é a cidade dolente onde as pessoas estão perdidas, atacadas por uma dor eterna. A apropriação do livro de Alighieri é mais uma entre as várias citações que marcam *O Príncipe*, organizando um cabedal de referências que determinam a percepção árdua das condições sociais que assolam a cidade de São Paulo, ao mesmo tempo em que fustigam a memória nostálgica que é partilhada, na sequência, por

³¹ Na tradução de Henâni Donato: “Por mim se entra no reino das dores; por mim se chega ao padecer eterno, por mim se vai à condenada gente. Por amor à justiça, criou-me o poder que tudo pode, pois que sou obra da Suma Sabedoria e do Amor Supremo. Antes de mim, apenas foram criadas as coisas eternas e, como estas, eu eternamente existo. Deixai aqui todas as esperanças, ó vós que entrais” (ALIGHIERI, 1997, p. 32).

Gustavo e Renato. A boemia criadora deteriorou, afugentada pelas grades que agora fecham o antigo Paribar. Neste presente desolador, em que devemos deixar para trás toda esperança, a estátua de Dante Alighieri parece encontrar o seu verdadeiro sentido, erguida no centro da cidade, em plena praça pública. Renato tem uma passagem breve e decisiva em *O Príncipe*, como quem, de fato, profere as palavras finais de um funeral.

1.5. *Gustavo e Maria Cristina: o público-privado em seu limite*

O enredo do filme de estrutura clássica é caracterizado pela recorrência de dois fios condutores: o romance heterossexual e outro problema conformado em esferas da vida prática, como o trabalho, a missão ou a guerra. Na medida em que se separam em núcleos particulares, cada uma dessas linhas implica um conjunto próprio de características ativas (personagens, perturbações, obstáculos). No entanto, essa dissociação é revogada na conclusão da trama, quando a resolução do conflito decisivo de uma das linhas acarreta a resolução da linha paralela. Em *O Príncipe*, a força da estrutura também faz valer a conciliação de dois fios condutores, sustentando a unidade da obra. A trajetória de Gustavo por São Paulo é desde cedo assinalada, em momentos específicos e narrativamente precisos, em função do seu iminente reencontro com Maria Cristina. Adiado por toda a trama, a reunião somente se realiza, de fato, quando o suicídio de Mario resolve o mote narrativo que levará Gustavo de volta à cidade natal.

Já de início, a viagem que traz Gustavo ao Brasil é ancorada pela doença do sobrinho, ao mesmo tempo em que a possibilidade de reencontrar a antiga namorada se torna, pouco a pouco, uma causa a ser resolvida, constantemente adiada por imprevistos inseridos pontualmente na trama, tanto quanto antecipada pelo que as outras personagens depõem a respeito da poetisa e produtora; todos os amigos que Gustavo revê, afinal, lhe contam algo sobre Maria Cristina. Logo, a estadia de Gustavo no país é um ciclo que se encerra junto com a conclusão dos dois problemas. Quando Mario se suicida, Gustavo pode retornar a Paris; não por acaso, é justamente após o suicídio que a trama não precisa mais recorrer a artifícios para adiar o reencontro com a *promoter* do grupo MW, e a cena de ambos, no escritório onde ela trabalha, é de fato a última sequência do desenvolvimento de *O Príncipe* (julgando, aqui, que a cena do aeroporto, na qual Gustavo é aborrecido por uma indiscreta turista, tem a função de comentário final, semelhante ao posfácio de um romance).

As cenas em que ocorrem a resolução dos dois conflitos principais são ricas em elementos que traduzem, nos termos de uma decupagem clássica, a filiação do filme à tradição do cinema narrativo dramático. Por um lado, como visto, trata-se de uma obra bastante fiel às convenções que instituem a impressão de realidade, absorvendo o olhar do espectador e respeitando as regras do jogo que orientam os demais olhares – os das próprias personagens, em cena. Assim como a morte de Mario é narrada por meio de uma montagem paralela, assinalando uma das heranças mais características de Griffith³², também na cena que analisamos abaixo, na qual Gustavo e Maria Cristina se reencontram, o formato se faz presente; agora na escala que intercala os planos longos, médios e próximos em função de uma espacialidade realista, ou no campo-contracampo que pontua o diálogo das duas personagens.

Por outro lado, porém, *O Príncipe* apreende estes mesmos preceitos definindo a sua diferença histórica para com o mesmo cinema de estrutura clássica, na medida em que lida com problemas da sociedade moderna que contrariam as proposições originárias de Griffith no campo dos valores morais, atidas fortemente a um conjunto de preceitos reguladores do gênero dramático, e cuja origem nos reconduz ao século XVIII, quando da ascensão da burguesia no percalço do iluminismo revolucionário. Assim, na análise da sequência dessa seção, em que ocorre, finalmente, o adiado reencontro dos ex-namorados, *O Príncipe* dá feições mais determinantes à sua incorporação da estrutura narrativa. Para além do respeito às cláusulas da decupagem, trata-se, aqui, da confirmação do destino das personagens a partir do novo *status* que o próprio formato adquiriu no filme, em coerência com a experiência avançada do cinema, então ao final de um século de existência, tanto quanto em sintonia com a própria crise de sociabilidade que o filme acusa.

No momento do reencontro, temos uma encenação que reafirma a configuração plástica adotada pela fixação da obra na cisão entre o interno e o externo, o privado e o público – ou seja, o cenário e a fotografia continuam a exercer uma função que vai além do posicionamento das personagens em um universo diegético realista-naturalista. Tal reafirmação traz consigo o enunciado dos seus próprios pontos de entrave, em um lance de autorreflexividade que acena para o cinema moderno como uma chancela talvez indispensável

³² Todavia, é importante observar que “muitos dos procedimentos que Griffith *soube melhor do que ninguém coordenar* podem ser constatados em filmes anteriores à sua carreira”, e “mais do que inaugurar isto ou aquilo, a contribuição de Griffith foi a de dar pleno sentido à figura do diretor, dar coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito com certo desajeito” (XAVIER, 1984, p. 35).

aos filmes contemporâneos, ainda quanto partidários de uma estrutura narrativa mais clássica (o cabedal de citações que o filme possui, visto há pouco, também alimenta essa convicção). Mais especificamente, a sequência pode ser observada como o ponto de culminância que dissolve o fio condutor amoroso, asseverando as mutações que desautorizam, hoje, a velha confiança no leque de recomendações morais-protestantes de Griffith, tomadas como uma alternativa inequívoca para o florescimento de uma civilização guiada pelos valores de família e o pragmatismo político que caracteriza o modelo norte-americano de sociedade.

Nesse ponto, ao trazer o nome de Griffith à discussão, convém o cuidado de diferenciar o melodrama, gênero-base acionado em sua proposta de cinema, dos pressupostos que deram origem a uma dramaturgia ainda anterior ao cinematógrafo, mas cuja efetividade é patente, seja no cinema melodramático que a incorporou, seja como ponto de partida para filmes que procuram, antes de tudo, refletir sobre ela, como é o caso de *O Príncipe*. Mais a fundo, o melodrama é um gênero teatral com raízes na Ópera, difundido a partir da Itália e da França, e apropriado ao cinema como uma matriz bastante adequada aos objetivos de comunicação do projeto hollywoodiano. Composição simples, marcada pela bipolaridade, o seu dado básico de enredo é a explicitação e a contraposição de personagens boas e más, de modo que o desenvolvimento da trama oscila entre estações de serenidade e de intensificação emocional, despertando sensações de euforia ou convocando o espectador para a justa indignação contra as investidas do pólo negativo em conflito.

O vício e a virtude vão a campo em um jogo que se reconfigura rapidamente e em diversas etapas, sempre em função da urgência de uma ordem que precisa ser recomposta, e cujo desalojamento é o sentido último da trama como um todo. Por essa via, coerente com a estrutura em *plots* da narrativa, o desfecho melodramático é a resolução do conflito e a restauração da ordem desejada – momento no qual se concilia aos desajustes e reajustes que Bordwell atribui à trama clássica. A simplicidade deste esquema serve de arena para uma complexidade de intrigas, alicerçada nas relações de desejo e enfrentamento entre particulares; as motivações e as consequências dos eventos narrados são os subsídios que mais movimentam a criatividade melodramática. Desde a sua gênese teatral, “as ações se desdobram em toda sorte de peripécias com o concurso de uma riqueza cênica jamais vista. A intenção é cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a platéia seja envolvida pela ilusão teatral” (HUPPES, 2000, p. 28). No cinema, o ilusionismo como efeito da decupagem acentua este envolvimento do espectador, que não cessa junto com a própria trama, posto que a teia de relações que dá unidade à obra pode ser reiniciada como um constructo espaço-

temporal no qual a ordem esteve em risco, mas foi retomada, e novos desalojamentos podem vir à tona, no interior de um universo impassível de fissuras; a continuidade dessa teia de relações é uma possibilidade mantida pela estrutura, e a intriga permanece a instigar as inquietações e indefinições.

O aporte do melodrama na modernidade hiperestimulada, que o adota com predileção em seus produtos culturais médios, denota a resposta do gênero às demandas da nova forma de vida, confirmando a plasticidade e o alto poder de adaptação ao público: “Enquanto o melodrama vitoriano havia enfatizado o patético e a oratória moralizante de vítimas inocentes e seus heróis, seu congênere de fim-de-século tornou-se virtualmente sinônimo de ação violenta, acrobacias e espetáculos de catástrofe e risco físico” (SINGER, 2001, p. 134). O cinema narrativo de origem clássica se serve do melodrama não somente enquanto modelo canônico intensivamente reproduzido. Sobretudo, trata-se de um modelo predisposto a modulações, que oferece a substância estrutural dos gêneros reunidos em seu entorno: a marcação precisa de contrários (o conflito dramático) ou as situações armadas com a ininterrupção do ato espetacular são esquemas que alimentam a agilidade das narrativas. Estreitando o seu enlace com a sedimentação dos *plots* clássicos, em graus variados, o melodrama facilita o realismo das fortes sensações e abarrotta o espectador com a comoção pontuada pela apresentação de um problema e sua aguardada resolução³³.

Ismail Xavier (2003, p. 85) analisa o itinerário bem sucedido da imaginação melodramática no mercado cultural contemporâneo, comparando-o à tragédia clássica e ao realismo moderno: “[...] ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical”. Ao melodrama se prende uma consciência ingênua de que as ações humanas produzem os efeitos desejados, insuflando a confiança no *self*, mesmo que este, nos filmes, incorram na falta de

³³ Por essa via, o gênero “prenuncia a arte que se declara como artifício”. Uma arte que é “matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores – a quem ele deseja agradar” (HUPPES, 2000, p. 30-1). Este cortejo do consumidor implica a plasticidade dos sentimentos sob controle, de maneira que o excesso de penúria, por exemplo, possa ser regulado com dosagens de bom humor. Mas essa regulação não se sobrepõe ao impulso afetivo: desde que o sofrimento não se torne fastidioso, ele pode ser talhado como experiência de envolvimento, culminando no efeito moralizante que consola o público.

profundidade decorrente da contenção formal dos gêneros clássicos³⁴. “A verdade atual, porém, é que são poucos os casos em que um cineasta vai contra a tendência melodramática, procurando uma inserção histórica diferente” (XAVIER, 2009, p. 86). Persistindo como uma matriz aberta a atualizações, arraigada no imaginário da cultura ocidental, o gênero encontra acolhimento em propostas diversas que o ressignificam em conformidade com o momento e o contexto social.

Desde as primeiras passagens, pode-se observar que *O Príncipe* não possui os arroubos emotivos do melodrama. A tendência lacrimosa do gênero está distante dos afetos das personagens, a despeito da morte trágica e do envolvimento amoroso que dão subsídio à trama. Longe disso: a serenidade de Gustavo, com quem nos identificamos, antecipa-se aos eventos potencialmente drásticos que movimentam a trama. O olhar do protagonista é um filtro que inibe o envolvimento passional do espectador, instigando-o a um gosto maior pela contemplação, associada à própria experiência de Gustavo. Assim, o seu sobressalto com as anomalias que observa durante a estadia na terra natal são categóricas. Não há bondade e vilania como fatores que direcionam os conflitos, assim como o balanço de geração, levado a cabo pelo filme, conclui pela responsabilidade de todos quanto ao universo pouco aprazível que suscita a resignação nauseante de Gustavo: a São Paulo vista na obra é um cenário para o teatro das aparências que tonifica o empobrecimento da sociedade, e seus atores são aqueles que, nos anos da juventude do protagonista, idealizavam utopias e revoluções. Mesmo em Marino Esteves, personagem hipócrita, apática politicamente e protegida no recanto de beneficiários da cultura tornada negócio, há uma evidente projeção dessa responsabilidade pelo mundo, cujos problemas são admitidos por Renato, Aron, e também Maria Cristina – esta no momento introspectivo de confissão, flagrado na cena que analisamos a seguir.

Nesse passo, é notável que *O Príncipe* seja composto, nuclearmente, como um drama de família, reposicionando aspectos que o melodrama griffithiano absorveu do ‘drama sério’ planejado por Denis Diderot em seu *Discurso sobre a Poesia Dramática*. O diálogo específico do filme de Ugo Giorgetti com essa tradição representativa deve ser buscado no distanciamento do melodrama enquanto exacerbação de “ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados [...] atores grandiloqüentes, gestos largos, sentimentalismo”

³⁴ Sobre os gêneros narrativos, no sentido aqui inferido, vale a observação de que o refinamento de uma estrutura narrativa, incluindo as personagens, situações e desfechos pré-concebidos como modelares para o filme clássico (o que não é contrariado pela variação de superfície dos gêneros), faz com que “essa base da experiência seja gradualmente substituída pela lógica interna da narrativa” (SCHATZ, 1981, p. 36, tradução nossa). Quanto a este tema, conferir ainda Sobchack (2003).

(XAVIER, 2003, p. 64); um distanciamento que, todavia, reflete ainda a organização de um enredo que serviu, desde o início, aos propósitos do gênero: “Percorramos as partes de um drama e vejamos. Deve-se julgá-lo pelo enredo? No gênero honesto e sério, o enredo não é menos importante que na comédia jocosa, sendo tratado de maneira verdadeira” (DIDEROT, 2005, p. 44). A seriedade do drama burguês, este formato ‘verdadeiro’ que responde aos anseios de uma classe social em ascensão, o distingue também da tragédia, clamando pela bondade natural de um homem que deve superar, na concepção dos *tableaus* que molduram uma forma de vida, no teatro e depois no cinema, as convenções próprias do Antigo Regime, cuja representação do mundo é demasiado indireta. Entre Diderot e o melodrama que prosperou na esteira de Griffith, temos a popularização de uma concepção de dramaturgia que fez da visualidade do espetáculo um artifício em prol da implantação de instituições modernas, calcadas em uma oposição bem particular do privado ao público.

“O século XVIII é o século não só da burguesia mas também do aburguesamento. [...] Por isso o pequeno aristocrata no drama burguês pode dar testemunho, é verdade, da ausência de propósitos relativos à luta de classes [...] mas não [...] da desvinculação do novo gênero em relação à burguesia” (SZONDI, 2004, p. 109). As características do drama familiar que discutimos, a seguir, em *O Príncipe*, remetem a essa tradição teatral que Peter Szondi traceja a partir da obra de Denis Diderot³⁵. Nela, tornam-se escusos os excessos de eventos e reviravoltas característicos do teatro em sua era pré-burguesa (depois reincidentes no melodrama), e, sobretudo, confirma-se com força maior a diferença entre o espaço privado e o espaço público, tomada como um espelhamento da própria oposição entre a candidez dos virtuosos e a corrupção dos malafortunados. O ambiente privado, impoluto, resguarda no seio da família os valores benquistos da civilização moderna, restando ao espaço público o estigma de um palco indecoroso, assolado pelos perigos e as mazelas que sintomatizam a carência dos valores sadios que, para Diderot, postulam a verdade da natureza humana. A admissão de uma perspectiva burguesa, instada no espaço privado como a solução para os conflitos sociais, vem à tona como um problema que *O Príncipe* discute por meio da conjugação do seu enredo, centralizado em relações interpessoais de parentesco e amizade, com o arranjo de elementos específicos da linguagem cinematográfica que ressaltam a relação das personagens com a cidade, o dentro e o fora, o pessoal e o ‘social’.

³⁵ Ademais, conferir todo o capítulo *Denis Diderot: Teoria e práxis dramática* em Szondi (2004).

De um lado, é na família de Gustavo que encontramos a parcela maior da ação. O reencontro do protagonista com a mãe traz em seu percalço a infância e a juventude em que estiveram juntos, devidamente figurada nos retratos de família que preenchem a parede da sala, e ganham destaque na entrada da cena por meio de uma panorâmica que registra o ponto de vista do protagonista, na primeira tomada no espaço privado, imediatamente posterior ao tumulto da Morato Coelho. A sala de estar, tão cara ao drama doméstico, persistirá como ambiente no qual se realizam as cenas de maior interesse ao problema que motiva a visita do protagonista a São Paulo: a doença de Mario, ela própria uma baliza que motiva o compromisso moral e afetivo dos entes em torno dos seus.

Na mesma cena em que filho e mãe põem em dia os assuntos mais imperiosos, surge a outra frente do núcleo familiar que costura a narrativa. Repentinamente, Hilda adentra a sala povoada pelos retratos antigos e pela conversa de Gustavo e Dona Norma, trazendo consigo a filha que deve levar à escola. A menina é uma personagem muda que, no entanto, é sempre lembrada quando estão em cena Hilda ou Mario. Reiteradas vezes, o professor adoecido se refere à dificuldade do casamento, à vulgaridade da esposa fotógrafa, todavia mantendo uma explícita afinidade com a criança, ao ponto de afirmar, em diálogo com Gustavo, que o casamento apenas se mantém por causa dela. A inserção de Hilda, com a filha, na primeira cena com Gustavo e Dona Norma, sinaliza que um conflito geracional está presente no âmbito doméstico. Como visto nas sequências analisadas até aqui, *O Príncipe* lança mão constantemente da relação tortuosa entre o público e o privado, seja por meio da fotografia e do enquadramento que informam ao espectador sobre a animosidade das personagens e a circunscrição delas no quadro, seja por meio de uma *mise-en-scène* que ataca as restrições ao sentido contemporâneo da vida em comum, incluindo, nesse aspecto, a maior importância das falas das personagens, como no diálogo pleno de lirismo e melancolia que marca a passagem de Gustavo e de Renato pela Praça Dom José Gaspar.

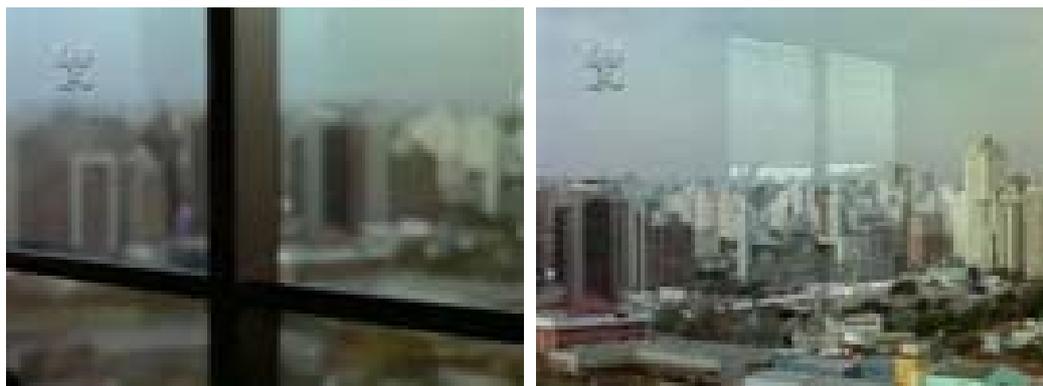
Sem dissipar completamente a estrutura do enredo e os espaços da ação, segundo as recomendações de seriedade e de contenção de Diderot – afinal, “nada mais enfadonho que um drama burlesco e frio” (DIDEROT, 2005, p. 52) – *O Príncipe* subtrai do drama alguns elementos tradicionalmente importantes para a sua efetividade ideológica. O suicídio de Mario, possivelmente explicado pela afetação de um espaço público degenerado em sua vida particular (São Paulo é o nome da sua doença), não implica a virtude do âmbito privado como uma resposta disponível ao espectador do filme; este não é passível de uma redenção pelas imagens, como se a experiência com a obra derivasse um regime acertado de conduta e a

afirmação de uma sociedade melhor possível, se descartadas as partes que a prejudicam. Mario deixa de acreditar em sua família, na medida em que os sintomas de uma vulgaridade geral estão refletidos também na esposa; esse dado fica bastante evidenciado quando ele repudia as tatuagens de Hilda com o olhar, na cena da clínica de recuperação, e ela está acomodada, numa cadeira, ao Sol. O próprio filme desautoriza uma leitura pela qual o ambiente privado ideal se antecipa como fonte de segurança e remediação para o espaço público corroído, abundante em *O Príncipe*.

Essa singularidade do filme diante da essência de um gênero que afirmou historicamente as virtudes individuais, auferindo o bom berço da instituição familiar, pode ser observada na análise da personagem Hilda. O conflito geracional que a distingue de Dona Norma é relativo: apesar de vulgarizada, como insiste Mario, é o próprio marido quem a celebra como mãe, em conversa com Gustavo, e também como amparo para a sogra: ‘Não posso negar que ela é uma boa mãe, e trata a avó com muito carinho’, diz o professor. Na cena do reencontro com Maria Cristina, Gustavo reafirmaria as qualidades da fotógrafa: ‘Aquela mulher é admirável’. A posição controversa em que se encontra Hilda, personagem secundária, mas relacionada diretamente ao fundo dramático do filme, acaba refletindo a condição de impasse em que estão projetadas as contingentes construções familiares da geração de Gustavo.

Para as personagens principais de *O Príncipe*, a família é uma instituição que não deu certo. Marino Esteves, separado da mulher, mal se relaciona com o filho. Renato é amargo e solteiro. Maria Cristina e Aron se separaram depois de um casamento sem sucesso, deixando a sugestão de que Gustavo, ele sim, seria o par adequado da *promoter*. Essa sugestão, de fato, é recorrente nas falas de todas as personagens que antecipam o encontro de desfecho entre o protagonista e a ex-namorada. No entanto, no desacerto de ambos, mostrado na sequência (i), o privado familiar se mostra irreconciliável com aspirações de união e prosperidade; não há, nessa dimensão da experiência, um retiro das virtudes apto a instruir o embate com a esfera pública corrompida.





(i) *O campo-contracampo e a cidade exterior: irreconciliação*

Interessa, assim, na análise do trecho (i), ressaltar a solução que *O Príncipe* concede ao fio condutor do romance heterossexual, uma das balizas da sua narratividade clássica, e como essa solução particulariza o discurso do filme enquanto uma obra tributária, no nível da estrutura, da forma dramática que a hegemonia do cinema narrativo põe em pauta desde a absorção do chamado ‘drama sério burguês’. O filme de Ugo Giorgetti propõe problemas relativos à forma de organização da sociedade capitalista contemporânea, eles próprios ligados à atualização do gênero e à adaptação dos filmes a um público amplo que sempre foi, ademais, o seu alvo principal.

Na primeira imagem da seleção, Gustavo e Maria Cristina se abraçam no *hall* de entrada do escritório da *promoter*. O cenário em linhas horizontais ganha frente em função do posicionamento dos atores na parcela central do quadro, de maneira que os corpos ocupam o espaço liso da porta do elevador – no mais, tudo o que há são as linhas pujantes sobre o fundo verde escuro, impressionando o ambiente como se ali houvesse a cela de algum presídio. Assim, já nesse momento da cenografia, a decoração interior do prédio mantém em *O Príncipe* a plasticidade alusiva às grades e janelas que, como visto, constituem um dado estilístico importante. O tom do reencontro está longe de ser festivo, e mesmo a atração que as duas personagens manifestam, uma pela outra, está atravessada por informações que o espectador já obteve em diferentes níveis de leitura. Por um lado, o luto pela morte de Mario contamina o início do diálogo que encaminhará toda a sequência. Por outro lado, Gustavo e Maria Cristina redirecionam o mesmo diálogo por meio de uma interação que se realiza implicitamente, reconhecendo a força com que a realidade paulistana se impõe sobre ambos.

Não há menção direta ao que incomoda as personagens. Assim como no filme entendido em totalidade, é na dimensão subjacente aos acontecimentos dramáticos que está registrada a preocupação com a cidade, com o seu destino e com as constatações negativas do

viajante recém-chegado da França. O tema árduo que interessa ao corpo social só pode ser acessado depois de uma passagem obrigatória pela emoção particular, característica de um imaginário de tino melodramático, ainda que pouco adensada pelo ritmo calmo e as identificações planejadas pelo filme. Antes de tudo, Maria Cristina reitera as condolências, relembando o absurdo da morte de Mario e o quanto é custoso acreditar no suicídio. São palavras que dilapidam, instantaneamente, o motivo maior que fez o professor adoecer, isto é, a situação da cidade, o espaço público caótico.

Logo, não estão em pauta, nesse começo de conversa, as luzes da cidade que se apagavam dia após dia, sendo o próprio Mario, na metáfora do filme, uma dessas luzes mortificadas. Em todo caso, a doença é trazida à tona, depois das formalidades iniciais, em seu espectro onipresente; para além dela o que se sobressai é a referência dissimulada de Maria Cristina a Gustavo como um intelectual ausente, um ‘vulto’ que desapareceu junto com a utopia dos anos da juventude. Na cena em análise, este é o momento do que se resguarda implícito, do que é apenas sugerido, posto que os problemas da vida privada ocupam o sentido imediato da maior parte da narrativa, e no reencontro dos dois amantes não poderia ser diferente. Ao mesmo tempo, este problema mais oculto – o da frustração de uma geração – desafia o entendimento de quem se propõe a pensá-lo, como diz Gustavo, claramente, em resposta à expectativa silenciosa de Maria Cristina: ‘Não há perguntas. Principalmente porque não há respostas’.

Continuando a metáfora do próprio filme, o que se apresenta misteriosamente na conversa de Gustavo e Maria Cristina, enfim, é o que ronda a cidade e apaga as suas luzes. A moldura a que *O Príncipe* recorre para evidenciar esse íntimo constrangimento dos ex-namorados é rigorosamente clássica. No segundo fotograma, plano de conjunto da mesa onde os dialogantes se acomodam, a câmera os localiza no espaço do escritório e prepara o campo-contracampo, ilustrado nas quatro gravuras seguintes da seleção. Todavia, Gustavo não sentara na poltrona sem antes caminhar pelo cenário, acompanhado com uma panorâmica para a direita. Chama-lhe a atenção o recinto de trabalho, decorado com fineza. Em um gesto simpático, chega a comentar que a obra de arte na parede é de Newton Mesquita³⁶.

³⁶ O pintor paulista se integra, assim, ao conjunto de artistas citados em *O Príncipe* que floresceram ou marcaram de alguma maneira a cultura paulistana, corroborando a importância temática da cidade no filme de Ugo Giorgetti.

A panorâmica que acompanha o protagonista confirma o luxo do lugar, e acentua a discrepância entre a miséria das ruas³⁷ e a opulência do escritório da MW, instituição bem sucedida na atividade da produção cultural. Já na opção pelos espaços cênicos e nos elementos da *mise-en-scène*, a armação dramática da obra media o debate político, contrastando a empresa rica e os marginalizados que as cenas de exteriores deram a ver, em outros momentos de *O Príncipe*. Ademais, é apenas no campo-contracampo em penumbra, observado nos fotogramas cinco e seis da seleção (i), que o diálogo das personagens vai se desprender do trato mais objetivo das relações interpessoais (isto é, dos motes dramáticos do enredo) e ganhar um sentido figurado. Com o inesperado apagão que deixa o escritório no escuro, Maria Cristina comenta:

Eu espero que você não tenha perdido o gosto pelo inesperado. Se bem que eu acho que você prefere a sombra, onde tudo fica meio indefinido. A gente olha e vê um vulto, aí olha de novo e o vulto desapareceu, olha mais uma vez e ele reaparece, como a sua vinda aqui hoje.

Ao que Gustavo responde:

Eu não viria aqui. Aliás, fui aconselhado a não vir, para preservar uma Maria Cristina de antes, para não saber nada.

Situado no interior de uma decupagem em campo-contracampo, com a iluminação em contraluz que transforma as personagens, de fato, em dois vultos, esse diálogo faz do escritório de Maria Cristina um espaço representativo da São Paulo mostrada em cenas anteriores, onde a cultura dos *culturatis* se tornou um glorioso negócio e acaçapou os anseios de emancipação da geração das personagens, configurando uma realidade completamente outra. Se a grafia de MW, o nome da empresa, já instiga a reviravolta por que passou Maria

³⁷ Vista com ênfase na cena da Praça Dom José Gaspar, ou na labuta de Aron em seu trabalho voluntário (a contradição, aqui, é aumentada pelo fato de que Aron e Maria Cristina foram casados).

Cristina (o ‘W’ como um ‘M’ escrito de cabeça para baixo), é ela própria quem assume, na consecução do diálogo, a mudança radical, reconhecendo também o fosso em que deveriam ser depositadas quaisquer expectativas de quem, como Gustavo, fizesse uma viagem do passado ao presente a fim de visitar o seu lugar de origem: ‘Mas não há nada pra saber. É tudo tão pouco’. Uma provocação de Maria Cristina ao ex-namorado segue a essa mórbida fala: ‘O que você fez durante todos estes anos?’. Gustavo responde com uma sentença taxativa, cuja leitura ultrapassa o alcance da vida pessoal e se confirma como a avaliação definitiva daquilo que a personagem encontrou na viagem de redescoberta, aludindo, com isso, à sua geração: ‘Fiz tudo errado’. Maria Cristina concorda com o companheiro do passado, tomando a parte que lhe cabe neste encargo, e admite: ‘Eu também’.

O diálogo dos ex-namorados não resolve positivamente a relação de amor interrompido que se estabeleceu como fio condutor das ações de Gustavo, e, antes de tudo, da causalidade inerente à própria narrativa, tendo sido antecipada pela trama em seus lances de encontros e desencontros planejados para o protagonista, e em torno dos quais a crítica social de *O Príncipe* se realiza. Aqui, a irreconciliação e o pessimismo nostálgico se sobrepõem à dimensão *culturati* de Maria Cristina, arremetendo-a a um passado de lembranças vívidas e associando-a ao espírito desiludido de Gustavo, agora prestes a deixar novamente o país³⁸. A tensão entre o passado e o presente, na cena, acompanha mais uma vez a tensão entre o público e o privado. Já no campo-contracampo que mostra as duas personagens em penumbra, exemplificados em (i), as frestras das janelas se sobressaem atrás das personagens, compondo imagens que, pela restrição de cores e luz, aguçam a sensibilidade dos traços, tanto da silhueta dos atores quanto do cenário. Antes ainda, na própria disposição dos atores em cena, Maria Cristina possui a cidade imensa, vista pela vidraça do escritório, como uma paisagem distante para a qual dá as costas, assim que se senta à mesa de trabalho, observada no segundo fotograma de (i).

O apagão acaba, a luz retorna, e um novo campo-contracampo mostra o flerte das duas personagens. Os seus olhares fascinados um para o outro, contudo, são interrompidos pelo telefone do escritório, restaurando o pertencimento de Maria Cristina a um tempo presente no qual se transformou em mulher de negócios, constantemente assediada pelos compromissos

³⁸ A situação final de Gustavo, ao abandonar o país, remete ao pressuposto que *Cronicamente Inviável* assume em seu compromisso com uma imagem totalizante do Brasil, questionado pelo próprio filme, já que se trata de uma nação ‘inviável’. O pessimismo latente dos dois filmes é destacado quando observamos que ambos ignoram as esperanças e acentuam as dificuldades para se superar os problemas de uma experiência social degenerada.

profissionais que inflam a produção cultural. O clima de encantamento se desfaz quando a *promoter* atende ao telefone e Gustavo se senta na cadeira, em sua frente, do outro lado da mesa. A fala rápida e protocolar de Maria Cristina, ao aparelho, dispensa o artifício cuja função cênica era a de irromper o flerte inapropriado do casal e preparar a conclusão.

Já desferido o exame de consciência e a autorresponsabilização das personagens ('fiz tudo errado') pelo 'tão pouco' que Gustavo encontrara em sua visita a São Paulo, vem à tona, como uma assinatura da cena, a referência literária à melancolia de uma geração que poderia não ter envelhecido, conservando uma inquietude espiritual pujante na época de juventude. *O Grande Gatsby*, clássico romance de F. Scott Fitzgerald (2003), insurge como um presente com que Gustavo encerra a estadia no escritório de Maria Cristina. Ela recebe o livro e inicia a leitura de um trecho da última página:

Enquanto lá me achava a meditar sobre o velho e desconhecido mundo, lembrei-me da surpresa de Gatsby, ao divisar pela primeira vez a luz verde na extremidade do ancoradouro de Daisy. Ele viera de longe até aquele relvado azul, e seu sonho deve ter-lhe parecido tão próximo, que dificilmente poderia deixar de alcançá-lo. Não sabia que seu sonho já tinha ficado pra trás, perdido em algum lugar, na vasta obscuridade que se estendia para além da cidade, onde as escuras campinas da República se estendem sobre a noite.

A leitura de Fitzgerald constrói uma analogia entre as circunstâncias de Gustavo e Gatsby, o protagonista do livro. Centrada neste trecho do romance, ela o toma como um espelho do final de *O Príncipe*. A viagem de Gustavo termina com a expectativa frustrada; o sonho, na verdade, já tinha ficado para trás. Se ao enterro de Gatsby, em outra passagem do livro, poucos foram os amigos presentes, também no enterro de Mario a melancólica percepção da finitude se sobrepôs aos afetos, lembrando aqui da cena do velório, formal e fria, em que as personagens do filme se enfileiram e passam uma a uma pelo plano, sem maiores rumores. Um final abrupto, um suicídio – é também o funeral do Brasil, diria Gustavo para a passageira indiscreta no aeroporto. Em todo caso, o filme de Ugo Giorgetti

incorpora mais uma referência literária pontuando a sua especificidade enquanto reelaboração do estilo clássico de filmar, e a menção de uma ‘vasta obscuridade que se estendia para além da cidade’ traz de volta a minúcia do quadro e do cenário como fonte de sentido, no movimento de câmera que finaliza a sequência.

Maria Cristina lê o trecho de *O Grande Gatsby* com os olhos fixos oscilando entre o livro e o rosto de Gustavo, apresentado em um rápido contracampo, antes de a câmera começar um deslocamento do plano próximo que exhibe a *promoter* até a grande janela atrás de sua mesa. Através da vidraça, enfim, observamos a cidade de São Paulo. Os dois últimos fotogramas da seleção (i) mostram os segundos finais desse plano, e o reflexo de outra janela do escritório traz a impressão de que temos, no plano isolado da vidraça (último fotograma), duas imagens sobrepostas: uma delas com a cidade, e a outra com a janela refletida; ou seja, uma delas com o espaço público, compreendido como um todo distante ao olhar do espectador, e a outra com as grades de uma janela, este símbolo limítrofe entre o interior e o exterior que *O Príncipe* elegeu para conferir um significado particular ao conflito entre o público e o privado. Neste plano definitivo, vemos os dois âmbitos centrais do melodrama burguês em uma só imagem. A falsa fusão que ele provoca é o epitáfio de um Brasil sepultado pela consumação da viagem de Gustavo, em vias de se encerrar. Por isso, na banda sonora, retorna o ruído das turbinas de um avião, anunciando a partida e a cena derradeira do aeroporto.

Na medida em que o plano em movimento se aproxima do enquadramento final do último fotograma de (i), a narração de Maria Cristina, agora em *voz over* pela saída do quadro, chega à última frase da citação de Fitzgerald. A doença pela qual Mario desfaleceu se impõe com toda a magnitude, e a cidade de São Paulo, vista pela janela, ilustra a narrativa sobre Gatsby: “onde as escuras campinas da República se estendem sobre a noite” é também o lugar onde se apagavam a cada dia mais luzes, para lembrar o relato do próprio professor sobre a sua angústia mortal. Se na entrada da cena as personagens seguiram o protocolo da sala de visitas, e o luto de Gustavo exigira a formalidade atenciosa de Maria Cristina, ao final o luto se estendeu sobre as duas personagens, dispensando explicações – já está tudo posto, sentido, experimentado por elas e pelo espectador de *O Príncipe*. O luto se impõe em nome de Mario e de Gatsby, como se tivesse se estendido, ainda além, para toda uma coletividade em decadência, e da qual mesmo as personagens em seu momento esperado de reconciliação não poderiam escapar. A partida de Gustavo é imperiosa; não há redenção, a não ser pelo suicídio ou o abandono.

1.6. *A cidade maior que o indivíduo*

Ao optar por uma linguagem que reflete consideravelmente a estrutura narrativa do cinema clássico, como visto, o filme de Ugo Giorgetti lança mão de uma decupagem ilusionista e de um enredo dividido entre dois fios condutores da ação. As personagens são bem delineadas e possuem suas funções definidas em prol da resolução dos conflitos narrativos. Nesse quadro, a fotografia e a encenação, a despeito de não contrariarem os preceitos de transparência e a naturalidade da narrativa clássica, concentram boa parte da apropriação particular que *O Príncipe* realiza dessa estrutura. Talvez não seja inadequado afirmar que há uma autorreflexividade determinante na maneira como o filme propõe um drama familiar, originalmente fundado na separação entre o espaço privado virtuoso e o espaço público corrompido, e ao mesmo tempo instiga a reflexão sobre o quanto essa separação tornou-se problemática como forma estética lançada na discussão dos problemas sociais abordados.

Se a estrutura do cinema narrativo clássico, ancorada nos valores que Diderot postulou para o gênero dramático, conjecturava para o filme de Ugo Giorgetti uma separação entre o público e o privado, afirmadora da moralidade do âmbito familiar como resposta adequada aos desajustes sociais, essa previsão não se confirma na fatura do filme. Não somente a nova união de Gustavo com Maria Cristina é irrealizável; as personagens de *O Príncipe* seguem descaminhos que não promovem encontros, mas somente dissoluções. As fotografias de família que Dona Norma exhibe na parede da sala de estar, evidenciadas pela câmera na entrada da cena em que mãe e filho conversam, são registros ultrapassados de uma ordem familiar que se desconfigura, refletindo nas gerações mais novas.

Hilda e Maria Cristina são mulheres que trabalham arduamente; a primeira, até certo ponto masculinizada em sua aparência física, internaliza a vulgaridade das ruas a partir de uma profissão ligada ao sensacionalismo popular, e sua separação de Mario não é nada pacífica; a segunda, fracassado o casamento com Aron, parece irremediavelmente condenada ao mundo pomposo da cultura profissionalizada³⁹. Marino Esteves, Renato e Aron não estão

³⁹ A teoria feminista do cinema mostra que, nos anos 1970 e 1980, em filmes nos quais “[...]o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota o papel ‘masculino’ do dono do olhar e do iniciador da ação [...] agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou” (KAPLAN, 1995, p. 51). As personagens Hilda e Maria Cristina equilibram-se entre características tradicionais do feminino e do masculino, tomados como ‘posições’ que os filmes de narrativa clássica continuaram a reverberar naquelas décadas. Hilda é boa mãe, apesar de

em situação melhor no plano familiar: por solidão, *voyeurismo* ou indiferença, não há núcleo familiar constituído para nenhum deles. A iniquidade do espaço público não possui o contraponto necessário da família, e este também degenera.

A desestruturação do modelo familiar que erigiu o primeiro espírito do capitalismo, analisado por Max Weber (2004)⁴⁰, é um dos aspectos estudados por Boltanski e Chiapello (2009, p. 421-2) em *O Novo Espírito do Capitalismo*: “[...] não é possível deixar de indagar sobre a concomitância entre as modificações ocorridas no ciclo de vida do trabalho e no ciclo da vida afetiva e familiar”. Para os autores, “o retardo do ingresso na vida profissional e a substituição dos modos de contratação com perspectiva de carreira por contratações segundo as necessidades, foram concomitantes ao desenvolvimento de *compromissos de curto prazo na vida pessoal*”. A diminuição do número de casamentos e o aumento do número de divórcios, assim como a crescente fragilidade das relações criadas ‘informalmente’, exemplificam essa transformação no seio das relações sociais que mantém o capitalismo como modelo de produção. À luz do que foi apresentado anteriormente sobre a relação público/privado no drama diderotiano, e observando a sua incorporação ao cinema clássico, pode-se considerar a assertiva dos sociólogos franceses um dado relevante para o estudo do desenvolvimento do gênero, refletido no filme de Ugo Giorgetti.

Apenas o que está a salvo, em *O Príncipe*, é o universo da cultura rendida aos negócios, motivo da alegria empolgada de Marino Esteves e seus pares; uma cultura de que o Estado toma conta com muito zelo, sem que isso ocasione nenhum estranhamento. Por isso, como visto, um deputado pode confirmar na televisão, satisfeito, a cuidadosa atitude da política para com a cultura, antecipado pelo jornalista enfadonho que faz questão de separar ‘política’ daqueles assuntos – delimitar o seu significado e retirar da cultura o seu caráter eminentemente político é o que deseja o *status quo*, a fim de mantê-la sobre controle, sobretudo com o aval de quem mais se interessaria por ela: os próprios artistas, professores ou intelectuais que outrora instigavam o debate sobre os conceitos, tanto quanto as ações que fazem jus a eles, e agora são engabelados pela felicidade planificada do esplendor cultural,

ríspida. Maria Cristina é mulher de negócios, abdicando da maternidade e do matrimônio. Assim, a construção das duas personagens acena para mudanças na estrutura narrativa que dá sustentação a *O Príncipe*.

⁴⁰ Ao remeter diretamente ao livro clássico de Weber, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Boltanski e Chiapello conservam o sentido de ‘espírito’ enunciado ali: “uma *individualidade histórica*, isto é, um complexo de conexões que se dão na realidade histórica e que nós encadeamos conceitualmente em um todo, do ponto de vista de sua *significação cultural*” (WEBER, 2004, p. 41). A relação estreita entre o melodrama griffithiano e o protestantismo, na chave sociológica assim definida, é um ponto de partida que não se pode ignorar quando se toma por objeto o cinema narrativo clássico e suas atualizações.

mortificando-se na administração do mundo. Em *O Príncipe*, este esplendor cultural (‘o século de Péricles!’) é na verdade o signo evidente da sua atrofia, e apenas o cinismo pode desconhecê-lo, desviando conscientemente do que está mais que manifesto.

Nada disso, apesar da estrutura dramática, emparelha o filme ao enaltecimento griffithiano do trabalho e da virtude, sempre disposto a garantir o sucesso do virtuoso, cuja recompensa é recebida em vida ou no espólio que ilumina o futuro, determinado como projeto. Aqui retornamos a Mario, chamando a atenção para o seu conflito com os colegas de profissão. Se, por um lado, o professor é vítima de uma sociedade que o contamina, adoecendo por causa dela, por outro lado ele é o legatário inconformado de um espírito de luta contra a pasteurização que tende a reduzir a escola a uma instituição fragilizada e descolorida, dividida entre o preciosismo sisudo do professor Amaro e a tranquilidade aborrecida da professora Miriam. Mario sucumbe não por má consciência, posto que propõe mudanças, mas sim porque a cidade lhe aplica um xeque-mate, tão bem articulado na montagem paralela, de origem griffithiana, erigida para narrar ao mesmo tempo a fuga do suicida e a partida jogada por Gustavo e Aron.

Aqui, a cidade é maior que o indivíduo: também nessa percepção das forças reduzidas do sujeito as negociações se impõem em *O Príncipe*, que, todavia, não se furta de dispensar a Providência. Não há salvação para Mario, e ele tampouco é um mártir. Não há ressonâncias grandiosas da sua morte, que é mais uma entre as muitas que Hilda fotografa, todas as noites. O indivíduo despotencializado, mesmo quando grita em praça pública, como fez Mario nas gravações de seus vídeos amadores, é o contraponto dos pseudo-indivíduos celebrados pelo pesado aparato midiático que concede voz apenas aos ‘agentes culturais’ da fantasia cotidiana. Gustavo, por sua vez, ressurgue nesse cenário como um analista da impotência. Para Marino Esteves, incapaz de perceber a diferença no amigo, a imagem de Gustavo é antes de tudo a de um recém-chegado do exterior, o que se traduz como promessa de lucro; Gustavo pode ser um príncipe, se desejar. A estratégia de *marketing* delirada na mesa do café-da-manhã, sorvido com pressa, não surpreende, mesmo deixando subentendido um Brasil que supervaloriza o que vem de fora, omissos às mazelas interiores:

Enfim, a era do Príncipe (FHC?), se assim permite a escolha do título que, em sua conotação assumida, evoca a Renascença em duas chaves: a do Príncipe de Maquiavel, em que valem as ações calculadas, o pragmatismo orientado pela razão de Estado (ou da grana), e a do Príncipe da indecisão, modelo hamletiano da melancolia aqui encarnado no próprio protagonista. O quadro com que Gustavo se depara é tão desolador que a sua inércia

reivindica um ar virtuoso mesmo que ele não diga nem faça nada de relevante, exceto algum gesto, ainda assim tímido, na esfera familiar onde se vive o drama do sobrinho internado numa clínica após chocar os superiores com as teorias expostas em suas aulas (XAVIER, 2002).

A viagem de Gustavo, desde a chegada a bordo do avião que reconhecemos pela *voz over* da aeromoça, até a saída no aeroporto, quando o protagonista parece concordar, enfim, com o texto de Dante Alighieri (“Deixai toda esperança”), perfilha a tortuosa experiência do Brasil contemporâneo à luz de um impasse em que é arremessada a própria personagem. O ‘pragmatismo orientado pela razão de Estado’, que o sufoca e o leva a recusar o presente com espanto e ojeriza, não deixa de incluir o seu próprio ato de fuga como uma solução pragmática, uma recusa do confronto, uma vontade um tanto mesquinha de se ver livre de um Brasil que, apesar de ser um berço e fonte de boas lembranças, não tem a mesma ‘seguridade social’ da França, como confessara Gustavo na primeira cena com Marino Esteves. Assim, contraditório em sua suposta adoção de princípios mais elevados, Gustavo é antes de tudo a personagem-âncora que leva consigo o espectador, ao mesmo tempo interessado e descontente com o quadro social que reencontra, piorado, depois de tantos anos ausente. A sua trajetória repleta de infortúnios inclui o caso de amor abandonado e a morte do sobrinho (elementos de enredo do drama doméstico, que resolvem o filme), mas também a impossível sintonia com os laços sociais e as aspirações de intervenção que deixara para trás.

Parafraseando Ismail Xavier na citação acima, o signo de Gustavo é a inércia. Aron, o amigo judeu que não está integrado à cultura como negócio, dedicando-se aos pobres ‘sem ganhar nada em troca’, é a personagem que confronta diretamente essa dimensão do protagonista: ‘Você também é uma promessa que não se cumpriu’. Gustavo sabe disso. Se o filme o desafia o tempo inteiro, com as grades que deixam indefinido o seu lugar entre o público e o privado, é também porque, no Brasil, Gustavo não pertence a nenhum dos dois âmbitos. O seu lugar, de fato, é o da ausência que ainda motiva perguntas deslocadas, como a que dirige a Aron, questionando se o amigo continua a escrever. ‘Gustavo, tudo o que eu estou fazendo é o contrário de escrever’, responde o assistente social. Do mesmo modo que Renato, quando recusou o interesse por mais perguntas ao jantar no Paddock, Aron afirma não interrogar mais. Incapaz de justificar suas ações, ele segue em busca de um Brasil submerso que não vem facilmente à tona, posto que oculto pela explosão das duvidosas maravilhas que outros de sua geração celebram, incluindo a ex-esposa, Maria Cristina. ‘Existe um Brasil secreto, Gustavo. Subterrâneo, escuro, enorme, difícil chegar perto. E ao mesmo tempo ele

está praticamente por toda parte.’ Aron sintetiza, com essa fala, a intenção de *O Príncipe* de evidenciar uma ideologia capaz de camuflar o real e arrebatá-los aqueles que, outrora, se opuseram ao que há de pernicioso em sua vigência; um tema que, em *Cronicamente Inviável*, ganha novos aspectos, desenvolvendo e complementando a visada crítica (e sobre a crítica) do filme de Ugo Giorgetti.

CAPÍTULO 2

A vontade de dizer o Brasil e
o cinismo que atualiza a
ideologia

Interessado em um diagnóstico do Brasil contemporâneo que, por sua particularidade histórica, diferencia-se do que caracterizou a contra-ideologia sessentista, *Cronicamente Inviável* destitui o predomínio da personagem individual, observada na viagem do protagonista de *O Príncipe*, e opta por uma narrativa de múltiplos núcleos, distribuídos no espaço do território brasileiro, segundo um plano de investigação do ‘nacional’ que dá vazão a um impulso originário do Cinema Novo. A busca pelo Brasil na aridez do interior nortista e na revelação da fome como imagem encoberta pela produção artificial dos estúdios cinematográficos foi um dos princípios que levaram o Cinema Novo para as locações externas do sertão, no começo dos anos 1960, assim como para os cenários urbanos que expuseram, a seu modo, o crescimento de metrópoles fundadas na modernização industrial. *Cronicamente Inviável* repete a procura no interior do Brasil (há cenas ambientadas em cada uma das regiões geográficas do país), tendo em vista, porém, contestar o próprio impulso de descoberta: a nação agora é impossível – ou ‘inviável’, como pondera o título da obra.

Fixando-se numa premissa categórica, segundo a qual os distúrbios das relações sociais se despiram de idealizações, Sérgio Bianchi propõe o cinismo com um traço inerente ao seu filme. Nesse passo, descarta as convenções mais difundidas do drama e exacerba o encontro com uma totalidade que, ao final, apenas resta denunciar em sua própria precariedade. Para tanto, *Cronicamente Inviável* se edifica não apenas a partir de personagens razoavelmente definidas na trama, mas também a partir de personagens que a atravessam por acaso, brevemente, como se as suas aparições sugerissem, de modo natural, um conceito do Brasil produzido ‘por amostragem’. Assim, indiferente ao empenho clássico em acentuar as características interiores das personagens (justificando suas ações), tanto quanto o impacto emocional e narrativo das situações em que elas são postas em relação direta, a obra destaca os eventos que despontam por acaso, às vezes por acidente – como nos dois casos de atropelamento que deixam as vítimas no asfalto. São duas crianças que caem semi-mortas, enquanto as motoristas responsáveis seguem seus destinos, proferindo uma auto-indulgência surpreendente e constrangedora.

Na medida em que tais eventos não dependem de um rigoroso encadeamento causal, eles imprimem nas personagens uma considerável carga de opacidade, de modo que o espectador lida, antes de tudo, com a ‘faceta social’ dos indivíduos, isto é, com uma dimensão de aparência e de objetividade mundana que torna impossível acessar densamente as subjetividades – não nos serve, aqui, o mergulho no sujeito como meio para a introjeção das forças exteriores, sintetizando as intempéries da existência por meio das condutas moralmente boas ou más, acordadas ou não com o destino. Voltado para o fortuito e o cotidiano (daí o seu título de ‘crônica’) o filme denuncia contradições, adequando o próprio discurso ao cinismo que as regulariza. A identidade da nação é um projeto já encerrado, grosseiramente resolvido na síntese do poder – perseguido a todo custo – com uma moral duvidosa: bem e mal se enleiam em uma flagrante falta de sentido. Não há ‘brasilidade’ fora do jogo de interesses dos particulares, entre discursos frágeis ou demagogos, cuja detenção do significado de uma identidade nacional não poderia se esquivar de motivações escusas e parciais, dificilmente relacionáveis a um bem comum.

Aqui, o cinismo se impõe não apenas para a legitimação do *status quo*, mas também como um empecilho para a crítica oriunda dos duelos contra-hegemônicos de décadas passadas – a dissonância para com o contexto do Cinema Novo brasileiro é objeto direto de análise. Nesse ínterim, vem à tona a ascensão de movimentos sociais que afirmam as minorias excluídas sob a tutela de determinados agentes político-culturais, assim como a adesão de uns e outros a esses ensejos – em todo caso, uma circunstância relativamente diversa em relação aos anos 1960 – de maneira que, para *Cronicamente Inviável*, o conteúdo virulento da ação política comum, contra a totalidade cínica, é sempre inócuo, ela própria estando contaminada, de antemão, pelas contradições assumidas como mote narrativo.

Ao depurar o comportamento de suas personagens e denunciar o emaranhado de relações anticivilizatórias que deturpam qualquer laço de harmoniosidade entre os entes sociais, o filme flerta com a percepção áspera de uma barbárie sempre presente. Se *Cronicamente Inviável* está, de fato, interessado em refugar o capitalismo, ele o faz por meio de uma provocação ao estado ‘cultural’ a que esta forma de produção e seus valores conduziram o Brasil, afetando a vida em comum para além da simples distinção das classes sociais e do materialismo econômico. Antes de tudo, há uma crise da cultura na visada contestadora do filme de Sérgio Bianchi. Nesse ponto, a apropriação do cinismo como um dos traços que dão a ver essa crise vai ao encontro do pragmatismo que orienta, em alguma medida, as ações das personagens, sempre avessas a utopias. Ao mesmo tempo, essa

intencional sofisticação do discurso crítico da ideologia, planejada a partir de uma concepção mais avançada da própria ideologia, se desdobra na maneira como o filme assume uma linguagem, constituindo o assunto de maior interesse desse trabalho.

2.1. *Aproximações ao real: ilusionismo e ideologia*

Enquanto objeto de uma discussão teórica particular, a imagem fotográfica foi integrada desde cedo ao desenvolvimento da arte mimética. Ao mesmo tempo ícone e índice, de acordo com a classificação peirciana⁴¹, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1993, p. 25). A imagem fotográfica teria inaugurado um tipo de registro que dissiparia incertezas sobre o seu conteúdo, firmando uma relação com o real sensível apta a corroborar verdades empíricas – ou, pelo menos, verdades maximamente empíricas, em um grau jamais atingido pela *téchnê*. Segundo essa ótica, que predominou nas discussões do século XIX, o ato fotográfico não interpretaria, não selecionaria ou recortaria, mas revelaria e exporia o universo visível, agindo por meio de um registro automático, sem intervenção considerável do homem. A fotografia materializa o estímulo visual e apreende na imagem os ‘fatos’ seguros da experiência, anteriores ao próprio fotografar. Na ordem do tempo, o que está presente ao olhar torna-se ‘presentificável’ em função de um futuro daqueles que desejam ver, mas não estão presentes no ‘agora’⁴².

⁴¹ Na definição de Peirce (1980, p. 27), “o ícone é um *representamen* que preenche essa função [a da representação, n. do. A.] em virtude de característica própria que possui, mesmo que o seu objeto não exista. [...] Índice é *representamen* em virtude de uma característica que deve à existência de seu objeto, e que continuará tendo quer seja interpretado como *representamen* ou não.” (*Representamen*, segundo a tradução de Armando Mora D’Oliveira e Sergio Pomerangblum, corresponde ao ‘signo’ na terminologia peirciana.)

⁴² Cabe notar que o otimismo originário com a *mimesis* não esteve isento de opositores. O escritor Charles Baudelaire foi um dos críticos mais ácidos da fotografia como uma nova expressão de arte, desferindo suas convicções estéticas contra o entusiasmo mimético. O escritor atacava, sobretudo, a exigência de uma reprodução análoga da natureza como propriedade artística, julgando que “a sociedade precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol” (BAUDELAIRE, 1988, p. 71). Para o escritor, ironicamente, a fotografia apareceu com a notável aptidão de atender à sensibilidade dos que não vislumbram acessar o mundo de outras formas, para além das que estão presentes naturalmente. Este público, de quem Baudelaire desconfia agudamente, acredita que apenas a natureza é crível, e apenas ela é digna de ser apreendida artisticamente. Aqui, a exatidão do representado é o lema. O realismo é a tônica da experiência estética, incomodando Baudelaire.

O argumento da abstenção da interferência humana na fotografia, favorecendo a mimetização do real, foi devidamente adaptado ao cinema. A teoria sofisticou-se, assim como as imagens mecânicas sofisticaram-se com a incorporação do movimento. Em todo caso, o movimento – e, com ele, a duração da imagem – não foi concebido apenas como um ganho, um acréscimo mimético ao tipo de realismo naturalista que o cinema viria a desenvolver. O efeito também se apresentou como um desafio, um problema prático a ser resolvido em favor da manutenção da realidade enquanto instância ‘presentificada’ aos sentidos do espectador de cinema. O retângulo da tela, determinando os limites do universo diegético, se estabelece como um contorno que delimita um espaço real fixo (a própria tela), por meio do qual novos espaços imaginários movediços se tornam visíveis. Se a fotografia, tal como a pintura, já possuía a capacidade de remeter o observador para além dos limites do quadro (uma imagem qualquer de um membro do corpo humano, por exemplo, sugere a existência de um corpo inteiro em um espaço fora de campo), a imagem provida de movimento e duração torna os limites do quadro incertos e maleáveis, sempre abertos a um novo ajuste do espaço, decorrente das mudanças no interior do próprio campo, ou das alternâncias de posição da câmara⁴³.

Nesse passo, no cinema, surge a demanda pela conformação das imagens em um processo de captação e de organização conduzido, em última instância, pelo aprofundamento do realismo imagético. Assegura-se a experiência do filme como a de uma ilusão momentânea, um lapso que subtrai o espectador do prosaico e apresenta-o a uma realidade artificial. A despeito de ser paralelo ao mundo da experiência, esse processo é capaz de desdobrar o olhar em um âmbito de espaço-tempo ‘humanizado’, imergindo a experiência extrafílmica na intrafílmica, e ecoando, assim, as formas e os temas que seriam motores de narrativas palatáveis a um público amplo – o novo sentido que a *mímesis* adquire no cinema, portanto, passa pelo ilusionismo, arvorado em um leque minucioso de uso das imagens, motivo de obsessões do formato de estúdios.

A título de esquema, a filmagem e a montagem são os dois procedimentos que impõem uma relação entre as fotografias (tratadas, no material cinematográfico, como

⁴³ Pensada a partir da relação entre o teatro e o cinema, essa instabilidade da imagem cinematográfica é um dos aspectos que tornaram o movimento da câmara uma descoberta apropriada à linguagem clássica. No entanto, a mobilidade precisou esperar os interesses mágicos de George Méliès – que dispensava movimentos de câmara, optando, em seus filmes, por um espaço teatral e inúmeras ‘trucagens’ realizadas com a própria câmara – assim como as casuais (quase involuntárias) movimentações da câmara de D.W.Griffith, para só então ser incluída no rol de possibilidades mais usadas da linguagem.

fotogramas) orientada para a dissimulação das suas diferenças intrínsecas. A decupagem, seleção dos planos pela marcação do lugar da câmara na captação de cada imagem, inclui os princípios que permitem, na montagem, lidar com o conteúdo de tal maneira que a ilusão do visível seja assumida pelo espectador com o máximo de fluidez. Semelhante a um olhar aberto ao mundo, a câmara firma um compromisso em nome da sua própria ‘anulação’ enquanto meio necessário, responsável por vincular o espectador à realidade que lhe é dada a ver. A câmara deve se portar como uma entidade imperceptível, remetendo o olhar diretamente à diegese. Essa aparente anulação, estimulada pela decupagem clássica, objetiva o máximo de envolvimento do público. Por causa da impressão de movimento, derivada da exposição sequencial dos fotogramas em uma velocidade que impossibilita ao olho humano perceber as fissuras de descontinuidade entre um quadro e outro, “reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 1995, p. 21).

A potencialidade ilusionista da linguagem cinematográfica, nesse sentido, constituiu um dos motes do cinema narrativo de estrutura clássica. A relação entre o filme e a realidade deu vazão ao realismo-naturalismo do modelo hegemônico, assim como às rupturas que tomaram a evidenciação do substrato ideológico, efetivada por meio da impressão de realidade, como uma tarefa da crítica – e, portanto, do cinema que se opôs ao modelo hegemônico. Nesse sentido, os filmes de ruptura com o ilusionismo refletiram as mudanças no padrão da arte ocorridas na era do modernismo, compreendendo, aqui, tanto o cinema de vanguarda como o cinema moderno. Na definição de Vladimir Safatle (2008, p. 180), que podemos assumir dentro da nossa proposta de análise, a obra de arte moderna é “aquela capaz de se estruturar através da estetização da distância que devemos tomar em relação às organizações, aos processos, às representações e aos valores que aparecem de maneira naturalizada na realidade social”. Em outras palavras, a pretensa mimetização do real, angariada pelo cinema ilusionista, foi objeto de contestação de outro cinema interessado, por sua vez, em mostrar aquilo que a realidade empírica oculta ideologicamente, e, por isso, permanece oculto nas obras que não se asseguram do mencionado distanciamento. Referindo-se à elevação de estéticas não ilusionistas já no cinema dos anos 1920, período de florescimento das vanguardas européias, Ismail Xavier (2005, p. 82) define essa relação entre o cinema e a realidade nos seguintes termos:

O traço comum aos diferentes “ismos” daquele período é sua oposição a uma tradição clássica, resumida na proposição da arte como ‘imitação’, e àquilo que era entendido como uma nova versão mais moderna – o realismo artístico tal como cristalizado na literatura e na representação pictórica (anterior ao impressionismo) do século XIX.

Se a generalização desse traço comum levaria a compreender equivocadamente as diferentes formas estéticas do cinema de ruptura sob o signo demasiado impreciso do ‘antirrealismo’, não é menos verdade que a fissura na relação entre o cinema e a realidade foi fundamental para os projetos contra-hegemônicos. A reificação do sujeito nas relações sociais exige que a produção de sentido se torne inacessível, e a alienação da consciência resulta de um mundo falsamente objetivo, apresentado como parâmetro exclusivo de fundação da subjetividade. Desse modo, o cinema ilusionista faz com que as partes se apresentem em separado do pertencimento a um processo – os bens de consumo, nessa preeminência do ‘parecer’, são desvencilhados da produção que lhes dá origem, o que significa separar, no mesmo movimento, as relações de trabalho e os seus resultados, os homens e as coisas. Contra esse processo, vem à tona um olhar distendido sobre o complexo sistemático que dá sustentação ao mundo ‘embaraçado’ pelo direcionamento às próprias partes e produtos. Desse modo, os procedimentos artísticos se transformam no tema da arte e da literatura de vanguarda – o cinema alinha-se a esse interesse, e a desmontagem da ilusão é central no rol de propostas de uma arte intencionalmente avessa ao compromisso estético com a ideologia dominante.

Na medida em que, por exemplo, as obras não figurativas guardam distância da experiência comum, elas encontram a injunção que lhes sustenta enquanto formas estéticas, e antes reverberavam a *mimesis* renascentista voltada para a reprodução do mundo. Essa injunção está “nos próprios processos ou disciplinas pelos quais a arte e a literatura já haviam imitado a natureza” (GREENBERG, 1997, p. 30), consumando uma autorreflexividade que, por vezes, atingiu uma radical apropriação do aparato cinematográfico⁴⁴. Como sugerido, esse olhar histórico sobre a arte do século XX reflete a crítica marxiana da reificação, pela qual o universo simbólico da experiência comum no capitalismo é revestido de um engenho de

⁴⁴ Nos EUA, o cinema *underground* ofereceu a resposta mais incisiva ao dispositivo: “[...] o que quer que sejam, os filmes subterrâneos representam a visão não atenuada do artista sob a forma do filme. Nenhum banqueiro, nenhum produtor, nenhum patrocinador ditou-lhes o que têm de ser ou pode mais tarde mudá-los” (RENAN, 1970, p. 23). Essa visão acirrada contra os vínculos do cinema comercial a propósitos econômicos deu origem a filmes que romperam com o ilusionismo em diferentes graus e com diferentes propostas estéticas. Um panorama desse contexto pode ser acessado no próprio livro de Sheldon Renan (1970).

fascinação pela manufatura, e permite, assim, a sustentação das desigualdades (a noção de reificação se afirma, aqui, como a análise da subjetividade em uma filosofia da consciência). Essa sustentação ocorre tanto no plano das relações de trabalho quanto no plano da experiência do indivíduo em sociedade, quando admitido um sentido lato dessa experiência.

O universo simbólico no capitalismo, portanto, impetra a naturalização das normas como um esteio definitivo das relações de sociabilidade. Para além do primeiro marxismo, como advertiram os teóricos de Frankfurt⁴⁵, o condicionamento da sensibilidade para a arte também se eleva como um processo naturalizado de domesticação, mostrando sua força com a gênese da indústria cultural, haja vista que “os fatos que os sentidos nos fornecem são socialmente pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo” (HORKHEIMER, 1991, p. 39). No cinema, é a domesticação do olhar pela relação cada vez mais intensiva com as imagens que alimenta, ainda agora, a permanência de um cinema que atualiza o ilusionismo com renovados artifícios, como, por exemplo, o da ‘realidade 3D’, uma aposta da indústria cada vez mais celebrada, em consonância com a sofisticação das salas de cinema. Por esse caminho, na direção contrária, o momento de maior asseveração da crítica ao efeito ilusionista do cinema, francamente ligada à contestação dos avanços técnicos que conduziram à fundação de uma arte cinematográfica, decorreu da publicação, na revista francesa *Cinéthique*, do artigo *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, de Jean-Louis Baudry. Neste texto capital para a chamada teoria do dispositivo, Baudry associa a experiência do espectador à concepção cartesiana do sujeito, e põe em suspeita a sala escura associada ao olhar abstrato do público; um olhar que se instala a partir de uma subjetividade quase solipsista, como visto na análise de *O Príncipe*, a partir da conceituação da decupagem clássica enquanto vinculada a um ‘olhar sem corpo’. Segundo Baudry (2003, p. 384):

[...] o aparelho ótico, a câmera escura, servirá ao mesmo campo histórico para a elaboração da produção pictórica de um novo modo de representação, a *perspectiva artificialis*, que terá como efeito um recentramento – ou, pelo

⁴⁵ De todo modo, é possível encontrar em Marx (2004, p. 110) a intuição de que a sensibilidade estética degenera com a sociedade industrial, como na frase que conclui o seguinte raciocínio dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. [...] Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade animal de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo”.

menos, um deslocamento do centro –, indo se fixar no olho, o que significa assegurar a instalação do “sujeito” como foco ativo e origem do sentido.

O ilusionismo garantiria uma viagem tranquila do espectador no espaço-tempo artificialmente criado na tela, conforme a decupagem clássica. Sucumbido, em essência, por trás da aparência de estabilidade e de conformação espontânea, o sujeito esperaria ser resgatado do amoldamento pela *perspectiva artificialis*, apta a circunscrevê-lo na função social que lhe é atribuída pela sociedade burguesa, junto com os valores que o cinema hegemônico põe em circulação no conteúdo das obras (forma e conteúdo, portanto, detonam a cooptação da subjetividade para a manutenção do *status quo*). Operam, no esquema de Baudry, refletindo a trajetória do debate nos anos 1960-70 como um todo, os binômios ‘aparência/essência’ e ‘alienação/desalienação’, termos-chave de uma teoria da ideologia promovida ao posto de paradigma da crítica cultural marxista naquela primeira metade do século XX.

O argumento de Baudry, em particular, se volta contra o próprio dispositivo do cinema, em um significado amplo (estão em xeque o filme, a câmera, a sala escura, a experiência em seus diferentes momentos), o que leva a crítica a um impasse: “a única postura possível de uma cultura de oposição era a negação absoluta de qualquer forma de ilusionismo no plano da imagem, era fazer um cinema experimental, radical” (XAVIER, 2009, p. 195). Ao rejeitar o próprio aparato como fonte do efeito ideológico, a teoria do dispositivo levava a discussão a um limite no qual a diferenciação dos filmes narrativos por meio da análise se tornava praticamente dispensável. Optando por uma metodologia diferente, para a qual essa análise é fundamental, interessa-nos registrar, aqui, a concepção de ideologia que fundamentou essa perspectiva – sem perder de vista que as suas ressonâncias, de todo modo, não estiveram ausentes no cinema moderno.

2.2. O cinismo como problema estético

De que maneira os cinemas modernos, preservando características estruturais do cinema narrativo, dialogaram com o projeto estético e político de desconstrução do ilusionismo e de seus efeitos ideológicos? Pensamos aqui em Christian Metz (2006, p. 176-7), ao afirmar, nos anos 1960, que “todo mundo está de acordo em reconhecer que o novo cinema

se define pelo fato de que ‘ultrapassou’, ou ‘rejeitou’, ou ‘fez estourar’ alguma coisa”; a identidade dessa ‘alguma coisa’, no entanto, dificultava o consenso entre os críticos que escreviam no período. A despeito disso, Metz concluiu que, “longe de ter abandonado a narração, [o cinema moderno] nos deu narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas” (METZ, 2006, p. 215). A proposição do semiólogo é produtora para compreender a tessitura particular dos projetos de renovação da linguagem cinematográfica, como o Cinema Novo brasileiro, cuja preocupação essencial com a comunicação com o público, tópico que integrava o seu plano maior de intervenção política (em todo caso, não uma ‘comunicação a qualquer custo’), foi responsável pela aproximação à cultura popular e pela não adoção das vanguardas não narrativas ou não figurativas como referências principais.

Discorrendo sobre as formas estéticas no contexto do estruturalismo, em uma abordagem que diz respeito à arte assim como a outras construções de sentido, Umberto Eco (1976) acrescenta que a relação entre uma obra crítica (não necessariamente um filme) e o sistema de representação vigente pode se dar em três vias: conserva-se o sistema, insuflando na forma dominante um conteúdo novo, apto a ser comunicado com um grande público (posto que a forma utilizada é de fácil assimilação); desmonta-se o sistema, estruturando novos discursos, de modo que a transformação esboça um enraizamento calculado e profundo no tecido social – o caso das vanguardas; ou recorre-se a um “meio termo”, e, entre a conservação e a desmontagem, surgem os deslocamentos, as ironias, os distanciamentos que colocam em suspensão a verdade estática e acrílica do sistema – enfim, o cinema moderno. O passo na direção de um ‘dar a ver a essência do real’, ocultado pela aparência fetichizada com a qual o sujeito lida cotidianamente, afirma-se como o motor de um cinema crítico da ideologia, esteja ele próximo das vanguardas ou das renovações modernas no seio do cinema narrativo. No caso específico do cinema moderno, vem à tona uma postura questionadora que analisa a validade das estruturas, permitindo uma apropriação criativa (e contra-hegemônica) das mesmas.

A divergência entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, no entorno da radicalização do antilusionismo na carreira do cineasta francês, ilustra as cercanias particulares do debate sobre a ruptura no Cinema Novo, acenando para a singularidade do movimento brasileiro nessa conjuntura⁴⁶. Nos últimos anos da década de 60, quando os eventos de maio de 1968

⁴⁶ A título de ilustração, o trabalho de Figuerôa (2004) analisa as diferentes maneiras pela qual o Cinema Novo brasileiro foi compreendido nas publicações francesas dos anos 1960-70. Em adendo, sobre a trajetória da crítica

prometiam se perpetuar no espírito francês, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin e Godard lideraram um coletivo de realizadores a que denominaram Grupo Dziga Vertov. Glauber foi convidado para atuar em *Le Vent d'est*, um dos filmes produzidos pela parceria dos diretores franceses, em 1969. Postado em campo aberto, na encruzilhada de dois caminhos, com os braços abertos e rígidos, o diretor brasileiro repetiu um gesto presente na *mise-en-scène* de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lembrando o movimento de Corisco no desfecho daquela obra: o corpo girando sobre si mesmo, a natureza como espectadora de uma mudança. O giro, contudo, não ocorre no filme francês. Os braços abertos de Glauber, ali, indicam dois caminhos, duas possibilidades que não se misturam, e não poderiam ser requeridas ao mesmo tempo. O cineasta do terceiro mundo, representando a si mesmo, mantém os pés fixos no chão enquanto explica que um caminho levaria ao ‘cinema de aventura’ hollywoodiano; o outro, por sua vez, ao ‘cinema divino, maravilhoso’, um cinema político, do perigo e do povo. Nenhum dos dois, no entanto, coincidindo com a desconstrução radical do ilusionismo tal como defendida pelo Grupo Dziga Vertov.

O Cinema Novo, de fato, esteve mais próximo do cinema moderno que das vanguardas como referência de ruptura, e a não adesão de Glauber Rocha ao ideário mobilizado pelo Grupo Dziga Vertov sugere essa característica: “embora trabalhassem em colaboração com figuras-chave da renovação da arte brasileira”, os cinemanovistas não optaram por uma “retomada do espírito das vanguardas históricas ou um mergulho mais radical numa prática mais inserida na pauta das artes plásticas em torno de 1960” (XAVIER, 2003b, p. 26). Cabedal amplo que comportou cineastas de intuítos e talentos diversos, o Cinema Novo articulou a atitude política resoluta a um cinema crítico das formas dominantes sem amparar-se propriamente em uma estética normativa que devesse valer para todos. Antes disso, estava em primeiro plano a pergunta sobre os limites das formas dominantes para expressar a singularidade da condição nacional e a emergência da revolução, numa busca pelo contato adequado com o povo a que se destinavam os filmes. Em 1968, por exemplo, pouco tempo antes de participar de *Le Vent d'est*, Glauber Rocha comentava a trajetória de Roberto Farias, entre o filme policial *Assalto ao trem pagador* (1962), exemplar de filiação ao gênero policial, sucesso de público, e o seu filme posterior, *Selva Trágica* (1963), de estrutura mais complexa, mas um fiasco de bilheteria: “Dar ao público o que o público quer será uma forma

francesa após o impasse provocado pela teoria do dispositivo, conferir a recente publicação no Brasil do livro de Serge Daney (2007) sobre a *Cahier du Cinéma*.

de conquista ou de aproveitamento comercial do condicionamento cultural do público? Não seria *Selva Trágica* o caminho verdadeiro da luta pela conquista do público?” (ROCHA, 2004, p. 130). Em síntese, forma e conteúdo eram a pauta da ‘desconstrução’ que o Cinema Novo promoveu à sua maneira, como atesta a descrição de Jacques Aumont (2004, p. 119) sobre Glauber Rocha, considerado, no trecho, tanto como um cineasta quanto como um líder de ruptura:

A responsabilidade social está então no auge, porque é redobrada por uma responsabilidade histórica. O cineasta não tem escolha, deve explicar a exploração e a fome que dela resulta; para tal, não deve hesitar em sobrecarregar o conteúdo dos seus filmes; toda a sua arte será de imaginar uma forma, ou um modo de fazer, que iguale tal conteúdo em violência e, redobrando-o, sirva-o. Jamais se foi tão longe, acredito, na dupla crença em uma forma e em um conteúdo que, um com o outro, e um servindo ao outro, fossem no sentido da mudança social e da luta.

Nesse sentido, presume-se a pertinência de uma crítica qualificada da ideologia, como a que exigiu do Cinema Novo um discurso capaz de problematizar não apenas o mundo como conteúdo, mas também a forma discursiva pela qual ele é acessado nos filmes. Em um texto mais recente, é notável que o mesmo Jacques Aumont (2008, p. 93-4) descreva o cinema contemporâneo em torno dos marcos que se consolidaram, grosso modo, como as tendências históricas do clássico, das vanguardas e do moderno: “O que distingue o cinema das outras artes – se ele for uma arte – é que ele continua igual a si mesmo”, ou seja, “ele continua se estruturando em torno da partilha instaurada nos anos 1920, entre cinema de ensaio ou cinema de autor e cinema de massa, industrial e de diversão”. No lastro dessa afirmação do teórico francês, *Cronicamente Inviável* é exemplar de um cinema que se afasta dos efeitos esperados pelos filmes da indústria, aprovando o ensaísmo e rejeitando a diversão e a afeição das ‘massas’⁴⁷. Se o Cinema Novo se afirmou preservando uma postura particular a respeito dos efeitos ilusionistas do modelo hegemônico, em prol de uma comunicação revolucionária com o público, o filme de Sérgio Bianchi especula sobre a relação entre o cinema e o real, propondo uma chave de leitura que pretendemos explorar a seguir.

⁴⁷ Para *Cronicamente Inviável* são estranhas as palavras de Mauerhofer (2003, p. 380) sobre como o cinema “torna suportável a vida de milhões de pessoas [...], alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida”. Este cinema de diversão, sublinhado por Aumont, não encontra ressonância no filme de Bianchi e sua exasperada relação com o espectador.

A obra se insere no debate sobre o ‘cinismo’ enquanto característica exacerbada do capitalismo em sua fase mais recente, e com isso traz de volta a discussão moderna sobre o cinema e a realidade (o poder e os efeitos da *mimesis*), referida a partir dos seus conceitos mais gerais, até aqui. Em sua atualidade, à diferença de um passado relativamente recente, a ideologia suporta a contradição, desmontando a denúncia do paradoxo entre a normatização social e a experiência dos indivíduos. Dito de outro modo, a ideologia desarma a crítica antes de ser desarmada por ela. Em *Cronicamente Inviável*, o binômio ‘alienação’/‘desalienação’ enfrenta um impasse diante da hipótese de que a reificação (se é que o termo ainda pode valer enquanto conceito filosófico-social) possua aspectos diversos dos que supunham o gesto antirrealista de desvelamento do real fetichizado. Trata-se de um passo teórico que traz à tona as sofisticações de um autor como Adorno (2001, p. 204), para quem, na análise do *status quo*, “a diferença entre ideologia e realidade desapareceu”, ou seja, a ideologia agora “afirma-se enquanto tal na própria efetividade, sem que isso modifique o engajamento dos sujeitos em seu campo” (SAFATLE, 2008, p. 96).

Nesse sentido, particularmente, a maneira pela qual *Cronicamente Inviável* aborda a relação entre a imagem cinematográfica e a realidade parece indicar o esgotamento de uma crítica que pretenda destronar a representação enquanto um constructo fetichizado, possuidor de um conteúdo subjacente e potencialmente revolucionário. Ancorado nas posições de Slavoj Žižek e Peter Sloterdijk, dois dos principais debatedores do tema no presente, é ainda Vladimir Safatle (2008, p. 68) quem condensa essa perspectiva, avaliando as noções de ‘ideologia reflexiva’ e ‘falsa consciência esclarecida’, tomadas da obra de Peter Sloterdijk, lugar de origem do conceito de cinismo tal como apreendido aqui. O poder atual ri de si mesmo, de modo que o segredo do seu funcionamento, como diria Žižek, pode ser revelado sem que isso altere a sua própria funcionalidade – com isso, temos uma definição cujo poder de síntese justifica a citação direta:

A noção de *ideologia reflexiva*, ou seja, de ideologia que absorve o processo de apropriação reflexiva de seus próprios pressupostos é astuta por descrever a possibilidade de uma posição ideológica que porta em si mesma sua própria negação ou, de certa forma, sua própria crítica. Já o termo aparentemente contraditório *falsa consciência esclarecida* nos remete [...] à figura de uma consciência que desvelou reflexivamente os móveis que determinam sua ação “alienada”, mas mesmo assim é capaz de justificar racionalmente a necessidade de tal ação.

Os dois conceitos enunciados são caros à análise de *Cronicamente Inviável* na medida em que o filme chama a atenção, de modo incessante, para a sua própria dificuldade de sustentar uma narrativa sobre a realidade brasileira. O caráter reflexivo da ideologia é acusado quando é reconhecida a impossibilidade de a obra se pronunciar sobre o real, ou, mais precisamente, quando é reconhecida a menor importância da possibilidade de um filme dizer o real. Antes um objeto de amor ou de ódio dos cinemas que aderiram ou repudiaram o ilusionismo, a realidade parece já não mais se impor, agora, como pedra de toque da discussão sobre a ideologia – ao menos na chave que polarizou a crítica em torno da teoria do dispositivo de Baudry, nos anos 1960/70. O acesso privilegiado do cinema ao real, trabalhado como hipótese em linhas teóricas que vão muito além do arcabouço levantado até aqui⁴⁸, passa por um deslocamento possivelmente decisivo, posto que, mais a fundo, o que se questiona é a relação plausível entre a aparência e a realidade, mobilizadora da ‘desalienação’ como mote das rupturas estéticas. Se o ‘esclarecimento’, agora, permite que a ação alienada seja justificada pela falsa consciência esclarecida, como indica o conceito apresentado na citação de Safatle, pouco ou nada pode ser feito pelo desígnio crítico que pretensamente denuncia essa ação. Pouco pode ser dito em nome da ‘desalienação’, e uma nova forma de crítica deve ser buscada.

Por isso, ao desdenhar cinicamente da possibilidade de que o real seja dito, *Cronicamente Inviável* oferece um dos sinais mais valiosos para a interpretação aqui pretendida. Há um confronto direto com a suposta falência da crítica, enunciada nos termos pelos quais ela se efetivou nas décadas mais recentes do capitalismo, até o ponto em que “aquele que não vê o teatralismo da realidade tampouco vê a realidade” (SLOTERDIJK, 2007, p. 669, tradução nossa). A tarefa de falar cinicamente de um mundo cínico é o que orienta a forma ‘agressiva’ do filme de Sérgio Bianchi, instaurando a sensação de mal-estar nos espectadores, tão comentada desde a época do lançamento.

Nesse quadro, é emblemática a cena na qual Alfredo se arrasta, com a perna machucada, na paisagem árida de uma zona de extração de madeira no Norte do Brasil. Ao analisar inicialmente essa passagem, a seguir, adentramos em um momento já avançado da

⁴⁸ Bazin, por exemplo, “argumentou que a própria realidade é significativa, mesmo que ambígua, e merece ser deixada sozinha na maioria dos casos” (ANDREW, 2002, p. 130). Por isso, a meticulosa articulação do olhar na continuidade ilusionista da estrutura clássica, guiada pela ação, não interessava ao seu projeto de cinema. Do mesmo modo, do lado da teoria formativa mais interessada em uma investigação psicológico-sensorial, a relação entre o filme e a realidade foi contestada desde cedo, como na observação de Arnheim (1989, p. 34) de que “no *écran*, estão sempre a aparecer e desaparecer objectos, mas nos nossos olhos há um espaço contínuo não-fragmentado através do qual o olhar pode espalhar-se”.

narrativa, em busca da chave de leitura que nos permite compreender o filme em totalidade, e que usaremos na continuação da análise. Ao mesmo tempo, ao tomar como baliza a personagem Alfredo, instigamos com maior evidência a relação do filme de Sérgio Bianchi com o universo de referências que este trabalho suscita a fim de problematizar a crítica da ideologia no cinema brasileiro. Ainda que o preceito da falência da crítica (asseverada por um autor como Vladimir Safatle) sirva como chave de leitura para todo o filme, ela só pode ser explicitada suficientemente na análise da *mise-en-scène* e dos demais elementos que o constituem em sua particularidade.

Alfredo é a personagem que narra o filme em *voz over*, sempre comentando as imagens pelas quais *Cronicamente Inviável* dá a ver as diferentes regiões do Brasil⁴⁹. Autor de um livro sobre as ‘formas de dominação’ que distinguem a sociedade brasileira, o seu interesse pela realidade – tanto quanto o seu desencanto por ela – parece emergir espontaneamente de um dos filmes do desengano, realizados pelo Cinema Novo no final dos anos 1960. Intelectual enquadrado pelos esquemas de poder que banalizaram a produção e a divulgação de ideias sem atribuir grande valor a elas, Alfredo aproveita as viagens de pesquisa para atuar como traficante de órgãos, atividade ilegal que é justificada em um dos seus últimos diálogos, quando diz, com notável pragmatismo, que ‘vender livros não enche o bolso de ninguém’. Desse modo, angustiado e impotente, tanto quanto é impotente a própria crítica das ‘formas de dominação’, registrada em seu livro, Alfredo é um intelectual controverso e deslocado. Suas reflexões sinalizam os próprios limites que *Cronicamente Inviável* enfrenta ao tentar representar o Brasil. O esforço analítico da personagem, com as divagações e contradições que a singularizam, pode ser comparado ao esforço do próprio filme para entender o que se passa na nação, sem necessariamente chegar a algum lugar – haja vista o impasse de um empreendimento como este, quando o que está disposto à análise é uma realidade cínica. Passamos, portanto, à análise da sequência que indica a posição de *Cronicamente Inviável* diante da tarefa que impõe a si mesmo.

Alfredo entra no plano pela esquerda, amparado em um pedaço de pau que lhe serve de muleta improvisada. Antes da entrada da personagem, a paisagem que ocupa inteiramente o quadro é um terreno seco, região florestal em processo de devastação pelo comércio de

⁴⁹ Desde o primeiro capítulo, e também a seguir, trabalhamos com o termo *voz over* denotando a voz das personagens quando elas não estão no quadro, apesar de pertencentes à diegese. Em *Cronicamente Inviável*, no entanto, chamamos de *voz over* também as narrações em ‘voz interior’, isto é, a locução que informa ao espectador o pensamento de uma personagem em situação, mesmo quando ela está no quadro, em silêncio. O uso do mesmo termo não deve excluir a especificidade de cada um desses procedimentos.

madeira. Pedras e areias dão ao cenário um tom de infecundidade que amplia o efeito perturbador da cena que antecedeu a essa. Vimos que, machucado após um acidente naquela região, Alfredo não consegue sair do local para cuidar da perna. Um chefe de departamento que dirige a extração de madeira, rude e desinteressado, acaba de mandá-lo ‘cair fora’ do seu escritório. Em tempo de queimadas não há vôos, e a ponte que permitiria a saída terrestre está desmoronada há uma semana. Logo, o ‘doutor’ visitante não pode ser ajudado. Além do mais, a perna é um problema apenas dele, segundo o mesmo chefe da extração, que o trata como um de seus funcionários; ou seja, como alguém sem direito algum, e que deve apenas obedecer aos interesses dos negociantes de madeira – na prática, explorados em regime de escravidão.

A entrada de Alfredo na cena, portanto, é determinada por um forçoso vagar, e a *voz over* que expõe ao espectador o que a personagem está pensando, naquele momento, é uma introspecção esperada na sequência. Sem dialogar com ninguém, Alfredo tem um momento de tortura e carência, no qual, a despeito da dor, põe mais uma vez em atividade a sua análise especulativa das formas de dominação. A fragilidade do pensador é visível: Alfredo engatinha para subir em um pequeno talude de areia, superando obstáculos. O engatinhar denota as suas controvérsias, seus limites; todavia, ele segue, levanta-se e continua mancando. De início, observamos sua trajetória no plano de conjunto que valoriza o cenário árido, depois em um plano americano, a caminhar sempre sôfrego, e finalmente sentando-se em uma ruma de madeira. O descanso do escritor sobre o produto que alimenta a vida precária na região pontua a sua menoridade em face de um grotesco mecanismo de exploração – o homem não está apenas reduzido à condição de mercadoria, como é considerado, ele mesmo, uma mercadoria sem maior importância. Alfredo emite em voz interior, no decorrer dessa cena de três planos, um juízo que provoca parte importante da proposta de *Cronicamente Inviável* no que diz respeito à relação do seu discurso com a realidade:

A realidade não interessa às pessoas. Não adianta mostrar nada de real para elas. Elas sempre vão encarar tudo como ficção. Para que perder tempo interpretando a realidade para as pessoas entenderem? Só pra fingir que eu entendo melhor? Melhor só registrar os fatos e deixar a interpretação pra depois. Assim pelo menos posso fingir cada vez de uma forma. Cada vez arrumar a realidade de um

jeito, de acordo com o poder do momento. Ou nunca interpretar, o que seria perfeito. Registrar os fatos, nada mais.

Toda tentativa de dizer o ‘real’ é frustrada pela evidência de que ele não mais importa. Para Alfredo, registrar os ‘fatos’ pode até ser possível, mas como uma ação que se esgota em si mesma. Pretender interpretá-los, no entanto, seria uma quimera. Não havendo fatos sem interpretações, é a própria interpretação que desmorona. Em outras palavras, o discurso sobre o real (para endossá-lo ou desconstruí-lo) está antecipadamente em suspeita, assim como a crônica de um país feita por um filme que admite no próprio título a inviabilidade do seu intento. Alfredo destaca o ‘fingimento’ que se condiciona ao ‘poder do momento’, denotando o despropósito de uma postura que ambicione separar uma essência e uma aparência dos fatos. O que há são as interpretações que ‘fingem’ ser melhor do que outras. Temos, enfim, um conjunto de dados importantes para a interpretação do filme.

Em um momento no qual, como visto, a ideologia é ‘reflexiva’ e a falsa consciência esclarecida mostra que o desvelamento já está desgastado como forma estética de crítica da ideologia, *Cronicamente Inviável* encontra o cinismo no seio desse ‘fingimento’ sobre o qual a personagem do intelectual reflete, em sua pesquisa sobre as formas de dominação no Brasil. Se é possível ‘cada vez arrumar a realidade de um jeito, de acordo com o poder do momento’, o ‘real’ está excluído do centro da preocupação estética, e traz à tona as configurações do poder que, em dado momento, determinam o próprio peso da realidade. Não por acaso, na continuidade da sequência, depois dos planos com a *voz over* de Alfredo materializando o seu pensamento, a personagem é vista executando aquilo que anunciara, na fala, como a única meta a ser cumprida: ‘registrar os fatos’. Um registro, contudo, pleno de constrangimento – e a encenação complementa o que foi enunciado pela *voz over*. Essa nova cena pode ser entendida como mais uma alusão ao Cinema Novo em *Cronicamente Inviável* – não no campo da intertextualidade com algum filme específico, mas na repetição de um gesto emblemático em outro momento histórico. A investigação de um Brasil interior, levada a cabo pelos cinemanovistas, é correspondida quando Alfredo fotografa um morador local, sentado na porta de uma frutaria.

Um corte com acentuado *fade out-fade in* desloca a personagem da pilha de árvores onde estava sentada para o novo espaço. O plano de conjunto já inicia com Alfredo e o morador local posicionados em cena: o professor de frente para a câmera, e o morador de

frente para ele, a ouvir um rádio de pilha. Uma ópera é introduzida como comentário sonoro ao momento. Alfredo acena para o homem, como se pedisse para ele não mudar de posição, e retira a máquina fotográfica da bolsa. Um corte para o morador, em plano médio, exhibe a sua surpresa satisfeita ao ser fotografado. Ouvimos o primeiro clique e vemos o *flash* que ilumina o modelo. Um novo corte exhibe Alfredo, em contracampo, a disparar novamente a máquina, para então desfalecer como se tivesse acabado de perpetrar uma heresia. Inquieto, balança os braços e desvia o olhar para longe, abraçando a muleta improvisada, ao seu lado. Em *voz over*, novamente, ouvimos o seu pensamento a esclarecer o motivo pelo qual o ato fotográfico resultou frustrante: ‘Registrar os fatos, nada mais’. A frase conhecida há pouco, quando da difícil caminhada da personagem, continua a ecoar em sua especulação. É possível acreditar que o ‘nada mais’, pontuando o imperativo ‘registrar os fatos’, seja a causa do incômodo que Humberto Magnani, intérprete de Alfredo, torna evidente com a falta de jeito e o ar sem graça que dá o tom da representação, nessa cena.

Um novo plano, decisivo para a sequência, todavia, é mostrado depois da encenação dessa fotografia constrangedora, a fim de introduzir o próprio filme de Sérgio Bianchi dentro da reflexão da sua personagem. O ato de fotografar é uma provocação explícita à pretensão das imagens mecânicas de acessar os fatos, possuindo um caráter metalinguístico, sobretudo quando concebemos a natureza fotográfica do cinema. Essa ocorrência da metalinguagem se consuma com o corte que, depois da introspecção de Alfredo e de ouvirmos a repetição da frase em *voz over*, dá a ver o seu pé machucado em primeiro plano. Nesse último plano da sequência, *Cronicamente Inviável* se presta a ser, ele próprio, ‘apenas’ um registro dos ‘fatos’, ou seja, um exemplar daquilo que Alfredo prescreve como sendo a única possibilidade de ação no presente, para além ou aquém de um compromisso com a interpretação da realidade. Temos, assim, uma ação que não formula a crítica como desvelamento de um real fetichizado pela ideologia, mas sim que perde o contato com ele, intencionalmente, para adotar uma nova perspectiva.

Até que ponto essa nova perspectiva é possível? O pé machucado de Alfredo é uma imagem chocante, e sobre ele pousam mosquitos, possivelmente atraídos pelo sangue. Aqui como em outros momentos, *Cronicamente Inviável* é um filme repleto de ‘fatos’ que chocam, seja quando um pé ‘apodrecido’ é mostrado em primeiro plano, seja quando o comportamento moralmente degradado de suas personagens surpreende o espectador. O próprio Alfredo, apesar das críticas que desfere ao que há de pernicioso no mundo que habita, não está isento dessa degradação, como descobrimos ao saber do seu emprego alternativo de traficante; ele

também é questionado pelo filme. O constrangimento do escritor ao fotografar o morador local, por um lado, resulta de um gesto que procurou o ‘registro dos fatos’; por outro lado, não deixa de sinalizar que esse gesto, em si mesmo, é tortuoso.

Nesse sentido, o impacto que o filme pode causar no imaginário do espectador importa mais que a verossimilhança de suas representações ou a capacidade que pode lhe ser atribuída de discursar sobre o real. Afinal, em última instância, é este discurso sobre o real que mostra seu limite, em uma época na qual as justificativas racionais para ações alienadas são perfeitamente cabíveis – eis o que faz a falsa consciência esclarecida, conceituada por Sloterdijk. Os ‘fatos’ devem impactar, em vez de desvelarem. Os ‘fatos’ não são da ordem da fotografia que acessa o real, mas do pé imundo que se apresenta de maneira corrosiva como a metáfora de uma condição social.

Para dizer de outro modo, “não há limites para a nossa tolerância moral; não há fato ‘real’ o suficiente que uma inversão no sentido do discurso não seja capaz de resignificar, para livrar a cara dos responsáveis”. Nessas palavras de Maria Rita Kehl (2000), em artigo publicado durante a discussão mais enérgica do filme pela crítica, o fundamento cínico de *Cronicamente Inviável* é abordado de maneira direta. Pode-se mesmo afirmar, segundo pensamos, que o cinismo é interiorizado no filme, convertendo-se em dado de estilo, e que a falsa consciência esclarecida é um componente indispensável da psicologia rasa de suas personagens. Por essa via, a adesão da obra a códigos estéticos envolvidos historicamente com a manutenção da hegemonia, como é o caso da decupagem clássica e dos princípios de encenação que não abrem mão da ‘naturalidade’ e de certa *mimesis* como guia, só poderia ser uma adesão ‘contaminada’ previamente pelo cinismo.

2.3. *A mise-en-scène e a transparência cínica*

Partindo das considerações anteriores sobre o *status* do cinismo e do discurso sobre a realidade em *Cronicamente Inviável*, podemos analisar os recursos de linguagem a que recorreu o filme de Sérgio Bianchi, operando uma relação particular com códigos oriundos do cinema narrativo clássico. De início, o mosaico narrativo dispensa o regimento clássico da linearidade rigorosamente articulada, e *Cronicamente Inviável* se mostra abertamente partidário de uma organização da ação que prescinde das teleologias imponentes tão comuns naquele modelo de cinema. Assim, as cenas se sucedem com um encadeamento minimamente

rígido, quase permitindo serem trocadas de ordem sem que isso acarrete consequências cruciais para a obra. A própria ação, no interior de cada cena, tende a ser resolvida e a não exigir complementos. Cada cena é apresentada como se fosse um novo ‘comentário’ sobre o Brasil, acrescido ao conjunto do filme – como dito, antes vale a força ‘casual’ da crônica que a lógica ‘causal’ do romance.

Esse descompromisso com uma causalidade intensificada, no entanto, não deixa de encaminhar o filme na trilha clássica da encenação e da decupagem que estabelecem um horizonte naturalista-realista de representação. À diferença de *O Príncipe*, em todo caso, o filme de Bianchi está voltado muito mais para uma exposição de cenários não ficcionais que compõem o Brasil contemporâneo. Em vez de ligados densamente à cidade de São Paulo, como no filme de Giorgetti, os espectadores percorrem cenários brasileiros diversos no filme de Bianchi.

A diferença não se restringe à ampliação ‘geográfica’ dos espaços. Em *Cronicamente Inviável* os cenários são mais valorizados em si mesmos, para além da utilidade que possuem na encenação. Deixamos de compreender a tensão entre o público e o privado por meio do arranjo estilístico do cenário e da luz, para sermos remetidos totalmente ao espaço público, e nele instalarmos a reflexão sobre a sociedade. Poucas são as cenas de *Cronicamente Inviável* que ocorrem no ambiente privado – tanto é que o filme, como aludido, aproxima-se de uma linguagem mais atenta ao ambiente, com tomadas que pretendem ‘registrar’ as cidades de lugares diferentes do país. Se em *O Príncipe* é preciso que as personagens Gustavo e Renato passem embriagadas para que a câmera observe a praça pública, exibindo a Dom José Gaspar, em *Cronicamente Inviável* assistimos a várias tomadas (como as do Cristo Redentor, da Floresta Amazônica, ou da mãe que ora para o filho na cena final) cuja inserção ficcional é tão maleável quanto o próprio andamento da ficção, despojada que é da causalidade rígida de filmes mais definitivamente tributários do modelo clássico, como o próprio *O Príncipe*.

Centrado nesses cenários abertos, em que a noção de ‘público’ é experimentada como tal, *Cronicamente Inviável* mantém a encenação como uma demanda, e a decupagem criadora de uma impressão de realidade como um aporte na relação com o espectador (há convite para a imersão, mas a narrativa reflexiva, quase sempre por meio de uma voz *over* que questiona o espectador e as próprias imagens do filme, promove distanciamento). Nesse âmbito em que se firma ao mesmo tempo como um cinema encenado e interessado pela adesão contundente das imagens ao mundo ‘dos fatos’, *Cronicamente Inviável* sustenta a sua diferença para com as estéticas desveladoras, típicas de certo cinema moderno crítico da ideologia, comentado

anteriormente, e propõe a vigência do cinismo como um fator a ser observado na configuração atual do poder, sem o qual a mesma intenção crítica não poderia ser completa.

Desse modo, a presença (não absolutizada, em todo caso) de procedimentos da decupagem clássica em *Cronicamente Inviável* não implica que o filme esteja no registro de um cinema ideologicamente envolvido com o *status quo*. Assim como em *O Príncipe*, mas ousando muito mais na direção dos atores e na fuga de certos padrões convencionais da indústria, o filme de Bianchi se apropria de códigos hegemônicos para colocá-los em suspeita, ainda que em uma chave menos abrasiva do que a que marcou as rupturas modernas vinculadas à oposição enfática da teoria do dispositivo à ‘transparência’ da decupagem. Mais precisamente, em *Cronicamente Inviável* temos um bom exemplo da mudança de paradigma que Ismail Xavier descreve no posfácio de 2005 ao seu livro *O Discurso Cinematográfico*, intitulado *As Aventuras do Dispositivo (1978-2004)*:

Hoje, efetivamente, mesmo para quem mantém como horizonte a crítica do sistema – análise da ideologia, a inserção do cinema no debate político – não se trata mais de assumir a recusa radical da decupagem clássica, optar por uma defesa intransigente da opacidade que muitas vezes trava a crítica e reduz à repetição do mesmo não importa qual o objeto (XAVIER, 2005b, p. 182).

O novo quadro estimula problematizações acerca de *Cronicamente Inviável* e sua discussão do cinismo. De que modo esse novo aspecto da ideologia é apresentado pela obra? De que modo ela propõe uma forma estética – como forma crítica –, atualizando a inserção do cinema no debate político, como indicado na citação de Ismail Xavier? A análise do primeiro segmento do filme é esclarecedora, nesse sentido. Estamos, aqui, diante de uma sequência de dois pares de cenas com um mesmo conteúdo, realizando de maneira diferente uma única ideia, ou seja, partindo de uma mesma intencionalidade no plano da narração da fábula: são duas ocorrências, dois acontecimentos, que resultam em diferentes possibilidades de representá-los. As duas cenas ocorrem dentro e fora do restaurante de Luís, na mesa de jantar, onde estão as personagens principais, e na rua que dá acesso ao estabelecimento – espaço no qual, por ora, observamos as latas de lixo para onde vão as sobras do jantar.

Uma aproximação ao sentido de cada uma das cenas, enquanto ‘puro evento’ gerador da ação, permite comparar as duas resoluções possíveis que *Cronicamente Inviável* apresenta, transformando estes eventos em cenas de fato, e diferenciando as suas versões por meio da

*voz off*⁵⁰ que hipotetiza os seus efeitos, sem, contudo, manifestar qualquer confiança na capacidade deles de denunciar um conteúdo de caráter político. Antes disso, em vez de confiança, há um desdém que paira sobre a representação e conduz a uma ambiguidade que persistirá em toda a obra. Essa *voz off* sinaliza, como na cena de Alfredo na zona de desmatamento, a tendência do filme a problematizar as imagens na narração sonora. Ela traz novamente o tema da ‘realidade’, e pode ser confrontada com outros trechos do filme em busca da melhor compreensão desse tema e da visada crítica de *Cronicamente Inviável*.

Na primeira cena ‘planejada’, por assim dizer, o evento básico é a manifestação de uma lembrança repentina por uma das personagens sentadas à mesa do restaurante. Maria Alice se esqueceu de acertar a semana de trabalho da empregada doméstica. Ao seu lado, no jantar, está o marido Carlos, Luís e Amanda, administradora do restaurante. Assim que se recorda da falha, Maria Alice a informa aos demais e dá início a uma autoavaliação, justificando ou questionando o seu descaso para com a funcionária. Na segunda cena planejada, os *chefs* de cozinha do restaurante, Valdir e Jair, levam para a lata de lixo as sobras de comida da noite, na rua em frente ao restaurante. Tão logo as personagens se afastam, dois figurantes no papel de mendigos vão até as latas, em busca de alimento. Em todo o segmento do jantar, em especial, mas também na rápida alternância de planos dos mendigos nas latas de lixo, observa-se a prática da decupagem clássica por meio da conciliação de dois ‘esquemas’ de continuidade que lhe dão sustentação como um formato de narração de caráter ilusionista, relacionados por David Bordwell (2009, p. 25) em seu estudo da *mise-en-scène*:

Sempre que três ou quatro personagens estão em volta de algo, os problemas de *mise-en-scène*, filmagem e montagem são similares. Para solucioná-los, os diretores desenvolveram práticas bem padronizadas [...] O princípio de continuidade da filmagem clássica propõe dois esquemas principais: o dos planos únicos, que caracteriza o cinema mudo; e o da variedade de planos, que caracteriza o cinema sonoro.

Vejamos a maneira pela qual *Cronicamente Inviável* soluciona estes problemas. Seguindo a organização do filme, na primeira encenação do primeiro evento, assistimos de início a entrada da personagem Amanda, com um prato nas mãos, no ambiente interno do restaurante. Ela se move no quadro para a esquerda, avançando em direção à mesa. Ao fundo,

⁵⁰ Observado o uso do termo *voz over*, até aqui, o termo *voz off* surge para caracterizar um narrador apartado da diegese, que comenta as imagens sem estar contido nelas. Em *Cronicamente Inviável* esse recurso é usado especificamente na passagem comentada aqui, e analisada a seguir.

a música de piano e voz assegura o requinte do estabelecimento. A câmera faz uma panorâmica para a esquerda, acompanhando Amanda, e, antes que ela se sente, ouvimos Maria Alice, fora de campo, em tom de confissão: ‘Esqueci de deixar o dinheiro da faxineira’. Amanda se senta ao lado da amiga, e o enquadramento preenche todo o espaço com as quatro personagens que jantam e conversam. Cinco planos, incluindo este, são escalados na construção da cena. Em virtude da variação de posicionamento da câmera, eles deixam ver um trabalho de encenação meticuloso, devidamente atinado pela importância de que as falas das personagens sejam enriquecidas pelos seus gestos – o que ilustra muito bem as características elementares dos esquemas de decupagem analisados por David Bordwell.





(a1) *Personagens à mesa: decupagem clássica para gestos e diálogos cínicos*

Nos fotogramas acima, os cinco planos são vistos em recortes que ressaltam os movimentos das personagens, sobretudo os de Amanda, que tem uma função preponderante na cena. Ela é a única personagem que não conversa, e, no entanto, é a que melhor traduz, com sorrisos e olhares, o subtexto enredado no discurso de seus colegas de mesa. Maria Alice, em toda a duração do plano que inicia o conjunto (a1), faz um exame de consciência, remendando as próprias explicações a respeito do esquecimento da remuneração de sua funcionária. Primeiro, a personagem se consola com a quantidade de trabalho que, em tese, seria responsável pela displicência. Logo após, como que percebendo a nulidade do argumento, reconhece:

Desculpa esfarrapada, né? Desculpa nada, isso é falta de respeito. Imagina! Se eu trabalho muito, e a faxineira, que trabalha oito horas por dia limpando a sujeira dos outros, e não tem tempo de limpar nem a sujeira dela própria?

Os planos seguintes dão a ver uma atenuação da gravidade do assunto, em reações aparentemente contraditórias dos falantes da cena. Contudo, não há contradição, de fato, entre as personagens, mas sim um entrincheiramento das falas na cortina de autoproteção que permite a elas continuar confortavelmente a conversa. As reações ao discurso inicial atuam no sentido de torná-lo inofensivo e sem maiores consequências. Ao ser tematizada por Maria Alice, a diferença de posição social entre um grupo favorecido pelas circunstâncias, representado pelos amigos de classe média que jantam na cena, e um grupo desfavorecido, o da faxineira que não recebeu a semana, não instala o mal-estar coerente com o seu conteúdo

inquietante. Ao contrário, este conteúdo pode ser apresentado com bastante liberdade, e as personagens se mostram ainda bastante cômodas, a despeito de avaliarem a situação de uma mulher que sofreu injustiça.

Esse amortecimento da gravidade, contudo, não é isento de também possuir as suas ironias. No segundo plano de (a1), Carlos provoca a esposa, complementando a sua exposição, mas dirigindo-se a Luís, quase de maneira debochada. ‘E no final do dia não recebe o pagamento’, afirma ele, sobre o infortúnio da empregada – a mesma pessoa a quem Maria Alice, sua esposa, acabara de atribuir uma vida desordenada e difícil, com inusitado tom de reconhecimento. A provocação é um ensejo para que Maria Alice, no terceiro plano da sequência, abstraia do seu caso particular em direção a uma consideração geral sobre a miséria brasileira.

Em vez de aprofundar o problema do não pagamento da funcionária, ela escapa da provocação de Carlos, dando início a uma profusão de teses sobre o Brasil que, no sentido da cena, se revelam meros clichês repetidos em qualquer hora e lugar (na mais corriqueira mesa de jantar, por exemplo) por quem supostamente se desassossega com o estado da nação. Observados bem os contextos de fala, todavia, estes clichês pouco dizem respeito a um enfrentamento direto do real – ao contrário, a realidade é apropriada por estes falantes apenas na medida em que reclamar dela, em nome de uma nação melhor (o padrão, aqui, é a ‘violência mais civilizada’ do Primeiro Mundo, como diz Luís em outra ocasião), já é um elemento que diferencia aquelas personagens do todo, contentando-as. Por essa via, se instala no entorno delas, em cena, uma armadura de cinismo que *Cronicamente Inviável* denuncia no seu gestuário, dissociando a seriedade das falas de um estranho regozijo provocado por elas. Regozijo que é muito perceptível, destacando-se por isso, na maneira como Amanda lança seus olhares para os comensais.

Ao se aproximar do ouvido de Luís para enunciar sua provocação à esposa, Carlos já estabelece o clima de falsa comiseração que domina o debate. O plano mostra os dois personagens atrás de vistosas taças de cristal e uma garrafa de vinho, e seus olhares para Maria Alice, no extracampo, expõem a ‘deixa’ para que ela própria reconduza o debate – haja vista a dificuldade de seguir a linha de raciocínio do marido. Se há provocação na fala de Carlos, é porque o fato de que a faxineira tem uma pior condição que a da empregadora (e mesmo assim não recebeu o ordenamento) só pode ser problematizado até o limite em que o seu caráter pernicioso não destitua os prazeres particulares de quem, na condição melhor, importa-se com o Brasil por intermédio de um cuidadoso distanciamento. A distância entre o

‘falar’ e o ‘ser’, que apenas cinicamente poderia desaguar na suavidade da etiqueta à mesa, desponta como o indício de outra diferenciação, esta mais concreta, igualmente articulada na cena: o lugar ocupado pelas personagens, e sobretudo o júbilo dessa ocupação, faz com que careça de seriedade a indignação dos discursos.

A personagem Amanda, como dito, é quem melhor caracteriza esse vazio dos discursos que redundam no princípio cínico de que o poder, atualmente, ‘ri de si mesmo’ e ‘não se leva a sério’. No terceiro plano de (a1), quando aparece ao lado de Maria Alice, Amanda é vista no primeiro dos planos em que o seu olhar vem à frente. Ela é a personagem que denota uma implícita consciência do que está em jogo na discussão: não o tema proposto por Maria Alice, mas o próprio comportamento das personagens, cercando-se em uma rede de proteção na qual o ato de denúncia de uma condição de desigualdade se converteu em mote para a auto-afirmação do seu grupo, até então a salvo do pior. O flerte de Amanda com os demais, notabilizado pelos planos que se demoram em seu rosto, sinaliza que a suspeita paira sobre a sinceridade do que é dito na mesa; uma suspeita que, no entanto, é partilhada consensualmente, sem que essa falta de sinceridade seja verdadeiramente um problema para aqueles falantes. Ao mesmo tempo, os olhares de Amanda chamam a atenção para a necessidade de que aquelas personagens sejam melhor analisadas, existindo nuances importantes que não se revelam em suas falas.

Maria Alice e Luís, nos terceiro e quarto planos da cena, verbalizam os reclames vazios. Ela não ‘suporta mais’ e não entende as crianças mendigas e drogadas caídas pelo chão de São Paulo, já transformadas em ‘característica cultural’ do Brasil. Luís, por sua vez, desdobra a generalização e conclui que o problema ‘vai acabar gerando orgulho, porque tudo o que é exclusivamente nacional é motivo de orgulho: futebol, café, mulata, injustiça social, criança mendiga na rua, coisas típicas do Brasil’. A interpretação de Cecil Thiré, ator responsável por Luís, é bastante cadenciada, quase didática, acentuando um traço de hipocrisia em seu tom de voz. O rosto de Luís é captado em plano próximo, à diferença dos planos anteriores, que cortam os atores na altura do tórax (plano americano), ressaltando este momento um tanto grotesco da conversa. Por meio deste plano que destaca o rosto da personagem, o filme ‘ataca’ Luís e o expõe ao espectador. A tentativa de ser irônico, da parte do dono do restaurante, é respondida por um novo primeiro plano de Amanda, com o mesmo olhar ‘revelador’ de autoconsciência, sugerindo o benefício particular que aquelas personagens adquirem ao discursarem sobre as suas experiências.



(b1) Mendigos no lixo e reflexividade do filme: o narrador comenta as imagens

Antes do plano de conjunto que mostra o exterior do restaurante, visto nos dois primeiros fotogramas de (b1), um rápido plano de elipse mostra as cadeiras do restaurante sendo arrumadas sobre as mesas. A elipse marca a passagem do tempo narrativo entre o jantar e a finalização dos trabalhos no estabelecimento, auxiliando a esclarecer a ação dos dois cozinheiros do restaurante, Valdir e Jair, observados no segundo fotograma de (b1). Pela direita, eles entram no quadro que mostrava o cenário vazio com as latas de lixo, e depositam nelas as sacolas com os restos de comida. As duas personagens retornam para o extracampo no sentido inverso da trajetória pela qual chegaram. O cenário é mais uma vez abandonado à captação pela câmera, que se detém nele por alguns instantes: segundos suficientes para ressaltar que a ação dos cozinheiros modificou o conteúdo da imagem, criando as condições para uma nova ação, agora cumprida pelos dois mendigos que se alimentam com os restos de comida, abrindo e vasculhando as latas.

Os dois planos seguintes, terceiro e quarto de (b1), aproximam-se de um plano médio para um plano próximo em relação aos mendigos, em farrapos, movidos para a situação com a urgência que perturba os famintos. Pequenos ruídos denotam uma noite tranquila na cidade, mas não são suficientes para abalar o silêncio que predomina, reforçando o aspecto terrível da

cena. Ademais, a mastigação dos dois homens é ampliada na banda sonora, e se sobrepõe a todos os demais ruídos. No último plano de (b1), quando os mendigos são observados em maior proximidade, surge a interferência da *voz off* que comenta a imagem, e, ao mesmo tempo, desalinha a própria determinação do filme em expor o seu conteúdo:

*É muito explícita essa cena. Não seria melhor fazer
de uma forma mais adaptada à realidade?*

Mais uma vez, estão problematizadas a explicitação do mundo e as formas de acesso à realidade, assim como na passagem em que Alfredo divaga sobre esse tema, analisada anteriormente. Essa inserção da *voz off* no filme, enquanto os mendigos comem no lixo, dialoga com a tese que Alfredo esboçará naquela cena, localizada mais adiante no tempo da narrativa. Relacionadas aqui, as duas falas indicam o campo de embaraço em que se instala a organização da imagem e do som em *Cronicamente Inviável*. Nessa primeira tentativa de construir uma representação do seu tema, o filme lança a pergunta sobre uma forma de representar ‘mais adaptada ao real’; uma forma que seria ‘menos explícita’ do que aquela que apresenta o plano próximo dos dois mendigos, causando um misto de repulsa e indulgência no espectador.

Por ora, tendo em mente a análise anterior da cena de Alfredo e a apropriação que o filme faz do termo ‘realidade’, cabe observar que a busca por uma representação mais ‘adaptada à realidade’, como quer a *voz off* nesse trecho, por um lado, sinaliza que o real é pouco acessível, certamente inatingível – e ele será, de fato, desprezado por Alfredo, a quem parece melhor apenas ‘mostrar os fatos’, em vez de interpretá-los. Por outro lado, há um evidenciado cinismo na pergunta do narrador, ainda mais considerando a continuidade do segmento, quando as duas cenas analisadas, até aqui, são recriadas para questionar o poder do discurso de efetivar uma crítica da sociedade.

Antes disso, em sua crueza estilística, a imagem dos mendigos na lata de lixo pode ser vinculada à imagem do pé machucado de Alfredo: as duas são ‘fatos’ que o filme postulará, até certo ponto, como unicamente desejáveis, dado o esgotamento das interpretações da realidade (ou o esgotamento da intervenção social que essas interpretações são capazes de protagonizar). Ao contestar o grau de explicitação que o ‘fato’ dos mendigos na lata de lixo possui, o filme parece cair em contradição, preterindo este ‘fato’ em favor de uma busca pelo real. No entanto, o ‘real’ que será visto na sequência apenas confirmará o próprio enunciado

do cinismo como um elemento intrínseco à *mise-en-scène*, e as cenas supostamente mais ‘adaptadas à realidade’ conduzem a uma noção do ‘real’ que não mais pode ser desvelado (pois não é de desvelamento que se torna atual a crítica). Esse movimento entre duas tentativas de filmar uma única cena, cujo termo final é a afirmação de uma tessitura da ideologia que a previne de ataques desveladores, introduz o filme de Sérgio Bianchi em algum lugar diferente do que se esperaria de uma obra que acredita em seu próprio poder discursivo, quando o discurso se concentra na denúncia da falsidade que caracteriza a dimensão da aparência, em prol da verdade exploratória que subjaz a ela.



(c1) *A norma sem coerência e o cinismo contra o homem*

A *voz off* finaliza a sua fala, durante o plano dos mendigos, para dar lugar a um ruído de frenagem seguido de uma estrondosa colisão. Esse ruído acompanha o corte para a segunda encenação com os mendigos, e sua presença na montagem é dissociada do que é visto na cena – apenas em oportunidades posteriores a frenagem e o acidente serão incorporados como indícios dos dois atropelamentos de crianças, na porta do restaurante. Nesse detalhe pelo qual o som e a imagem estão relacionados em função de algum efeito no espectador, é patente que a tônica do segmento deixa de ser a de um ilusionismo rigoroso, interessado antes de tudo na

continuidade narrativa⁵¹. Por um lado, portanto, a sequência de planos não é proposta como se fosse responsável pela imersão do espectador no filme em uma ambiente diegético contínuo, no que diz respeito à expectativa normalizada de um espectador clássico. Numa chave desconexa do que prescreveria a decupagem obediente a essa expectativa, portanto, o passo pelo qual *Cronicamente Inviável* ‘volta atrás’ e reencena as duas passagens desse primeiro segmento é uma guinada para a reflexividade, interpondo entre a diegese e o espectador o problema sobre o sentido de intervenção que o filme propõe ao se pronunciar sobre o Brasil.

Em outras palavras, diferente do recurso de linguagem que vinculou a cena (a1) à cena (b1), o corte que leva de (b1) a (c1), orientado pela *voz off* e o ruído da frenagem, não se interessa pela ‘suavização’ da quebra de continuidade espacial, ocorrida na transposição elíptica do interior para o exterior do restaurante. Isso ocorre não apenas porque (c1) é a refilmagem de (b1), inexistindo troca de espaço cênico, mas porque o momento da revisão dos propósitos do filme, com a ‘busca’ pela representação ‘mais adequada’ do real, é o momento no qual ele se distancia calculadamente da decupagem clássica para observá-la em perspectiva; sem, no entanto, abandoná-la como forma estética, já que é ela que persistirá no seio da dramatização, sempre se adequando às intenções reflexivas do filme, muito sustentadas pela narração – seja a do narrador oculto e apartado da diegese, que aparece nessa passagem, seja a voz interior das personagens do filme. Em suma, a decupagem clássica está presente de maneira precisa e dosada, em coerência com a reflexividade que faz de *Cronicamente Inviável* um filme acirrado com o seu próprio conteúdo.

Se durante o jantar visto em (a1) a seleção dos planos foi bastante coerente com o que se espera de um cinema afeito ao passo-a-passo do sistema de continuidade do modelo narrativo clássico, apontando os esquemas mudo e sonoro conceituados por David Bordwell, na refilmagem, agora, temos uma economia radical na escala de planos, e um efeito diferente daquele que o espectador experimentou ao observar as cenas na primeira encenação: em certo sentido, a *voz off* maculou as duas novas cenas, exigindo uma atenção diferenciada. Em vez de imersos na representação como se ela trouxesse um dado novo da narrativa, assistimos a elas tendo em conta a possibilidade de que sejam as supostas representações ‘mais adequadas’ do ‘real’, anunciadas pelo narrador oculto – o que, quando captado o cinismo que envolve e

⁵¹ Pensamos aqui na observação de Arlindo Machado (2007, p. 116), quando diz que “o cinema de facção mais conservadora procura, à custa de uma legislação severa dos recursos retóricos, sugerir uma relação naturalista entre o que se ouve e o que se vê no cinema, ou pelo menos evitar que qualquer dissociação possa ser interpretada como uma *anomalia*”.

elimina o ‘real’ do horizonte da representação, acaba mostrando o aspecto cínico da própria voz *off*, consciente da instabilidade que provoca e do tipo de problematização que leva a cabo.

Nessa segunda encenação com os mendigos, Valdir e Jair começam o plano já em cena, depositando as sobras do restaurante nas latas de lixo. No previsto retorno para o extracampo, contudo, Jair interrompe a caminhada, como se vê na primeira imagem de (c1), assobiando e estalando os dedos para chamar a atenção de um cachorro de rua, fora de campo. Diferentemente de (a1), o cozinheiro não entrou em cena apenas com um saco de lixo, mas também com uma tigela de comida, denotando a finalidade de alimentar o animal. Jair se senta na soleira da porta do restaurante e o cachorro atende a seu chamado, como mostra a segunda imagem de (c1). Um corte muda o eixo da câmera em relação ao cozinheiro e ao cachorro, mostrando-os agora em um plano médio com profundidade de campo, e permitindo observar os mendigos a se aproximarem das latas de lixo. Os dois últimos planos de (c1) exibem a reação de Jair a essa aproximação dos homens famintos. De maneira abrupta, ele os repele com palavras de ordem que poderiam ser designadas adequadamente a um cachorro, mas não a seres humanos: ‘Ou, vão embora! Fora daqui! Vamos, vamos! Pode comer resto não! Fora daqui!’. O tom insípido da fala sanciona o tratamento invertido que a cena procura denunciar. Dois homens são tratados como cachorros, impedidos de acessarem os restos de comida, enquanto um cachorro é servido na tigela com os mesmos restos.

A provocação é óbvia. Se em *Vidas Secas* (1963) a aridez interior da família de retirantes é compensada pela humanização da cadela Baleia, denunciando uma condição social absurda em sua miséria, em *Cronicamente Inviável* a humanização do cachorro que recebe os restos de comida do cozinheiro Jair é um arremedo cínico da falta de consistência dos discursos politicamente corretos, capazes de justificar racionalmente a dominação e a manutenção das desigualdades. Também há no filme de Bianchi uma comparação entre o homem e o animal, do mesmo modo que na relação dos familiares nordestinos com a cachorra Baleia, no filme de Nelson Pereira dos Santos. No entanto, já não é mais possível afirmar a ‘humanidade’ como um critério de julgamento, isto é, a humanidade faltante nos mendigos (e que faltava nos protagonistas de *Vidas Secas*) não persiste sequer como princípio para uma análise racional do estado das coisas, dada a força distorcedora das palavras pronunciadas por Jair. Diante da cena, a humanidade – ou os ‘direitos humanos’, se quisermos – redundam em uma abstração inútil, quiçá uma quimera sem qualquer conexão com a ordem que rege a sociabilidade.

‘Pode comer resto não’ é o imperativo que o cozinheiro usa para impedir os homens famintos de se alimentarem. Acima do bom senso ou da sensibilidade que levaria a personagem a sentir alguma compaixão, ergue-se um princípio normativo visivelmente desarmônico com a ‘realidade’ do ‘fato’ exibido. Em outras palavras, o distanciamento entre o ‘real’ e o discurso sobre ele, em *Cronicamente Inviável*, esbarra no cinismo como a característica intrínseca de um ‘real’ que nos força a admitir a necessidade de novas categorias para além das que separavam a ‘realidade’ (ou a efetividade social) da norma abstrata. Se o filme de Bianchi se compromete, de algum modo, com a exposição de ‘fatos’ que não deseja interpretar, repetindo aqui a voz interior de Alfredo quando adoecido da perna, é porque o filme imergiu no próprio cinismo. Os ‘fatos’ exibidos compõem essa matéria-prima que faz da essência do real um tema de ordem menor, trazendo à tona a concepção da ideologia segundo a qual o próprio acesso ao mundo é reconfigurado junto com a realidade. *Cronicamente Inviável* assume a si mesmo, enfim, como parte daquilo que denuncia, pois não lhe resta outra saída. O filme também é cínico, e se ele adere a uma decupagem cuja matriz clássica vincula-se majoritariamente ao postulado da transparência, e não da opacidade, é porque, rendida a essência, a transparência é tão ideológica quanto a sua ocultação no plano da aparência. O que se chama de ‘fato’, enfim, é a instância do discurso que se volta para si mesmo, incluindo-se como mais um dos cinismos que acometem a crônica de Sérgio Bianchi e a torna inviável.

Poderíamos questionar a falta de humanidade, ou de direitos, da família de retirantes acompanhada em *Vidas Secas*, reclamando do não cumprimento das cartas de princípios e valores que visam garantir a todo homem as condições de vida e uma formação cultural plena. Por sua vez, *Cronicamente Inviável* leva a crer que princípios normativos como os que estão nessas cartas possuem um valor assaz duvidoso, na medida em que a ideologia absorve a norma e a reconfigura em prol da manutenção da desigualdade, ou seja, na medida em que a ideologia se consuma no seio de uma racionalidade cínica, para a qual não há problema algum em afugentar dois homens famintos porque ‘não se pode comer restos’. Nesse ponto, talvez não haja uma explicação mais oportuna de como *Cronicamente Inviável* se apropria do cinismo, em seu discurso, que a de Maria Rita Kehl (2000), em outro trecho do artigo citado em momento anterior:

[...] a recepção positiva de *Cronicamente Inviável* nos propõe um dilema moral [...]: "Este excesso de compreensão pode acabar virando cumplicidade". Da cumplicidade ao cinismo a passagem é quase imediata. A

"realidade" interessa ao cínico, para quem vale a lógica do "quanto pior, melhor". O cínico não é aquele que quer se iludir; é justamente alguém que percebe com clareza a dura realidade e, cúmplice do que nos parece condenável, aprende a jogar com ela em benefício próprio.

Qual é essa 'realidade' que interessa ao cínico? O problema que envolve a pergunta, aqui, é discursivo. Uma crítica da ideologia que pretenda denunciar o descumprimento da norma é limitada em um 'real' que já aprendeu a se aproveitar da própria norma para sustentar o *status quo*. A suposta cena 'mais adequada' à realidade, chamada pela *voz off*, apenas confirma a possível obsolescência da conhecida máxima de Karl Marx sobre a ideologia, enunciada em *O Capital*: 'eles não sabem, mas o fazem' (com essa frase, a 'consciência ingênua' é apresentada em seu *modus operandi*). Na leitura de Žižek (1996, p. 312), a análise de Marx demonstrara que "o próprio conceito de ideologia implica uma espécie de ingenuidade constitutiva básica", isto é, que a sua execução e continuidade exigiram "o desconhecimento dos seus pressupostos, de suas condições efetivas, a distância, a divergência entre a chamada realidade social e nossa representação distorcida, nossa falsa consciência dela". Mas o que restaria dessa figura de uma consciência ingênua em face da falsa consciência esclarecida, comentada antes?



(d1) Maria Alice em monólogo: a indiferença do silêncio

Talvez muito pouco. Peter Sloterdijk se lembra da mudança na conjuntura analisada por Marx, revertendo a sua máxima de *O Capital*. Em vez de 'eles não sabem, mas o fazem', na ideologia sob o comando da razão cínica passa a valer o 'eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim o fazem'. Logo, nas condições dadas por esse regime de racionalidade, não se trata mais de corrigir o 'não saber' (des-alienar, em um paralelo didático-conceitual). As personagens de *Cronicamente Inviável* perfilham esse novo estatuto

da ideologia, e a segunda encenação do ‘desabafo’ de Maria Alice, vista em (d1), o corrobora na medida em que demonstra a nulidade da discussão encenada na vez anterior, sem deixar de igualar-se a ela nessa nulidade, justamente por meio de um esvaziamento de seu conteúdo dispensável. Recorrendo diretamente a Peter Sloterdijk (2007, p. 40), em um parágrafo que parece dizer muito sobre as personagens do filme de Sérgio Bianchi, obtemos uma explicação a mais acerca do ‘saber o que se faz, e ainda assim fazê-lo’:

Saben lo que hacen, pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación, a corto prazo, hablan el mismo lenguaje, y les dicen que así tiene que ser. De lo contrario, otros lo harían en su lugar y, quizá, peor. De esta manera, el nuevo cinismo integrado tiene de sí mismo, y con harta frecuencia, el comprensible sentimiento de ser víctima y, al mismo tiempo, sacrificador.

Um único plano é usado na última cena da sequência. A câmera está posicionada no mesmo lugar do primeiro plano visto anteriormente, em (a1), e o acondicionamento das personagens, em cena, deixa ver Maria Alice destacada. Já na entrada do plano, ela está relatando o seu esquecimento, como na encenação anterior: ‘Ih, esqueci de deixar o dinheiro da faxineira, coitada’. Os amigos continuam a comer, sem esboçar uma reação maior à frase. Maria Alice demonstra alguma introspecção em seu silêncio momentâneo, para logo depois concluir: ‘Tudo bem, né? Semana que vem eu pago’. Não são personagens iludidas, seja por força externa ou por optarem pela ilusão, mas sim, como definiu Maria Rita Kehl, personagens que aprenderam a jogar com a ‘realidade’ em nome da sua própria conveniência. Há pouca diferença entre a Maria Alice culpada que discursou cinicamente sobre a relação que mantém com a funcionária, na primeira encenação, e a Maria Alice que agora disfarça a culpa, o olhar vago e o silêncio indiferente ao assunto. Ambas são representações da falência de um discurso crítico, ou seja, da dificuldade de a crítica se pronunciar sobre uma verdade que estaria abrigada atrás da aparência – o que temos, provoca-nos *Cronicamente Inviável*, é a própria aparência, e nada mais.

2.4. A dificuldade da crítica e o lugar dos intelectuais

Nos filmes que o Cinema Novo produziu problematizando o desengano de certa *práxis* da esquerda brasileira, depois do golpe militar de 1964, a personagem do intelectual é

presença marcante. Articuladores por excelência dos discursos que analisam a ideologia e alimentam a sua crítica, os intelectuais do desengano deram a ver que as transformações sociais pretendidas pela esquerda, de um modo geral, estavam distantes do horizonte presumível para o Brasil após o golpe. Mais além, essas personagens sinalizaram que a própria crítica da ideologia era uma tarefa complexa, surpreendida pela marcha da história na direção de uma modernização conservadora, pendente a investir a nação com os valores do capitalismo tardio.

Um novo quadro se desenhava, sem que houvesse certeza quanto ao seu significado para as lutas sociais. A produção dos anos 1960 menos aperfeiçoada nas formas com que denunciou a miséria brasileira deixou ainda mais visível os seus limites quando, por exemplo, um filme como *Terra em Transe* desabonou qualquer convenção narrativa oriunda do cinema hegemônico, sob o risco de não conseguir prover uma análise questionadora das ditaduras latinas. Se filmes como os da produção militante do Centro Popular de Cultura (CPC)⁵² refletiam uma lógica de desvelamento do real que tomava a ideologia no sentido mais elementar ('desalienar' era a palavra de ordem), os filmes do desengano são frutos de um momento mais avançado da discussão formal do cinema, dentro do próprio grupo de cineastas que compuseram o Cinema Novo. No caso da obra de Glauber Rocha de 1967, o impasse pós-golpe é instado em outro impasse: o da subjetividade de Paulo Martins. Intelectual, revolucionário, articulador político e poeta, as dicotomias internas da personagem vão muito além da função dramática que possuem, configurando as próprias dicotomias da *práxis* revolucionária, e, portanto, da crítica da ideologia.

Em *Cronicamente Inviável* e *O Príncipe* não é casual a presença de intelectuais como personagens de grande relevância. Ao admitirmos que os dois filmes reposicionam a pergunta sobre as condições da crítica da ideologia na sociedade brasileira (o que também foi feito pelos filmes do desengano), encontramos em ambos, à semelhança de *Terra em Transe* ou *O Desafio*, os intelectuais como personagens comprometidas, de algum modo, com a reflexão acerca da cultura brasileira. Em sua singularidade, são personagens que expõem características que as relações sociais próprias do capitalismo acentuaram no Brasil recente. Do mesmo modo que na produção do desengano dos anos 1960, os dois filmes analisados se

⁵² Na análise de Bernardet (1978, p. 31), "o CPC pretendia [...] levar a um público popular informações sobre a sua condição social dominada pela burguesia", como no filme coletivo *Cinco Vezes Favela* (1961-2). Contudo, a "a estrutura dramática simplista não era um convite à politização, mas sim à passividade".

perguntam sobre a possibilidade da crítica, determinando o seu alcance e poder no presente histórico.

Por conseguinte, no filme de Bianchi ou no de Giorgetti, os intelectuais persistem em um impasse. Por intermédio dessas personagens, acessamos a nova configuração do Brasil em mais de quarenta anos depois do abalo provocado pelo golpe, ainda caracterizado por problemas sociais como os que o Cinema Novo denunciava. Nesse sentido, *Cronicamente Inviável* e *O Príncipe* são filmes que questionam o lugar da esquerda contemporânea, legatária das lutas dos anos 1960, e apresentam novos obstáculos ideológicos que a circunscrevem. Alfredo e Mário, personagens que representam ‘intelectuais’ nos dois filmes⁵³, são afligidos por consideráveis traços da inquietação e da impotência que definiram Paulo Martins ou Marcelo nos filmes de Glauber Rocha e Paulo César Saraceni sobre o desengano. Mas qual a diferença entre os intelectuais dos anos 1960 e os do presente? O que se pode entender pelo termo ‘intelectual’ nessa ponte bem precisa entre aqueles anos e os 1990-2000?

Convém passar por essa segunda questão antes de analisar a simbólica relação entre as personagens de *Cronicamente Inviável* e *O Príncipe* com as demandas de uma crítica da ideologia que se queira atual. Em um território de imprecisões concretas, relativas ao momento histórico do Brasil, e de aspirações universalistas, suscitadas inclusive pelas partes em conflito na Guerra Fria, o Cinema Novo foi um projeto de intervenção sobre o qual podemos encontrar respaldo na teoria social de Antonio Gramsci, autor italiano que criou o termo ‘intelectual orgânico’. Trazê-lo ao debate permite ampliar a noção de ‘intelectual’, aproximando-a ao que de fato caracterizou a *práxis* do Cinema Novo e de toda uma geração inspirada por ele.

De fato, bastante lido nos anos 1960 e 1970, Gramsci revigorou a perspectiva marxista sobre as contradições e a viabilidade da revolução social em sociedades ideologicamente complexas⁵⁴. Parcela considerável das lutas culturais daquelas décadas pode ser atingida pelo prisma conceitual que o autor oferece, com a ressalva de que o seu entendimento de

⁵³ Como visto, todas as personagens do núcleo central de *O Príncipe*, velhos amigos que se encontram no presente, remetem à geração de intelectuais dos anos 1960. A ênfase sobre Mário, aqui, obedece ao planejamento da análise, sem omitir que ele é apenas uma das personagens do filme que reposicionam o problema da crítica por meio da representação dos intelectuais.

⁵⁴ Neste período, com Gramsci, a vertente ‘ocidental’ do marxismo começou a estabelecer a sua diferença em relação ao marxismo clássico e soviético. “Os resultados foram múltiplos: houve um marcado predomínio do trabalho epistemológico, focado essencialmente em problemas de método” (AMADEO, 2007, p. 55). Para Anderson (1987), o marxismo ocidental conquistou, assim, uma sutileza teórica pouco comum nas etapas anteriores do materialismo histórico.

intelectual não inclui somente os que se ocupam com as ideias, tal como os literatos ou teóricos, segundo o uso comum da palavra. Antes disso, trata-se de reconhecer todos os indivíduos que, de algum modo, constituem referências seguras para a sustentação de uma verdade socialmente aceita. Na acepção gramsciana, portanto, ‘intelectual’ é um termo cujo significado está próximo ao de um dirigente social, e cujo traço de liderança nas relações entre os homens em coletividade é notório e necessário.

Essa posição não acarreta, diretamente, uma publicização do mesmo indivíduo nas instituições de poder – não são intelectuais orgânicos apenas, por exemplo, os líderes investidos de um mandato popular, mas todos os integrantes do corpo coletivo que obtêm uma presença específica antes os demais, agindo de maneira ativa nas operações cognitivas que dão vazão ao fundamento ideológico do grupo. Nessa função, para Gramsci, os intelectuais podem ser fontes de conformação à velha ordem (quando ‘tradicionais’) ou de desagregação dos valores em voga, a partir de uma atuação sintonizada ao projeto de (re)construção da hegemonia, pela qual possuem o máximo grau de consciência da sua própria função social (quando ‘orgânicos’).

Quais são os limites “máximos” da acepção de “intelectual”? É possível encontrar um critério unitário para caracterizar igualmente todas as diversas e variadas atividades intelectuais e para distingui-las, ao mesmo tempo e de modo essencial, dos outros agrupamentos sociais? O erro metodológico mais difundido, ao que me parece, consiste em se ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram, no conjunto geral das relações sociais (GRAMSCI, 1979, p. 6-7).

A chave conceitual de Gramsci instaura, nesses termos, uma fronteira entre as partes que constituem o corpo coletivo e as possibilidades de modificá-lo em sua essência. A revolução prevista por Marx e Engels no final do século XIX ganha novos contornos, na medida em que outra densidade é conferida ao que está dado socialmente como passível de ser revolucionado. Para Gramsci, a revolução implica a rotatividade da hegemonia, e apenas é possível com a compreensão de que em um mesmo território – campo dos embates ideológicos – se efetivam lutas internas entre pólos de interesses diferentes, distribuídos nas classes típicas da forma de vida moderna. O autor incide contra a superestrutura do capitalismo, ultrapassando a preocupação eminente do marxismo clássico com a infraestrutura, ou seja, com a dimensão ‘de base’ da organização coletiva. De fato, “é com

Gramsci que o processo que tem lugar no nível das superestruturas ideológicas é clarificado em toda a sua complexidade, graças à atenção que ele dedica ao momento cultural” (GRUPPI, 1978, p. 90).

Os entrelaçamentos entre uma teoria da *práxis*, atada à produção cultural (tal como a gramsciana), e as vicissitudes da sociedade brasileira nos anos 1960 podem ser abordados, também, por meio dos embaraços que marcaram o período entre o governo de Kubitschek e o golpe de 1964. O historiador Thomas Skidmore (1982, p. 204), em seu conhecido estudo do Brasil moderno, julga que “o período Kubitschek tornou-se conhecido por suas realizações econômicas, e é daí que devemos começar analisando a presidência”. Todavia, o fundo desenvolvimentista dos ‘cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo’, emoldurado pelo presidente em seu superconhecido *slogan* de campanha, representa mais que um ponto de partida. A percepção do atraso e da necessidade de superá-lo era a tônica dos discursos dominantes em todo o período, estivessem eles à direita ou à esquerda. Em torno do subdesenvolvimento, conceitos como o de povo e o de nação se estabeleceram como motes da teoria, assim como fontes para a orientação da militância.

Uma propagada conceituação de Nelson Werneck Sodré, em *Quem é o povo no Brasil?*, por exemplo, dimensiona as dilatações que pairavam sobre o tópico do progresso nacional nos debates da época, indicando a centralidade do conceito de ‘povo’, na medida em que ele deve ser entendido como “o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 1962, p. 14). Tal definição, em sua própria insuficiência, décadas depois, não deixa de acolher a diversidade de pólos a partir dos quais o engajamento político ocorria no Brasil, combinando os elementos de uma perspectiva mais ou menos contextualizada: importavam as ‘reformas democráticas’, o ‘desenvolvimento econômico’ e a ‘modernização’ – interesses que atravessavam as ‘classes’, ‘camadas’ e ‘grupos sociais’ possivelmente signatários da noção essencial de ‘povo brasileiro’.

A falta de lugar da democracia, no contexto de diferença radical entre as classes sociais, abria as extremidades de um compasso recorrente na cartografia do Brasil. Essa elevação do povo a uma instância ideal, ponto de convergência de todo e qualquer labor em nome de uma nação equânime, tornou-se pedra de toque da produção cultural brasileira, tanto entre os que flertaram de maneira ingênua com o seu significado, quanto entre os que se

dispuseram a aprofundar e a desconstruir as aparentes facilidades que envolviam o tema⁵⁵. Em todo caso, atento ao Cinema Novo, entre outras manifestações culturais dos anos 1960, Daniel Pécaut interpreta o momento vivido pela geração de 1954 a 1964 como uma conjugação singular do inacabamento do nacionalismo – componente clássico de certa ‘identidade’ do intelectual brasileiro, que o autor analisa em um sentido próximo ao que é usado por Gramsci –, da democracia visada como modelo adequado de governo, e, por fim, de uma interpretação particular da teoria de esquerda, verificável nas produções literárias da época.

Assim, Pécaut adverte que o hiato entre os intelectuais e a política no Brasil foi bastante diminuto, desde o período estudado sociologicamente por Sérgio Miceli (1979) – os anos 1920 aos 1940, quando toda uma geração de literatos floresceu em camadas sociais bastante específicas – até o ponto de ebulição vivido nos anos 1950. Ali, a ideia de uma revolução brasileira como um ‘senso comum dos esclarecidos’ empreendeu a filiação dos que se desejavam progressistas. Por isso, segundo Pécaut, tendo em mente que a cultura política em torno dos anos 1960 foi singularmente fecunda, os intelectuais

falavam enquanto “Povo” e “Nação”, e se colocam em cena sob formas onde parecem dotados de onipotência: como demiurgos transformando, só por força do seu pensamento, o Povo em Nação e vice-versa; como portadores do “projeto” nacional e como “consciência” do Povo; como prestidigitadores capazes de converter o desenvolvimento econômico em sujeito da história; como detentores das leis do real e como soberanos da utopia. Aparecem a todo instante como um terceiro indispensável, mas um terceiro que logo se apagava, permitindo a simbiose entre o Povo e a Nação. As três figuras nunca passam de formas diferentes de uma mesma imagem (PÉCAUT, 1990, p. 179).

É manifesta a ironia de Pécaut para com a pretensão de onipotência dos intelectuais, e o trecho citado acaba resumindo os tópicos principais da problemática em que se envolveu o Cinema Novo. Carlos Guilherme Mota (1977, p. 174), em *Ideologia da Cultura Brasileira*, procura acrescentar ressalvas a todo ponto de vista que impõe certa unicidade aos anseios de mudança social daquelas décadas: “Seria exagero afirmar que, nos anos 50, toda a intelectualidade progressista embarcava nos projetos do reformismo nacionalista”.

⁵⁵ Nessa chave de análise do período, Simonard (2006, p. 24) destaca que “um dos pilares sobre os quais essa cultura política – na qual subdesenvolvimento e dominação cultural eram categorias centrais – se sustentavam era a busca do que viria a ser nacional e democrático”. Escrevendo no começo dos anos 1960 e complementando a caracterização da época, Ferreira Gullar (1985, p. 4) dá a ver o lugar esperado do intelectual brasileiro nessa conjuntura, assinalando que ele “vive um instante de opção [...]: participar ou não da luta pela libertação econômica do país, vale dizer pela implantação da justiça social que só se fará com a distribuição justa das riquezas criadas pelos que trabalham”.

Concomitantemente, para Mota, seria omissivo não reconhecer a consolidação da tônica geral “pela temática do nacional-desenvolvimentismo, transportando o centro das preocupações dos analistas para o campo sedição do debate ideológico” – a intriga que opôs universalistas e nacionalistas na política cultural para o cinema, estudada por Ortiz Ramos (1983), reflete essa disputa ideológica.

Ao mesmo tempo ciosa da revolução e do progresso, a esquerda brasileira identificava-se com o povo e posicionava-se com os dois pés na modernidade. A própria visão de mundo moderna oferecia os instrumentos cognitivos pelos quais a sociedade era conceituada, avaliada e tomada como um ente passível de intervenções e melhorias. Esse predicado da crítica da ideologia, exercida naquele momento, não retrocedeu necessariamente nos anos do pós-golpe, quando uma hiperpolitização da cultura respondeu à transformação dos órgãos de representação política em meras peças decorativas do regime militar. A ausência de representação, de fato, das diferentes partes sociais no poder constituído operou como catalisadora do engajamento de artistas, e encaminhou a arte do pós-golpe à definição usada por Geraldo Sarno para o Cinema Novo: “fazíamos cinema porque não podíamos fazer política”⁵⁶.

Com os canais da política limitados à conveniência de um poder central fechado, em nome do qual a censura era um dos métodos de ‘educação social’, as artes brasileiras, cada vez mais inseridas na forma geral de uma indústria da cultura em paulatino crescimento⁵⁷, projetaram-se em caminhos políticos dados como alternativas de expressão – mais que isso, toda uma parcela da sociedade civil, especialmente no período entre o golpe e o decreto do AI-5, assumiu uma posição de franca simpatia para com os ideais de esquerda. Na consolidação do cinema moderno no Brasil, pelos cinemas novo ou marginal, assim como pela incorporação da roupagem *pop* na música da tropicália, a arte ‘popular’ de maior força crítica aderiu a formas modernas de expressão, aprofundando a singularidade pela qual a cultura brasileira tomou parte das diretrizes da arte de massa como um todo, diretamente ligada ao caráter particular da ideologia dominante no século XX.

O golpe de 1964 firmou o ‘ajustamento’ brasileiro à economia mundial, sendo este ‘ajuste’, ademais, a assunção das formas de produção e de organização do trabalho de uma sociedade capitalista tardia, com a corroboração da instância urbana como frente definitiva de

⁵⁶ Cf. entrevista de Geraldo Sarno em Ridenti (2000).

⁵⁷ Ortiz (1999) oferece uma história da implantação da indústria cultural no Brasil, ressaltando as tensões entre a importação das mercadorias culturais e a formação de uma base produtora no próprio país.

depósito das expectativas nacionais, acelerando a manutenção da vida em torno da acumulação do capital. Em outras palavras, efetivou-se a continuação, em nova roupagem, dos projetos modernizadores capitaneados anteriormente por Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. Nesse ponto, outrossim, caberia a ressalva de que “desenvolvimento, assim como modernidade, são categorias filiadas a um tipo de universo ideacional de uma plasticidade tamanha que até faz crer que se está diante de uma caixa preta ou de uma noção vazia” (RIBEIRO, 2000, p. 132). A sobreposição do ‘desenvolvimento’ e da ‘modernidade’ como emblemas dos anos 1950-60, tanto do poder instituído quanto da crítica a ele, definiu os moldes da sociedade brasileira recente que filmes como *Cronicamente Inviável* e *O Príncipe* problematizam, trazendo novamente ao foco a figura do intelectual, o exercício da crítica e as suas condições de possibilidade no presente⁵⁸.

Em *O Príncipe*, como visto na análise específica, muitas são as imagens de um intelectual que, à diferença dos anos 1960, já não se relaciona ativamente com o espaço público – seja por desilusão, como no caso do jornalista Renato, seja por simplesmente não se interessar mais pela crítica, como no caso de Marino Esteves. O professor Mario, por sua vez, e o escritor Alfredo em *Cronicamente Inviável*, são tolhidos em suas expressões agoniadas de um pensamento atento ao mundo. Nesse passo, *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável* reativam problemas como o da relação entre a crítica, a nação, o povo e a cultura, contextualizando o debate nos anos 1990/2000. Em termos gramscianos, surge a pergunta sobre o papel do intelectual orgânico (se é que ele pode ser encontrado hoje) em face de uma hegemonia que parece afligir o sentido tradicional da própria contestação da ideologia. Aqui, pensamos que essa transformação de sentido tem a ver com a necessidade de se admitir novos elementos ordenadores do capitalismo contemporâneo, possivelmente figurados em conceitos como o de cinismo. A fase atual do capitalismo exige uma crítica também atual.

⁵⁸ Em um exame que faz lembrar o estudo clássico de Raymond Aron (1980) sobre o marxismo, Norberto Bobbio (1997, p. 16) questiona a associação indiscriminada do intelectual ao tipo revolucionário: “entre intelectuais e políticos existe um hiato difícil de eliminar, [que] só em tempos excepcionais está destinado a diminuir ou a desaparecer”. A premissa da intervenção social, isto é, de que o intelectual deve se pronunciar publicamente e incitar a crítica da cultura (uma premissa muito associada, de fato, ao marxismo) é referida por Norberto Bobbio em um sintético panorama histórico. Sobretudo, é a tradição de crítica da ideologia iniciada no século XIX, anterior ao marxismo acadêmico, que fomenta o vínculo forte entre o esclarecimento e a negação das convenções sociais emergidas com o capitalismo. Ao ter em mente os homens de letras, ocupados com o trabalho do pensamento no sentido moderno das segmentações sociais (estamos distantes do tipo ‘orgânico’ conceituado por Gramsci), é curioso que Bobbio mencione um debate ocorrido na Itália, quando do sequestro e assassinato de Aldo Moro, sobre o ‘silêncio dos intelectuais’. No Brasil, recentemente, a mesma contestação a um suposto ‘silências dos intelectuais’, como a ocorrida na Itália, fomentou uma série de debates organizados em livro por Adauto Novaes (2006). *Cronicamente Inviável* e *O Príncipe*, na medida em que tocam neste tema, participam do debate acerca do lugar e das formas de intervenção dos intelectuais no Brasil atual.

Não por acaso, são as formas mais avançadas de uma cultura tecnologizada e intensamente mediada que despontam nos dois filmes analisados, atravessando a presença dos intelectuais e afetando a penetração dos seus discursos na sociedade. A partir de Mario e Alfredo, o intelectual de hoje dá sinais de ser um ‘tipo midiático’. As aulas ‘doentias’ de Mario, em *O Príncipe*, são assistidas em vídeo por Gustavo, e o plano fechado na tela do aparelho destaca o enquadramento de sua fala pelo dispositivo. O vídeo com as aulas é um material perdido, sem público, metaforizando os filmes políticos que, atilados com o discurso crítico do professor, perderam lugar no mercado do audiovisual – apenas alguém como Gustavo poderia se interessar por eles.

O nacionalismo extremado de Mario, que não se priva de tentar reinventar o Brasil substituindo a história pela poesia, remete aos debates acalorados dos anos 1960 em torno dos conceitos de povo e de nação. Apesar de pertencer a uma geração mais nova e de não participar do balanço geracional de Gustavo, Mario é a personagem que mais entusiasticamente se refere às causas que mobilizaram a militância de outrora – e por isso o seu destino é a morte, sintoma explícito do envelhecimento de um discurso e do não-lugar de certo tipo de intelectual no presente. Algo que, em outras palavras, pode ser entendido como o não-lugar de uma crítica da ideologia, ademais identificada por Mario em sua proposta de intervenção.

Flertando com o cinismo que se impõe fortemente em *Cronicamente Inviável*, o professor de *O Príncipe* também admite que a ‘realidade’ é uma paixão perdida. Em um dos vídeos que assistimos, junto com Gustavo, no televisor da sala de estar, Mario é enfático ao defender que as pequenas mentiras e as distorções podem levar, pouco a pouco, ao surgimento de um novo país, em nome do qual decreta a ‘morte dos historiadores da história real, árida, vulgar’, e celebra, por fim, a inventividade dos poetas. Entre os familiares que assistem ao vídeo, apenas Gustavo acompanha o raciocínio do professor sem manifestar estranheza. Dona Norma e Hilda, avessas ao que poderia haver de lúcido naquele arroubo de ‘antiprofissionalismo’, terminam a cena desapontadas com a impertinência de Mario. Incompreendido e rechaçado pelos próprios colegas de profissão, ao professor só resta reconhecer o ‘desmoronamento central da alma’, citando Antonin Artaud quando visitado na clínica de recuperação⁵⁹.

⁵⁹ O ‘desmoronamento central da alma’ é um intertexto de *O Príncipe* com as palavras do teórico e dramaturgo Antonin Artaud. Segundo nos conta Blanchot (2005), foi com essa mesma expressão que Artaud descreveu o valor de seus poemas, resultados de uma experiência de ‘erosão’ essencial e fugaz do próprio pensamento.

Em *Cronicamente Inviável*, por sua vez, o livro que Alfredo publica com as ideias acerca das formas de dominação no Brasil, resultado de suas pesquisas no interior do país, é repudiado em um programa televisivo de debates. Mais que o repúdio unânime à obra, chama a atenção que cada debatedor reivindique para seu grupo social uma ‘identidade brasileira’ mais autêntica. O Brasil inviável de Bianchi, agora, expõe os seus fragmentos internos e as nuances que tornam singular a relação entre grupos que, em tese, possuem interesses díspares, mas, no entanto, se candidatam concomitantemente como os verdadeiros signatários do Brasil. Nesse tópico, que deve ser desenvolvido, *Cronicamente Inviável* aborda com acidez o aprofundamento da cooptação individual em redes de relacionamentos para as quais os valores do mercado – em sua profusão de ‘camuflagens’, sobretudo morais – confundem-se com as lutas de reconhecimento da alteridade, empreendidas inclusive pelos próprios herdeiros dos movimentos emancipatórios. O filme provoca a percepção da distância efetiva entre chefes e funcionários, possuidores e não possuidores, opressores e oprimidos, aproximando estes opostos aparentemente inconciliáveis, e denunciando que, por vezes, os seus discursos não deixam de estar entrelaçados, até mesmo coincidindo em objetivos comuns – um embaralhamento das partes sociais e de seus ímpetos em torno da ordem vigente, cujo extrato implícito é a dificuldade que o cinismo, enquanto artifício da ideologia, estabelece para a crítica.

O que antes era assumido como a luta de classes, em contornos relativamente claros, agora aparece velado no tecido social acusado por *Cronicamente Inviável*. Adam, o garçom que se muda do sul para o sudeste a fim de trabalhar no restaurante de Luís, protagoniza uma cena significativa quanto a esse aspecto da obra. Impedido de seguir viagem por um protesto de trabalhadores rurais sem terra, que bloqueia a estrada, o rapaz interfere na discussão entre o líder da manifestação e um latifundiário. De um lado, o discurso acirrado contra a exploração do trabalho motiva o representante do movimento social a se impelir na defesa dos camponeses. De outro, o latifundiário entoa a legitimidade da exploração, que ‘existe no mundo inteiro’, e atribui os problemas do sul à chegada incessante de nordestinos para ocupar as vagas de trabalho. Adam acompanha com sorrisos irônicos a discussão agressiva, até o momento em que as duas personagens entram em luta física. O garçom separa os dois homens, provocando: ‘Quem será que vai ganhar? O separatista ou o vagabundo?’. Jogado ao chão e agredido pelos dois oponentes a pontapés, Adam continua a rir, e pontua a provocação: ‘Concordaram! Concordaram! Viu como não é difícil ficar do mesmo lado?’.

Essa cena ganha um peso ainda maior, na chave de leitura que desejamos, se comparada a uma passagem anterior, quando o grupo de camponeses chega ao local do protesto. O mesmo líder que discutirá com o latifundiário aparece, nela, comandando a descida dos manifestantes de um caminhão. A cena confere destaque à relação entre o líder e os trabalhadores, cuja comunicação se dá por meio de um amplificador manual de voz. Homem negro, detalhe que presume o seu pertencimento a uma minoria étnica historicamente fustigada pelo eurocentrismo, o líder profere no amplificador um discurso afinado ao que rege a crítica da ideologia justificadora daquele manifesto: ‘Nós vamos bloquear aquela estrada. O problema não é só nosso. O problema é do Brasil inteiro. A terra é de quem planta, companheiro. Essa manifestação não é uma invasão, é uma questão de justiça!’. *Cronicamente Inviável* se demora na imagem do líder ao proferir esses dizeres de comando. Enquadrado em plano americano, com a câmera em movimento, ele se agita entre os trabalhadores que passam ao seu lado, vindo do caminhão e retornando a ele, para carregar os pneus e ferramentas que servirão ao bloqueio da estrada. Os camponeses respondem ao estímulo do líder celebrando a sua fala. Tudo conspira a favor do manifesto, e o filme parece alinhado à sua pertinência.

Entretanto, uma nova personagem é introduzida para questionar aquele discurso. Portador de uma informação urgente, outro representante do movimento toma para si o amplificador, com notável pressa, e anuncia: ‘Atenção todo mundo, de volta para o caminhão. A gente tá invadindo a fazenda errada’. O uso do termo ‘invadir’ contradiz o que o outro representante acabara de dizer sobre o manifesto, mas essa não é a maior das controvérsias mostradas na cena. A universalidade do discurso acirrado que o líder camponês enunciava, energicamente, arrefece de uma hora para outra, revelando-se subordinada à estratégia política, ou seja, ao jogo de articulações que protege alguns particulares e determina quem pode ou não ser cobrado por um direito que, em tese, vale para todos. Um latifúndio é sempre um latifúndio, mas alguns podem ser ‘invadidos’, outros não. Dito de outro modo, o problema da reforma agrária é ‘do Brasil inteiro’, como impostava o líder, mas nem todos os latifundiários podem ser cobrados por ele, dados os interesses escusos e os subtextos da disputa entre o discurso hegemônico e a sua crítica, personificada na ocasião em que Adam desdenha de ambos os lados, entrando na briga entre o manifestante e o fazendeiro.

Na resolução da cena de demarcação do protesto, o detalhe étnico permite mais uma afronta de *Cronicamente Inviável* direcionada ao movimento social pela reforma agrária. O líder negro não aceita a estratégia do companheiro recém-chegado, e se prontifica a anunciar

no amplificador que a manifestação será mesmo naquele local. A essa altura, os camponeses já estão novamente no caminhão. O amplificador parece causar uma distância ativa entre o líder e seus comandados, que são tratados como massa de manobra: ‘Não vamos continuar obedecendo feito escravos!’, entoada o líder com reiterada energia. Essa fala é ouvida em *voz over* enquanto o plano geral mostra a caçamba repleta de pessoas. A imagem dos trabalhadores no caminhão é emoldurada por segundos, com a banda sonora emudecida, até que o líder negro arremata a sua fala em um lance evidente de rudeza e autoritarismo: ‘Vamos!’. O comando de voz faz com que os trabalhadores comecem novamente a descer da caçamba. Como escravos, eles obedecem não apenas aos latifundiários, mas também ao seu representante. Uma das camponesas, atriz entre os figurantes, desce do caminhão para enfrentar o senhor daquela voz: ‘Aqui não tem nenhum escravo... escravo é a sua mãe, a sua vó!’. Aos berros, mesmo próximo da moça, o homem persiste com os gritos excitados, sem reconhecer o comportamento contraditório que parece candidatá-lo, de uma só vez, ao lugar de oprimido e de opressor.

“Impotente numa sociedade esmagadora, o indivíduo só vivencia a si mesmo enquanto socialmente mediado” (ADORNO, 1996, p. 40), isto é, a mediação social que determina os particulares, tornada requisito para que o indivíduo vivencie a si mesmo, parece afetar intimamente a sociabilidade e explicitar contradições em uma nação desigual como a brasileira. Junto com essa explicitação, no filme de Sérgio Bianchi, sobrevém uma decisiva impotência do discurso sobre as contradições sociais. As duas cenas passadas na manifestação dos trabalhadores sem terra se incluem entre as que executam, em *Cronicamente Inviável*, uma ‘autocrítica da crítica da ideologia’, aproximando o filme, até certo ponto, da análise que *Terra em Transe* efetuou em 1967, apontando as controvérsias da esquerda e os obstáculos internos que prejudicam a sua coerência⁶⁰. Nesse sentido, compondo o discurso do filme de Bianchi, ambas podem ser relacionadas às passagens em que o livro de Alfredo é debatido na televisão.

O debate está dividido em três cenas, inseridas em momentos diversos na primeira metade da narrativa, e servindo como ‘antítese’ de cenas que lhe são imediatamente anteriores ou posteriores. Em cada uma delas, um debatedor tem poder de voz para discorrer sobre o livro de Alfredo, igualmente contestada por todos. Na construção dessas personagens, Bianchi

⁶⁰ A relação dos líderes com a massa é um tema caro a Glauber Rocha, e em *Terra em Transe* se sobressai na trajetória de Vieira, líder popular que se revela, aos poucos, incapaz de realizar a revolução.

assinala a condição de protótipos de partes diferentes da sociedade brasileira. Conforme as legendas que as identificam no programa de debates, são elas: ‘Clara Bauer, ex-secretária de finanças – Banco Central’, ‘Marcos Rezende – Coordenador do Movimento Viva Rio’ e ‘Riparandi – Núcleo de Consciência Indígena – USP’. Uma sulista financista, um carioca representante de um movimento cultural e um indígena da universidade. Cada um sublinhando a sua particular origem e afirmando-se provedor ideal da identidade brasileira.

Nesse passo, *Cronicamente Inviável* esteriliza os discursos, contrapondo cenas que desfalecem a luta ideológica. A *mise-en-scène* e os diálogos estão na linha de frente de um modo de representar o mundo que desnaturaliza as relações sociais, mas o faz “justamente pela naturalidade com que os personagens expõem o que se convencionou não ser exposto, sem que a revelação da exploração se transforme em piedade, uma vez que dominados e dominadores compartilham muitas vezes a mesma ideologia” (LINS; MIGLIORIN, 2005, p. 334-5). A última parte da citação de Consuelo Lins e Cezar Migliorin é especialmente relevante na análise da cena do debate na tevê. O livro produzido pelo intelectual de *Cronicamente Inviável*, a fim de denunciar as formas brasileiras de dominação, não contenta a financistas, índios ou militantes de organizações não governamentais. Essas partes aparentemente tão díspares da sociedade alinham-se para rejeitar, juntas, o pensamento de Alfredo.

Em todo caso, o filme nos lembra constantemente de que não devemos acreditar na franqueza dos depoimentos. Por um lado, pelo caráter duvidoso que paira sobre o esforço de cada personagem ao tentar tirar proveito da exposição midiática, afirmando a si mesmo como merecedor maior da identidade brasileira. Por outro lado, pelas próprias provocações que *Cronicamente Inviável* desfere no âmbito da consecução das cenas. Das duas formas, assim como nas passagens dos protestos dos trabalhadores rurais, o filme explora as dissonâncias e as inconseqüências que dificultam a percepção dos opostos em conflito – em outras palavras, como disseram Lins e Migliorin, dominadores e dominados, no filme de Sérgio Bianchi, podem partilhar uma mesma ‘ideologia’, podem ficar do mesmo lado.

A primeira cena do programa de tevê, com a financista Clara Bauer, é precedida pelo passeio de Alfredo em uma festa de carnaval na Bahia. Em *voz over*, o escritor se refere ao ‘projeto baiano’ como sintoma de uma genialidade: a lei do menor esforço e de uma vida feliz resolve a preocupação com o controle produtivo das massas. Segundo a personagem, destoando do ambiente festivo, a felicidade é uma ‘perfeita forma de dominação autoritária’. A roupa clara e o semblante contemplativo e angustiado, quando um plano médio o apresenta

proximamente, explicam o plano geral que o inscreve no meio da multidão, caminhando no sentido contrário de onde está o trio elétrico. Alfredo se perde do ponto de vista do espectador, entre a massa de pessoas que pulam ao som do axé (que também ouvimos, ao fundo), enquanto continuamos a acessar o seu pensamento em *voz over*, agora aludindo ao Brasil como um todo:

Se todo mundo prefere ficar feliz, por que a gente não desiste de vez da bandeira da ordem e progresso, e assume definitivamente essa ficção barata da felicidade moribunda, podre, mijada, essa imagem aprimorada da brasilidade enlatada que é boa pra todo mundo?

É o próprio Alfredo, portanto, quem traz a identidade brasileira à tona, como item do debate que se constituirá no programa de tevê. O intelectual põe em crise o mito de um Brasil ‘enlatado’, representado pelas palavras da bandeira nacional. Há um tom niilista em sua interrogação, que desdenha da falsa felicidade cujo objetivo último parece ser uma cirurgia cínica do real, distorcendo-o até o ponto em que ele não poderia ser mais visível, e, no entanto, pior. A cena termina com dois rapazes que urinam na porta de sua própria casa, consumando nessa ação a referência a um Brasil que aniquila a si mesmo, e cujos habitantes ignoram o peso de seus atos. A resposta ao niilismo de Alfredo, em sua caminhada solitária na contracorrente da multidão, é oferecida pela leitura que Clara Bauer apresenta de seu livro, na primeira cena do programa de televisão. *Cronicamente Inviável* inicia a cena com uma panorâmica para esquerda, mostrando o público no auditório do programa, enquanto ouvimos a fala da financista. O plano-sequência tem continuidade até enquadrá-la em plano médio, não sem antes exibir a câmera de filmar, com o operador que realiza a gravação, e os dois outros convidados do debate.



(e1) *Imagens do povo: a felicidade moribunda, as massas que lutam sob comando autoritário e o público do espetáculo estéril da mídia*

A presença passiva e atenta do público no auditório – pessoas de todas as idades, mas igualmente bem vestidas – contrasta com os figurantes da cena anterior, na Bahia, sem, contudo, alterar o aspecto massificado que espreita a todos. Com maus ou bons modos, as personagens são alinhadas em torno de algum ‘projeto’ que orienta as massas. Ele tanto pode ser a felicidade baiana quanto a ‘limpeza’ e a ‘segurança’ cultivadas no ambiente do programa de tevê. Assim, a visibilidade da câmera que filma o programa, no plano sequência, não somente informa o espaço da ação, situando o espectador, mas também avaliza o significado daquele debate para a obra de Alfredo⁶¹. Como se verá, nas falas dos convidados do programa, não há consenso possível, seja com as ideias expostas no livro, seja com as ideias que eles próprios manifestam ao contestá-lo – todavia, também o dissenso parece sempre distante dali, já que cada protótipo representa apenas o seu grupo de interesse. *Cronicamente*

⁶¹ O aparato televisivo está presente em *Cronicamente Inviável* de maneira notadamente perniciososa, assim como em *O Príncipe*. Se no filme de Ugo Giorgetti a televisão é um meio pelo qual o colunismo social celebra o espetáculo da administração da cultura pelo Estado, no filme de Bianchi ela aparece como uma ferramenta inócua que apenas tangencia o debate público, quando não se filia harmoniosamente com o cinismo. Nesse sentido, é emblemática a cena na qual Amanda é entrevistada por um repórter, no Centro Profissionalizante para Índios que gerencia.

Inviável sugere que, juntos, essas personagens isoladas de enlances sociais mais sólidos constituem um Brasil sempre distanciado de si mesmo, no qual, como visto, os discursos perderam o poder de se referir ao real.

Clara Bauer é a debatedora que primeiramente contestará Alfredo, com uma mensagem de traços bastante pragmáticos, segundo a qual as ideias publicadas no livro são uma ‘perda de tempo’. Vestida com apuro e possuidora de características que assinalam as suas raízes sulistas, a financista defende prontamente a ordem e o progresso que o escritor atacara na cena anterior, em sua caminhada por uma festiva e feliz Bahia. Tomando como espelho o Primeiro Mundo, Clara admite o lema de que ‘o trabalho e o desenvolvimento’ são os únicos caminhos para se chegar a uma ‘liberdade democrática’. A parte final do seu comentário, pronunciado durante o enquadramento frontal que identifica o plano do programa de tevê (diegético, do programa de tevê para o filme) ao plano de *Cronicamente Inviável* (do filme para o espectador), expõe com nitidez este discurso pragmático:

Pra que perder tempo com essas questões que não levam a lugar nenhum? Livros como este Brasil Illegal, de Alfredo Bur, são exemplos típicos dessa perda de tempo. Por que eu, que trabalho dezesseis horas por dia ainda tenho que ficar ouvindo essa discussão sobre formas de dominação? Ficar divagando sobre quem domina quem? Porque só dá pra divagar se tiver gente trabalhando pra segurar o país, né?

Essa ética do trabalho um tanto rude, defendida com vigor pela personagem, culmina na consideração de que a liberdade de consumo é a única que ‘deu certo’ até hoje, e que, segundo Clara Bauer, os sulistas, que compreendem bem o espírito progressista brasileiro e possuem um comportamento baseado no trabalho, são os responsáveis por gerar a identidade brasileira. A resposta de Alfredo – e de *Cronicamente Inviável* – ao discurso da financista é imediata. Ao final da fala da debatedora, o corte traz imagens da vegetação e da arquitetura europeizadas da Região Sul de Santa Catarina, anunciada por uma legenda, com uma música típica ao fundo. A voz *over* do escritor, agora ausente do espaço cênico, narra a sequência de imagens repetindo frases que foram usadas, antes, quando Alfredo conjecturava sobre a Bahia.

‘Uma perfeita forma de dominação autoritária: o trabalho’, diz a personagem, contradizendo a fala entusiasta de Clara Bauer.

A continuidade do texto falado por Alfredo, para descrever a dominação ao modo sulista, logo revela a sua analogia com o texto que descreveu a dominação ao modo baiano. Se a Bahia ‘resolveu’ os seus conflitos sociais internos por meio da felicidade, ligando a música e estimulando todos a dançarem, a pedra de toque sulista é o trabalho: ‘botaram todo mundo pra trabalhar, e pronto’. A repetição da estrutura do discurso de Alfredo ressalta que, apesar das diferenças entre as duas regiões, ambas só fizeram ‘o suficiente’ para garantir a exploração. As imagens e a música regional de raiz européia acompanham o tom cínico da narração. Assistimos a planos médios e gerais das casas típicas e da vegetação catarinense, e um trabalhador a podar uma árvore no quintal de uma dessas casas. Em um plano seguinte, que mostra a calçada na frente de uma residência, entra em cena a personagem Adam. A *voz over* discorre sobre a opção dos sulistas por escravizarem os poloneses e ucranianos, em vez de os índios e negros (mais tarde, saberíamos que Adam é de origem polonesa, completando o sentido dessa descrição). Vindo da direita do quadro, Adam caminha bastante despreocupado com as duas bolsas nas mãos, posto que está de mudança para São Paulo.

Poucos passos e ele se prepara para repetir um gesto visto na cena anterior, quando um rapaz urinou na porta de sua própria casa. Um corte reenquadra a ação em plano médio, e mostra o futuro garçom do restaurante de Luís, lateralmente, aliviando-se sobre as flores rosas que enfeitam a cerca de uma residência sulista. A casa não é de Adam, mas o gesto impudico é o mesmo. O espaço público ‘mijado’ dá a ver a estratégia que *Cronicamente Inviável* usa em sua crônica de um Brasil desmistificado. O sul ‘desenvolvido’ pelo trabalho progressista não é tão diferente do nordeste pobre e ébrio com a falsa felicidade do carnaval constante. Se a estrutura do discurso de Alfredo é a mesma para se referir às duas regiões, é porque as similaridades que o filme pode explicitar parecem mais dignas de constituir uma ‘identidade nacional’ que as diferenças sublinhadas pelos debatedores do programa de tevê. A *mise-en-scène* e o comentário *over* interagem para exhibir essas similaridades, e a fatura é abjeta: tudo se resolve por meio da ausência do sublime, da lei do mais fácil, da moral duvidosa.

2.5. O pragmatismo encontra o cinismo

Não é apenas Clara Bauer que postula uma solução prática, levantando a bandeira neoliberal da autorregulação do mercado a partir do trabalho firme e edificado como valor. Também os homens que se aliviam urinando em qualquer lugar optam pela praticidade. Se não vale para eles o gosto pelo trabalho, não é menos visível a ausência de princípios maiores em seus atos. A ética se confunde com a política em sua tendência para a frivolidade. Nos termos de Alfredo, a única baliza desejável pelas personagens de *Cronicamente Inviável* é a da ‘suficiência’. A música baiana que deixa a todos felizes, o trabalho que fecha os olhos para ‘divagações’ filosóficas ou o cantinho no qual os dois homens satisfazem as suas necessidades podem não designar qualquer ideal civilizatório, mas são ‘suficientes’ para os baianos carnavalescos, os sulistas trabalhadores, o figurante baiano e o garçom Adam. O Brasil distópico do filme é um Brasil no qual parece impossível encontrar compromissos com causas de transformação social, a não ser na chave do pragmatismo que dispensa a reflexão sobre o conjunto da sociedade e os propósitos da vida coletiva (justamente o que está problematizado quando Bianchi afirma a inviabilidade da sua crônica).

Deslocado, nesse sentido, resta para Alfredo um não lugar entre as personagens de *Cronicamente Inviável*. Mesmo quando a discussão que o escritor leva a cabo encontra uma resposta mais conceitual, como na análise de Riparandi, o debatedor indígena da tevê, ela logo se dissipa no embaralhamento dos discursos e na dificuldade de se definir a diferença entre os participantes da contenda ideológica. Na mesma chave que põe em tensão as cenas subsequentes do filme, Riparandi fala em ‘racionalidade’ e ‘dominação’, mas repete uma estrutura de texto que Clara Bauer usara, ao dizer que os sulistas compreendem o ‘espírito progressista brasileiro’. O indígena, que é pesquisador universitário, discorda da sulista afirmando que os índios são os verdadeiramente capazes de fornecer a identidade nacional, pois compreendem o ‘espírito brasileiro do extermínio’.

O plano em movimento que exhibe o debatedor aproxima-se da poltrona onde ele está sentado, no palco do programa de tevê, e deixa evidenciada, novamente, a câmera usada na gravação do programa. Percebemos que as ideias de Alfredo são retorcidas na medida em que são midiaticizadas, e que o debate televisivo resulta inócuo. A impressão é acentuada pela cena anterior à que mostra Riparandi na tevê, na qual Alfredo, numa praia, observa o espancamento de um índio. Na banda sonora, a música ao ritmo de axé estabelece a ironia (‘é luz de primavera, é fogo de verão’), ao passo que a recorrente voz *over* da personagem se pergunta

se os índios compreendem a violência ocidental de exterminá-los sistematicamente, assim como ocorre ritualmente com os que são mais fracos.

De todo modo, é na passagem que exhibe o debatedor Marcos Rezende, coordenador do Movimento Viva Rio, que encontramos a maior evidência da relação de *Cronicamente Inviável* com o grupo de filmes brasileiros que discutiram os problemas sociais do país pela via da ‘humanização do inevitável’, destacada por Ismail Xavier na produção de 1999 a 2002, e que justifica, aqui, o emprego do termo ‘pragmatismo’. Uma relação que é, antes de tudo, questionadora, pois *Cronicamente Inviável* problematiza o ‘pragmatismo do pobre’ na contramão de filmes que se utilizam dele como mote narrativo⁶², e, assim, recusa-se a acolher a premissa da dicotomia cultura *versus* barbárie, como uma força que impulsionaria os pobres a agirem tendo em vista certa inclusão social.

Em outras palavras, está longe do filme de Bianchi a atitude que admite passivamente a ordem ‘natural’ do mundo, e a partir disso se integra a ela, procurando o máximo de proveito pessoal. Essa fórmula de ação pode ser apreendida como uma missiva implícita em personagens como Clara Bauer, entre outras que afirmam, de alguma maneira, que a ‘suficiência’ das ações é prerrogativa adequada para a sociabilidade brasileira. No entanto, o filme introduz esse discurso – tão distópico, como sublinhado há pouco – para desafiá-lo a oferecer respostas realmente apropriadas aos problemas brasileiros.

A ‘humanização do inevitável’ é especialmente cara ao tipo de política praticada pelas ONGs, que Sérgio Bianchi ridicularizaria em *Quanto Vale ou é por Quilo?*, filme de 2005. Em *Cronicamente Inviável* a matéria também está presente, como mais um dos contrapontos ao esforço compreensivo de Alfredo. A cena que assistimos antes da entrevista de Marcos Rezende no programa de tevê é bastante enfática quanto ao aspecto corrosivo de uma concepção da cultura suscetível a transformar a miséria em mercadoria. Alfredo está na Praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, onde acompanha o show de um grupo musical formado por garotos de rua, ao lado do empresário que o constituiu. Conectando-se à cena em que o coordenador do Movimento Viva Rio debate o livro de Alfredo, essa passagem de *Cronicamente Inviável* dá continuidade à teia de provocações preparada pela montagem.

O Rio de Janeiro é cenário que se repete no nome da ONG coordenada por Marcos Rezende (Viva Rio), e a sequência da Praia do Arpoador tem início com um plano geral do

⁶² Estamos em 1999, ano em que foi lançado *Orfeu* (Cacá Diegues), filme que exemplifica bem a ‘humanização do inevitável’, e alguns anos antes de outras obras igualmente significativas, no mesmo aspecto, como *Uma Onda no Ar* (Helvécio Ratton) ou *Cidade de Deus*, ambos de 2002.

Pão de Açúcar, símbolo da cidade, ao som das palmas do público que acompanha o espetáculo. O movimento da câmera em recuo modifica sem demora o conteúdo do quadro, deixando ao fundo o Pão de Açúcar, até fechá-lo no público alvoroçado em frente ao palco de shows. Situada a ação na capital carioca, passamos a acompanhar em detalhe a relação conturbada entre o intelectual e o investidor que tira proveito dos garotos de rua no *show business*.

O corte a partir do plano de entrada, assim, traz um plano americano com Alfredo e o empresário posicionados na platéia. Ao fundo, os braços levantados de alguns espectadores denotam uma alegria artificializada pela direção dos figurantes, relembrando a felicidade moribunda do povo baiano, quando da passagem de Alfredo pelo Nordeste. Antes de qualquer palavra trocada, a situação das personagens em cena já denuncia a incompatibilidade de suas perspectivas. O empresário de braços cruzados e camisa colorida usa um óculos de sol azul, e adota uma postura segura e entusiasmada, transformada em euforia quando o show começa e o público se envolve com a música. Típico espertalhão arrivista, o seu olhar está atento para os bons negócios, e vislumbra o florescimento da banda que levou ao palco naquela Semana Cultural Baiana, como saberemos em um plano posterior que destaca a faixa informativa atrás dos músicos (todos jovens e negros, vestindo trapos, mas bem ensaiados). Alfredo, ao lado do empresário, agita a cabeça em sinal de incômodo, deixando ver irritação e impaciência. ‘Tem gente que me critica’, afirma o empresário, dirigindo-se para Alfredo. O escritor lhe responde apenas com um pesado olhar de admoestação, e o discurso continua:

Tirei essa moçadinha toda aí da rua, rapaz. Tô falando de dignidade, tá me entendendo? Arrumei um emprego digno pra todos eles. A gente vai viajar muito, fazer muito show, ganhar muito dinheiro. O senhor acha que isso é ruim, né? O senhor acha que isso é ruim.

O tom da fala explicita o caráter duvidoso dos conceitos que preenchem o discurso do empresário, sugerindo que, no fundo, trata-se de uma retórica vazia. As frases em que a personagem se mostra ‘na defensiva’ acentuam esse aspecto, como se a antecipação das críticas que lhe podem ser direcionadas revelassem uma falsa consciência esclarecida, para usar o conceito que parece conveniente a muitas personagens do filme. ‘Tem gente que me

crítica' e 'o senhor acha que isso é ruim' são falas que coadunam com a desnaturalização da *mise-en-scène*, de maneira que Alfredo está presente em cena sobretudo como o protótipo de um crítico, apto a discordar do rapaz em sua euforia de negociante bem sucedido. Da sua parte, o empresário conhece antecipadamente as condenações que pode receber, e encontra em Alfredo um sujeito capaz de desferi-las. No entanto, isso não abala a sua convicção sobre o nobre papel de salvador daqueles jovens. Por isso, ao dizer que os retirou da rua para formar a banda, é evidente o orgulho entremeado na pronúncia pausada da oração, quase sílaba por sílaba.

De fato, na chave da 'humanização do inevitável', a suposta nobreza desse tipo de ação social é explorada pelos filmes brasileiros que dialogam, em via oposta, com *Cronicamente Inviável*. Neles, o inferno da miserabilidade circunscreve as personagens que habitam ruas ou favelas, como os jovens músicos empresariados nessa cena. Para se livrar da condição de miséria, os ímpetus virtuosos dessas personagens são voltados para a inserção em trabalhos assistenciais. A barbárie está na condição de miséria, e dela se pode fugir na medida em que atitudes corretas são tomadas, emoldurando a 'cultura' como o aporte contemporâneo de um bem moral possível, mesmo quando improvável – nesse ponto, a conciliação do melodrama com o cinema de ação guarda um potencial mercadológico notável, baseado em enredos que se apropriam das características sociais do Brasil como conteúdo⁶³. O filme de Bianchi vai direto ao ponto: a cooptação dos jovens de rua no *show business* é acusada como estratégia de um mercado que instrumentaliza os talentos em função do lucro da indústria. Sim, Alfredo acha que 'isso' é ruim, poderíamos responder ao contente empresário.

No entanto, o escritor abandona o quadro repentinamente, sem pronunciar qualquer coisa, tão logo o agente cultural expressa o interesse em 'levar a moçadinha pra fora do Brasil', concluindo que o país 'realmente tem muito o que mostrar'. Absorto pela intuição do

⁶³ Parece-nos que um filme de ampla repercussão de público como *Tropa de Elite* denota o sucesso potencial da reprodução de uma sensibilidade volatilizada pelo dia-a-dia moderno, impregnada nos trabalhadores, que, se já não são fabris como no século XIX, agora devotam a 'produtividade' e a 'eficiência' com o mesmo ritmo das máquinas que precisam dominar. Cabe problematizar, assim, o filão de um cinema-espetáculo cujas origens são indicadas no trabalho de Ben Singer (2001). Ao mesmo tempo, o filme de José Padilha expõe o contato direto com a realidade mais próxima, um Rio de Janeiro imerso em problemas sociais, elegendo as soluções ideologicamente 'limpas' para que a estrutura imanente à ordem social não seja modificada em seus alicerces; a ação transformadora se dá tão somente na positividade do que foi proposto como objetivo do corpo coletivo: a aparência de que tudo está bem, quando tudo o que há é o espectro das vidas particulares, que ora podem ser afirmadas como modelos heróicos (a dimensão da honestidade de Capitão Nascimento e do Bope) ora podem ser descartadas como elementos corrompidos da totalidade (os que levam os tiros, os que consomem as drogas). Aqui, reconfiguram-se a virtude e o vício que dicotomizam a representação dos conflitos sociais no gênero melodramático.

sucesso, ele termina só, no novo plano que o mostrara ao lado de Alfredo, cada vez mais inquieto, entre as tomadas da banda em atividade e do público atizado pelo batuque. Sem perder a feição orgulhosa, levanta os braços como um vitorioso. A sequência, contudo, não termina aí. As palmas do público fecham a cena do show, do mesmo modo que a abriram, e Alfredo é visto em outro espaço, saindo da Praia do Arpoador. Com um gravador portátil, registra um pensamento (possivelmente uma ideia para seu livro), desferindo a crítica que o empresário suspeitara existir em sua introspecção aborrecida. Na profundidade de campo, o plano mostra um parque de diversões, enfatizando que o tema da passagem é a situação das crianças e jovens. O escritor caminha, acompanhado pela câmera, que logo se detém em uma batida policial, na esquina pela qual Alfredo sai do quadro. Os garotos revistados em busca de drogas compõem uma nova cena, que conclui a sequência do Arpoador.

A agressividade dos policiais contraria as ilusões do empresário cultural para com um Brasil que tem ‘muito o que mostrar’. Se no palco da praia alguns garotos batucavam em tambores rumo a um contestável ‘sucesso’, na esquina onde a polícia atua há outros garotos que são espancados gratuitamente. O evento ‘casual’, como tantos outros na crônica do filme, justifica o desdém de Alfredo pelo ‘resgate’ dos desvalidos efetuado pelos agenciamentos de uma cultura transformada em negócio. A fala do escritor ao gravador sugere que a barbárie não está apenas nas zonas de exclusão, como a rua ou a favela, mas também na torpeza de um mercado que não modifica as relações sociais em suas raízes, apesar de vender a si mesmo como uma promessa de emancipação:

Explorar a miséria como atração turística deve ser no mínimo perigoso. Assim a miséria em vez de ser um problema passa a ser desejável, lucrativa. Se a criança não tem educação, você dá uma lata pra ela bater. É melhor que deixar ela na rua pra ser exterminada. Hum, estamos progredindo... da seleção natural da rua, para a seleção do mercado.

A ironia do escritor ao finalizar o seu registro estabelece a suspeita com que o espectador deve observar o depoimento de Marcos Rezende na cena seguinte, a última do programa de tevê em que o livro de Alfredo é debatido. Mais uma vez, o plano que enquadra a personagem na poltrona do programa inicia aberto e termina fechado, em *zoom in*, deixando

ver o processo de filmagem e os demais debatedores no palco. Falando de maneira didática, Marcos se refere à diversidade cultural que caracteriza a sociedade brasileira, e alinha-se ao empresário da Praia do Arpoador, apregoando que o Brasil deve mostrar ao mundo essa suposta riqueza originada na ‘mistura de raças’. Marcos é enfadonho ao dizer que ‘A fusão é legal. A diversidade é importante. Essa tem que ser a nossa bandeira’, repetindo clichês publicitários bastante conhecidos sobre o Brasil.

A nação é apresentada, portanto, como o ‘futuro do mundo’, um ‘laboratório’ da pós-modernidade que se expande ‘sem fronteiras’ (e a globalização fica implícita nessas palavras otimistas). Tudo encaminha a conclusão previsível da fala de Marcos, apta a repercutir a opinião negativa dos demais debatedores sobre o livro de Alfredo, e considerando-o, agora, um ‘desacato’. Além disso, como nas outras entrevistas, a estrutura do discurso é repetida, alternando o sujeito. Para o coordenador do Movimento Viva Rio, são os cariocas que compreendem bem o ‘comportamento’ dos brasileiros. Logo, são eles que ainda mantêm o país ‘unido’ e devem garantir a identidade brasileira.

Por esse caminho, inclusive notando o pragmatismo como tema elementar da discussão, *Cronicamente Inviável* lida abertamente com as questões apresentadas, antes, em torno da posição do intelectual interessado na crítica da ideologia. Como em *O Príncipe*, o filme se alinha a um eixo de problematização da sociedade brasileira que o Cinema Novo instigara nos anos 1960. Conceitos como o de povo e o de nação são abordados por meio de uma investigação acerca das possibilidades da identidade brasileira. Nas sequências analisadas em que o livro de Alfredo é debatido no programa de tevê, o lugar destinado ao intelectual vem à tona como um problema, remetendo historicamente aos filmes do desengano que, no pós-golpe ao final da década de 1960, provocaram no Cinema Novo uma guinada para a autoavaliação e a percepção da dificuldade da crítica da ideologia em face das atualizações do capitalismo tardio no Brasil.

Nesse sentido, se a acepção do intelectual, como queria Gramsci (1979, p. 7), compreende o “conjunto geral das relações sociais”, estabelecendo os agentes de transformação social como os integrantes do corpo coletivo que operam uma crítica contra-hegemônica, a despeito de realizarem ou não atividades especificamente intelectuais, o que *Cronicamente Inviável* parece nos dizer é que a efetividade desse tipo de crítica da ideologia, no presente, é inversamente proporcional ao peso cada vez maior que o cinismo possui como modo de reprodução da hegemonia. Por isso, a impotência de Alfredo não diz respeito apenas ao seu pessimismo, traduzido na *mise-en-scène*, ou à consciência que ele possui da sua

própria responsabilidade no processo. Ela se justifica paulatinamente na medida em que a montagem das cenas dá a ver a diluição do seu discurso no embate com personagens que poderiam ser contrapostas a ele, como vozes que representam o seu objeto de crítica (Clara Bauer e a ética do trabalho), mas também com personagens que representam as próprias partes submetidas ao poder hegemônico (Riparandi e a crítica do eurocentrismo), ou, o que é ainda mais destacado no filme, com personagens que se situam aparentemente em uma posição de crítica ao *status quo*, na medida em que aderem a um tipo de intervenção social legitimada no presente – posto que filiada a uma compreensão da política de traços menos ideológicos e mais pragmáticos –, mas que o filme põe energicamente em xeque como forma relevante de crítica (Marcos Rezende e as ONGs humanizadoras).

Há uma dificuldade de demarcar o que é a hegemonia e o que é a contra-hegemonia nas relações sociais mantidas entre as personagens de *Cronicamente Inviável*, e é por essa via que o filme desloca a discussão política para a complexidade da própria concepção de ideologia. O fluxo incoerente dos discursos que se atropelam e colidem, no filme, aflige uma noção como a de intelectual orgânico, enquanto potencialmente refletida na crônica nacional que o filme produz. Não propriamente o conceito gramsciano em sua pertinência e sustentação, mas sim a utilidade que ele possui para compreender a posição das personagens que se chocam ou se filiam umas às outras, em torno de intenções mais ou menos próximas e mais ou menos díspares, quando o que está em vista, problematizado no filme, é a transformação da sociedade – ou, em termos gramscianos, a possibilidade de substituição de uma hegemonia. Refletido no filme, o conceito de intelectual orgânico recebe contornos específicos e acena para uma condição social, de modo que o próprio filme se apropria dele e oferece uma reflexão sobre o tema.

Como visto, caracterizado antes de tudo como um ‘conectivo social’, e garantindo a sua importância a partir dessa função, o intelectual gramsciano concorre à posse de um máximo grau de consciência sobre si mesmo e sobre a coletividade em que atua. Alfredo, intelectual *tout court* segundo o senso comum, é refreado enquanto agente de uma crítica na medida em que a sua margem de influência é combatida por personagens que também podem ser compreendidas como intelectuais, no sentido lato gramsciano – sejam do tipo tradicional (a favor da hegemonia) ou orgânico (contra-hegemônicos). Nesse passo, *Cronicamente Inviável* faz Alfredo transitar entre a identificação do seu discurso com o discurso do próprio filme, e a imersão nesse todo cínico que compõe a imagem do Brasil de Bianchi. Não por acaso, a atividade paralela de traficante de órgãos, sugerida em breves passagens, confirma-se

como uma necessidade para a personagem apenas na cena em que ela recebe a última encomenda, denotando que a prática do crime já é antiga ('Precisando inteirar o orçamento mais uma vez?', pergunta-lhe Amanda; mais adiante, é o escritor quem diz: 'Por acaso alguma vez eu falhei na entrega?'). Nesse momento em que Alfredo se revela plenamente integrado a uma ordem social debelada pela anomia, temos uma absorção da personagem no mesmo universo de ideais duvidosos que definem, por exemplo, o empresário eufórico da Praia do Arpoador.

Por um lado, portanto, Alfredo está associado ao discurso que *Cronicamente Inviável* sustenta sobre os processos sociais que evidencia, não somente quando a sua voz narra o filme, mas também quando a sua postura de intelectual questionador assemelha-se às questões que a própria obra lança sobre a matéria de que trata. Na cena da Praia do Arpoador, Alfredo e o filme estão em um mesmo eixo, seja quando o escritor ouve impacientemente o empresário que profere suas ganâncias ao sabor do sucesso, seja quando registra a sua reflexão crítica no gravador portátil. Os garotos que apanham da polícia ou os cacoetes ridículos do empresário são dados que o filme oferece para também problematizar a cooptação dos jovens de rua para a parte 'boa' da dicotomia cultura *versus* barbárie, da mesma maneira que Alfredo a problematiza. Contudo, quando o professor é exposto como criminoso, ao final do filme, já não temos a mesma identificação entre a personagem e os demais elementos que compõem o modo de o filme mostrar o seu conteúdo e denunciar a sordidez das personagens.

Ao contrário, o escritor é mostrado em primeiro plano, dialogando com Amanda (e1), e o close final do campo-contracampo, que mostra a personagem da administradora do restaurante, reitera demoradamente o olhar e o sorriso cínicos que marcam a atuação de Dira Paes, como analisado na cena do jantar que abre o filme. Alfredo, por fim, também participa do Brasil sórdido que contesta em seu livro. Se há uma hegemonia a ser confrontada no filme de Sérgio Bianchi, essa hegemonia é a do cinismo, e aquele que observamos confrontá-la não está imune a ela. O campo-contracampo identifica Alfredo e Amanda como cúmplices, para além do tráfico de órgãos: eles se identificam como personagens, recobrando-se com as contradições e a falta de escrúpulos tão enfatizada por *Cronicamente Inviável*.



(f1) Alfredo e Amanda se identificam por meio do campo-contracampo

Em todo caso, cabe observar que as teses de Alfredo sobre as formas de dominação no país, em si mesmas, são pouco rigorosas e sobrelevadas de um incômodo niilismo. As contradições internas desse escritor insignificante, entre as quais está inclusa a sua labiríntica relação com o Brasil – seja enquanto objeto de estudo, seja enquanto território no qual mantém relações sociais – lembram mais uma vez os conflitos que complexificam uma personagem como Paulo Martins em *Terra em Transe*. Se Mario, em *O Príncipe*, remete ao protagonista do filme de Glauber por também manifestar um espírito ‘revolucionário’ cingido entre a crise poético-existencial e a falta de aporte para a ação transformadora, Alfredo parece dar um passo além na direção do desengano, se quisermos atualizar livremente o termo no presente.

O escritor de *Cronicamente Inviável* está longe de possuir feições utópicas como Paulo Martins e Mario. A sua crise é atravessada pela percepção de que não vale a pena esperar muito de qualquer luta social, como se sentisse ainda mais atterradoramente a falta de perspectivas que se impõe sobre o jornalista Marcelo, de *O Desafio*, outro filme emblemático do Cinema Novo na fase do desengano. A diferença, contudo, é que já não se trata de vivenciar o prenúncio de uma ditadura no Brasil, como em 1964-5, e sim de perceber que a ordem ideológica vigente na nação continuou a desviar das formas de crítica suscitadas contra ela, até o ponto em que a configuração atual imergiu na exterioridade cínica que o filme de Bianchi manipula em sua forma e em seu conteúdo.

Sem dúvida, há um comprometimento da obra com as imagens de um Brasil desigual e pobre, exibido sem a maquiagem das vertentes pós-modernas que deflagraram o cinema de citações dos anos 1980, assim como a chamada ‘cosmética da fome’ de certa produção da Retomada, como se verá mais demoradamente no capítulo seguinte. Logo, o embaralhamento das posições ideológicas não impede que o filme de Bianchi se refira à miséria em uma chave

que o afasta do hiperrealismo, restaurando uma afecção das imagens menos fetichizada pela indústria cultural. Mas aqui não é tanto a miséria, em si mesma, que repercute a conformação ideológica. Antes dela vem a situação daqueles que poderiam atuar em nome da desconformidade, empreendendo a crítica. Assim como nos filmes do desengano, ao não poupar a si próprio, do mesmo modo que Alfredo não é poupado, o filme aponta reflexivamente para o lugar de quem se propõe a discursar sobre o Brasil, e explora os limites desse intento.

Em todo caso, delimitar essa abordagem na análise da personagem Alfredo não seria fiel à estrutura narrativa em mosaico de *Cronicamente Inviável*, posto que ela é responsável pela observada fragmentação das relações causais, dispensando os protagonistas fortes para investir na força que o todo possui enquanto criação de uma imagem totalizante da ‘realidade nacional’, ainda que ela seja declarada como improvável. O garçom Adam talvez manifeste uma relevância tão grande quanto a que possui o escritor Alfredo na discussão sobre o alcance da ação política contra-hegemônica, continuando a pensar essa leitura do filme por meio da chave conceitual gramsciana. Adam é a personagem que possui maior densidade psicológica em um plano de relações dramáticas que tende a tornar mais opaca a psicologia de seus pares. De um lado, marcado pela distopia que o leva a instigar o conflito entre o líder sem terra e o latifundiário separatista, e de outro pela peculiar atitude anárquica que o filme associa ao ‘terrorismo’, o garçom faz a trajetória da exploração passiva ao ataque direto contra a ordem, à semelhança do que acontece com Josilene, a empregada de Maria Alice, que se rebela contra a patroa no momento em que é surpreendida em sua cama com o namorado, e este, agressivo, põe as duas em perigo.

Diferente da doméstica, contudo, Adam não se revolta em um roubo repentino de urgência que faz cair a máscara do cinismo, detonando assim o confronto direto entre os desiguais. Ao contrário, Adam se mostra propenso a pensar o próprio cinismo, por vezes tão cinicamente quanto os demais personagens (submetendo-se ao patrão no sexo, por exemplo), e outras vezes a fim de tornar instável a cena, revelando um senso crítico diferenciado. Quando duas clientes reclamam da comida servida pelo garçom, acusando-o de um tratamento preconceituoso, sua resposta é imediata. A mulher negra o acusa de discriminar os negros, a mulher judia o acusa de discriminar os judeus, e diz, enfim, que ele deveria assumir a culpa por ter servido um prato frio à amiga. Adam ironiza as provocações, afirmando-se como polonês e perguntando se a sua culpa era a de não ser judeu ou português. A cena termina com um dos atropelamentos de criança na porta do restaurante de Luís, depois do qual a motorista

afirma, dominada pelo desespero, que não possui culpa alguma. Em uma sociedade em que ninguém se considera culpado de nada, posto que ninguém se reconhece no corpo social tomado pela iniquidade, Adam é o subalterno que não se priva de revidar à altura.

Nesse sentido, é emblemática a cena posterior à do atropelamento. Em um ônibus totalmente lotado, Adam reflete sobre a própria vida em voz interior. A câmera está imersa na multidão, sufocada por ela, ao mesmo tempo em que procura os rostos que denunciam o desconforto. A cena termina com os passageiros murmurando pela falta de espaço, uns contra os outros, logo depois que Adam discorre sobre o trabalho, o fingimento, a relação da massa com os patrões: ‘Não dá pra ter uma vida decente nesse aperto. Só se acreditar muito no trabalho’. Quando fala do povo, o garçom acaba tendendo ao ‘tanto faz’, pois observa que o importante, segundo a rotina que a cena denuncia em sua exasperação, é ser vítima a qualquer preço. Não há utopia na conclusão de Adam, mas ela não deixa de ser impetuosa, de um modo bem particular:

Fingir que não entende todo mundo finge, senão todo mundo seria obrigado a fazer uma revolução. Mas pode ser que o mais importante, então, seja essa sensação coletiva de sofrimento. Como se o importante fosse ser vítima a qualquer preço. O interessante é que todo mundo se fode junto, mas na hora de reclamar a coisa fica individual [...] Já que eu vou me foder mais cedo ou mais tarde, vou fazer isso por conta própria, porque eu não tenho intenção nenhuma de ser vítima.

Sintomático, o pensamento de Adam vai da revolução impossível ao radical pessimismo de quem se lança contra a ordem, não por possuir expectativas, mas por desespero. Não estamos mais nos anos do Cinema Novo, contexto em que um movimento cinematográfico de ruptura estética poderia se autoproclamar revolucionário, aderindo a uma luta ideológica cuja finalidade abarcava a transformação social. *Cronicamente Inviável* reflete um individualismo que não deixa de trazer em seu lastro o estatuto de uma época mais afeita a dramas pessoais de alcance privado, ainda que o caso de Adam seja o de quem leva a si próprio até o limite do infortúnio, para receber a fatura e jogar para o alto o que restava do

Brasil. À vitimização que molda tantas personagens do cinema brasileiro, tão tributário do ressentimento na primeira parte da década de 1990, Adam responde de maneira corrosiva, assim como é corrosiva a sociabilidade que o circunda, e que tem no ônibus lotado de pessoas intratáveis uma metáfora pertinente.

O ressentimento foi uma marca dos filmes brasileiros produzidos na primeira fase da Retomada, entre aproximadamente 1993 e 2001. Apreendido de maneira diversa pelos próprios filmes, ele pode ser referido, de modo geral, em função de personagens que se orientam em torno dos acertos de contas, planejando vinganças ou projetando-se em gestos reativos a partir de eventos passados não superados. *Ação entre Amigos* (Beto Brant, 1998) ou *A Ostra e o Vento* (Walter Lima Jr., 1997) exemplificam esse primeiro momento, que tem como cume e contraponto direto o filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), ou, posteriormente, as personagens que se libertam da reação em prol de gestos que afirmam as suas próprias forças, como em *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Boldansky, 2001) ou *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). A discussão do ressentimento de uma classe média afetada pela não identificação com o Brasil está presente também em *Cronicamente Inviável*, como evidencia a cena em que o novo garçom do restaurante de Luís chama a atenção dos amigos de classe média que, mais uma vez, jantam e conversam em uma das mesas do local. Irrompendo repentinamente enquanto Luís e Maria Alice discutem sobre a possibilidade de abandonar o Brasil para morar em New York, a fala do garçom traz de volta o conceito de ‘fato’ e a relação entre oprimidos e opressores, dessa vez diferenciando os papéis sociais da classe média e dos miseráveis:

Cada um entende os fatos do jeito que pode. Se vocês vão ficar aqui, tenham a dignidade de assumir o ressentimento de quem oprime, e não de quem é oprimido.

Por meio das ironias ácidas que distinguem os dois garçons que Luís contrata (Adam e o seu substituto), o ressentimento é acusado em si mesmo, assim como a relação continuada entre opressores e oprimidos. Vinda de uma personagem consciente do seu lugar no todo, a estratégia ‘terrorista’ de Adam contra o patrão que o demitiu é o momento de cisão maior entre os subalternos e o grupo representado pelos amigos-patrões que se reúnem, frequentemente, no restaurante de Luís. No entanto, o momento do garçom insurgente é

também o ápice de uma atitude desenganada, substituidora da violência por um gesto simbólico que conduz a vontade inibida de revolução ao encontro da moralidade artificial e agressiva do filme, passando pela ‘humilhação’ e o ‘acabar de vez’, lemas que o garçom grita para Luís enquanto é recolhido pela viatura de polícia, depois do protesto espetacular que realiza na porta de um botequim. Desse modo, a personagem parece personificar a impossibilidade de contrariar o sistema. A sua consciência de si e as consequências da sua entrada no jogo o levam a cumprir a intenção de ‘se foder sozinho’, mas não sem antes assumir a condição de quem discursa para os trabalhadores, propondo um tipo particular de intervenção. Diferente de Alfredo, Adam fala desde ‘dentro’, assumindo o seu lugar entre os que estão submetidos à hegemonia, e essa diferença é relevante para o desafio que a personagem lança contra o consenso que produz o comportamento cotidiano de submissão.

Nessa cena em que Luís é afrontado no bar onde bebia solitário, ele próprio constituindo o retrato de uma classe média abatida em contínuo isolamento, Adam profere sua proposta revoltosa para os atendentes do lugar, assim como para os operários da obra em frente, que observavam a agitação, do outro lado da rua, e se aproximaram a convite do garçom. Apesar de incrédulo em revoluções, como atestam a fala transcrita há pouco e a avacalhão com a qual Adam interferiu na contenda entre o líder sem terra e o latifundiário separatista, a personagem termina o filme com este ato de afronta a um opressor, articulando minimamente uma contraposição coletiva ao que prescreve a ordem social. Mas até que ponto Adam realiza uma ‘função conectiva’, em termos gramscianos, apta a deflagrar uma reordenação contra-ideológica da realidade? Adam discursa em público, chama a atenção, quer falar e ouvir, tematizando a ordem, como raramente se vê em *Cronicamente Invivável*. Temos aqui uma ação que, apesar de incisiva, termina tão infrutífera e vazia quanto a teoria de Alfredo, rechaçada por todos e pelo próprio, em vista da sua falta de coerência. A polícia estaciona, imponente, na porta do bar onde Adam promove a balbúrdia. Nos rostos da aglomeração que se reuniu em torno do revoltoso, vemos os mesmos sorrisos cínicos que caracterizaram Amanda nas cenas do restaurante. O protesto desesperado acaba em desfaçatez, inócuo, como a luta dos sem terra ou o debate televisivo da obra sobre as formas de dominação no país. Adam se entrega à polícia ‘de Primeiro Mundo’, pois ela chegou rapidamente. O ponto final é desolador, com tudo mais no filme de Sérgio Bianchi.

2.6. A consciência e o lugar do espectador

A imagem da nação elaborada em *Cronicamente Inviável* traz o tom exasperado que delinea os enlaces de poder horizontais, ao mesmo tempo diferenciadores dos entes sociais, mas também aptos a arremessarem as diferenças em um conjunto homogêneo, no qual a brasilidade se constitui, por exemplo, sob os braços abertos de um Cristo Redentor que não apazigua nem promove a redenção. Não há saída. Antes disso, até mesmo a bênção divina é um convite para que a destruição persista, e o filme não se esquiva de afirmar essa nacionalidade adoecida ao mesmo tempo em que põe em xeque a salvação pela fé, tão próxima de uma esperança vazia quanto mais absorvida pelo ufanismo fácil que, no filme, está totalmente ausente. Os galhos retorcidos do cerrado sinalizam um gigante adormecido em berço esplêndido: o próprio Deus das lembranças de infância de Amanda, em uma metáfora que associa o hino nacional ao insuflado otimismo da nação.

Nesse passo, *Cronicamente Inviável* destitui a soberania nacional tão arraigada no discurso televisivo, amplificado historicamente na medida em que a indústria cultural se sofisticou no país e o nacional-popular encontrou um novo esteio⁶⁴. À luz do que pautou o debate nos anos 1960, a conjugação de povo, nação e desenvolvimento está refletida pelo viés mais ácido, ao gosto de uma irreverência cética que ganhou força no cinema brasileiro dos anos 1970⁶⁵. O povo é uma quimera dividida entre as massas encantadas pela felicidade moribunda do carnaval, ou o público passivo de um programa de tevê, no qual o debate de ideias é apenas aparentemente livre: fala-se sempre em nome de si mesmo, sem que essa fala perturbe o *status quo*; tampouco o livro de que se fala é capaz do mesmo, vale dizer. A totalização da experiência nacional, no filme de Bianchi, “põe os brasileiros no laboratório do medo, das hipóteses idílicas ironizadas, dos ódios recíprocos, que desmontam o mito da simpatia e do jeitinho, dos comentários ressentidos, que azedam a alegria e o carnaval” (XAVIER, 2009, p. 172). Nada parece menos apropriado do que acreditar nos benefícios do

⁶⁴ Esse processo deu origem, inclusive, a filmes que transitam entre convenções de linguagem da televisão e do cinema, demonstrando uma nova faceta da noção de ‘popular’: “É curioso que a idéia do nacional-popular tenha sido incorporada pela televisão. Dias Gomes, Lauro César Muniz, Ferreira Gullar contribuíram para isso. Isso chega aos mais novos, como Guel Arraes, que dá continuidade ao projeto através do diálogo com a obra do Suassuna, agora em uma virada francamente mercadológica” (XAVIER, 2009, p. 81).

⁶⁵ Talvez este espírito não encontre uma definição melhor que nas palavras de Jairo Ferreira (1986, p. 81), lembrando do filme de estréia de Rogério Sganzerla: “O negócio é fazer filmes péssimos. Um apanhado crítico da face oculta do cinema nacional. Filmes péssimos, mas necessários. Chegou a hora de massacrar a visão europeizante que impede o cinema nacional de ser o que ele deve ser. *Quando o cara não pode fazer nada*, já dizia Paulo Villaça em *O Bandido da Luz Vermelha, ele avacalha*”.

‘desenvolvimento’ nacional, e é forçoso admitir o vazio de sentido desse termo, associado a uma controversa modernização da cultura, como ressalta Gustavo Lins Ribeiro (2000, p. 132) ao estudar os termos em abstrato.

À luz desse entendimento da obra, chama a atenção uma conjectura trabalhada por Fernão Ramos (2002, p. 13) sobre a existência de “estratégias desenvolvidas por filmes-chave da Retomada, para promover emoções no espectador, por meio de mecanismos de catarse que incidem sobre uma representação acentuadamente negativa, de aspectos da vida social brasileira”. Em diálogo com o Jean-Claude Bernardet de *Brasil em Tempo de Cinema*, livro de incontestável importância no legado crítico do Cinema Novo, Ramos julga que o cinema da Retomada, de modo geral, estende a má-consciência da classe média na representação do popular, lançando mão de uma dualidade entre a incompetência do Estado e a idealização do povo. Se o Cinema Novo tinha em vista a afirmação do Brasil como nação a ser construída, cuja originalidade estava sufocada pela condição alienante de uma cultura submissa, os filmes da Retomada observam o mesmo Brasil com um olhar punitivo, pelo qual o espectador tende a recusar qualquer identificação (ou a se identificar, com ojeriza).

O Estado faliu e o povo é idealizado como fonte de identificação do espectador. Nesse quadro, “a postura acusatória ante a nação incompetente emerge como a prova do não pertencimento ao universo sórdido representado” (RAMOS, 2002, p. 13). Identificado com a instância narradora dos filmes, o espectador vai ao encontro das mazelas sociais, mas não se inclui entre os acusados. Junto com o filme, o público é acusador. Desse modo, a crítica ao que Bernardet configurou como um paternalismo dos intelectuais⁶⁶ em *Brasil em Tempo de Cinema* encontra ressonâncias, reformulada, na análise de Fernão Ramos, tendo como pano de fundo um objeto ligeiramente alterado: sem o ímpeto da revolução e da mudança social, próprios dos anos 1960, o ‘outro de classe’ é agora uma causa perdida, e o ‘narcisismo às avessas’ de que fala o autor, inspirado em uma leitura de Nelson Rodrigues⁶⁷, vem à tona

⁶⁶ Convém notar que, no livro mencionado, Bernardet propõe um conceito de classe média (associada à classe dos cineastas) que ele próprio passou em revista, posteriormente, na obra de Randal Johnson e Robert Stam, *Brazilian Cinema*: “A inadequação da literatura sociológica brasileira acerca da classe-média, a pouca frequência dos estudos sobre o intelectual brasileiro e a produção cultural do Brasil, levaram-me a estabelecer relações mecânicas que uma análise dramática mais sofisticada dos filmes poderia ter corrigido” (BERNARDET, 1995, p. 289, tradução nossa). Para além do artigo de Ramos, *Brasil em Tempo de Cinema* ainda rende discussões que retomam o cinema novo e o seu projeto político relacionado à esquerda brasileira. Por exemplo, o artigo de Tolentino (2003) sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como um filme que expôs a dificuldade de apropriação dos conceitos críticos do marxismo ao Brasil, vivenciada em instâncias diversas como o Partido Comunista, o Iseb e o próprio Cinema Novo.

⁶⁷ Na crônica *A Vaca Premiada*, Nelson Rodrigues (2007) se refere ao brasileiro como o Narciso às avessas que cospe na própria imagem.

como a expressão de uma má-consciência. Nesse quadro, *Cronicamente Inviável* tem um lugar reservado, descrito nos seguintes termos:

Cronicamente Inviável é a obra que conseguiu delinear de modo mais preciso o estatuto da incompetência do estado brasileiro, carregado de crueldade no detalhamento da representação do sórdido. A representação do popular não está aqui no eixo central do filme, construindo a oposição redentora ao estado incompetente. A figuração da incompetência é horizontal. Todos são acusados. Não se abre uma exceção na qual o espectador consiga sustentar-se para salvar qualquer intuito de identificação (RAMOS, 2002, p. 20).

Sem o povo como fonte de identificação, de acordo com a leitura de Fernão Ramos, o filme de Bianchi encerra seu discurso em uma postura espectral cômica. O espectador se percebe separado do universo que vê representado na tela, e o estranho prazer do narcisismo às avessas se realiza. O filme não põe a si mesmo em xeque, como articulador do discurso. “Está ausente do filme qualquer dimensão reflexiva que tematize a enunciação do quadro exibido. Com efeito, a postura crítica não pode abarcar a instância enunciativa dessa mesma crítica, no caso, o filme em si mesmo” (RAMOS, 2002, P. 23). Nesse passo, torna-se ainda mais visível a paridade metodológica do artigo com a obra de Jean-Claude Bernardet. O problema decisivo é o da fonte de enunciação, determinando a relação do espectador com a obra, e, por conseguinte, a maneira pela qual ela interfere nas circunstâncias sociais que toma como objeto da crítica – no caso, a crítica demolidora de *Cronicamente Inviável*.

Parece-nos que essa leitura do filme de Sérgio Bianchi, notadamente difundida na recepção crítica da obra, para além do artigo de Fernão Ramos, é insuficiente à luz de uma análise mais atenta aos aspectos específicos de sua linguagem. Como visto, a instância narradora de *Cronicamente Inviável* pode ser associada, por vezes, ao papel desempenhado por Alfredo como crítico do Brasil inviável. O filme e a personagem se associam, nesses momentos, para problematizar a realidade cínica, e é significativo que o professor não seja isento de contaminar-se com essa realidade; a tal ponto que, inclusive, abandona qualquer compromisso com o ‘real’ e suas interpretações, e, ao abraçar os ‘fatos’, acaba percebendo-se igualmente limitado como enunciativo de um discurso crítico (a fotografia frustrante que tenta ‘captar o real’ sinaliza esse revés).

Ademais, quando o cinismo é entendido como um conceito essencial na interpretação do filme, o seu discurso tende a culminar no próprio cinismo como meio inelutável para a exposição dessa forma de racionalidade. Se um povo idealizado é eliminado como origem de

identificação do espectador, isso não significa que o filme não convida para uma outra forma de identificação, não necessariamente positiva ou compensatória. Diante da singularidade da relação que *Cronicamente Inviável* estabelece com o espectador, parece injustificada a leitura que toma a posição espectral como eminentemente passiva. Antes disso, o espectador é chamado a reconhecer a sua posição como eminentemente cínica, alinhando-se às personagens e também à instância narradora em suas múltiplas vozes (as personagens em *voz ver*, ou a instância abstrata que organiza o som e a imagem). Em outras palavras, a passividade do espectador, observada pela crítica que o artigo de Fernão Ramos reproduz, não garante que um prazer narcisista distorcido se faça valer, no filme. Essa passividade, se pode ser chamada assim, provoca de antemão a dificuldade da crítica da ideologia tradicional e o seu provável esgotamento. Uma passividade conciliatória que, parece-nos, é o próprio cinismo; o esclarecimento barrado no modelo da falsa consciência esclarecida. A análise da cena final de *Cronicamente Inviável*, adiante, deve complementar essa exposição.

CAPÍTULO 3

De como filmar a miséria e a
violência

Atenta às representações do sertão e da favela no cinema brasileiro dos anos 1990, Ivana Bentes (2001) lançou a hipótese de que a estética da fome, pensada por Glauber Rocha, encontra sua antípoda na tendência que a autora denominou de ‘cosmética da fome’. Como visto, em busca de uma exposição dos problemas sociais brasileiros, o Cinema Novo dispunha-se a não emoldurar a miséria com as convenções do cinema clássico, pelas quais o impacto de urgência em torno da figura da ‘fome’ seria atenuado, cedendo lugar às facilidades imagéticas e narrativas de um cinema pautado pelo entretenimento. A miséria brasileira, vista pelo filtro da chanchada⁶⁸, no melhor exemplo para o Cinema Novo, contornava a fome com as tinturas do burlesco, impedindo a aquisição de uma consciência apropriada, esteticamente mediada, da desigualdade social.

No cinema da Retomada, para Ivana Bentes, essa preocupação com um tratamento não caricato da miséria dá lugar a uma apropriação das mazelas brasileiras como mote para um cinema glamourizado, cuja mediação cinematográfica tem em vista o ‘belo’, ainda que banalizando a violência e transformando o sertão em uma espécie de ‘jardim exótico’. Por mais que mostre o horrendo, a imagem deve ser *clean*, exuberante, límpida, bem fotografada, para o que contribui a especialização cada vez maior das operações em torno do audiovisual – noção que, por si mesma, já circunscreve a especificidade do cinema e o inclui entre outros domínios:

Passamos da "estética" à "cosmética" da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema "internacional popular" ou "globalizado" cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética "internacional" (BENTES, 2001).

⁶⁸ Sobre a chanchada como gênero no cinema brasileiro, conferir a introdução histórica publicada por Catani e Souza (1983).

Dessa feita, contextualizando a Retomada no cenário político do mundo contemporâneo, Ivana Bentes questiona o parâmetro do transnacional como uma tendência no cinema brasileiro contemporâneo, compreendendo o conceito como a afirmação de uma plasticidade especialmente concordante com a nova amplitude dos *mass media* e da oferta internacional dos produtos audiovisuais. A passagem dos anos 1960 ao presente implicaria não apenas uma transformação estética, mas social, que deve ser considerada junto com as transformações da economia planetária. O mercado já não é somente uma instância de trocas de mercadoria, mas um âmbito ampliado de interações sócio-culturais, viabilizado pelo desenvolvimento intensivo dos meios de comunicação.

Nesse contexto, “o cinema brasileiro seria o negativo do Cinema Novo [...], um cinema de ‘mercado’, desprezioso, sem ambições estéticas ou políticas, [...] cujo desejo supremo é ser confundido com o filme médio americano” (BENTES, 1997, p. 07). Se para o Cinema Novo os filmes poderiam confrontar a homogeneização cultural e acender uma percepção da cultura que a modernidade ainda não englobara em seu projeto de capitalização da experiência social, no cinema dos anos 1990-2000, de modo diferente, essa capitalização já é um fato a ser compreendido, e os filmes não são um meio de vanguarda em relação a outros aparatos midiáticos, como a televisão e a imprensa. Em *O Príncipe e Cronicamente Inviável*, o cinema brasileiro recente tem dois exemplos de filmes que, como no Cinema Novo, dedicam-se a apontar as desigualdades sociais, filmando a miséria e a violência. No entanto, nenhum dos dois filmes se filiou à ‘cosmestização’ acusada por Ivana Bentes. Ao contrário, ambos demonstram variados graus de consciência do contexto a que a pesquisadora se refere, questionando a imersão do cinema em uma estética publicitária, e, como visto nos capítulos antecedentes, questionando também a sistematização midiática intensiva da contemporaneidade.

Para lançar o debate sobre a qualidade e a função das imagens em uma era publicitária, o filme de Ugo Giorgetti insere na trama a exposição fotográfica da personagem Hilda. Em uma cena na qual ela e Gustavo comem pastéis, na rua, e o visitante se declara saudoso de experiências nada saudáveis como aquela, a fotógrafa propõe que eles visitem a sua exposição de fotos, instalada em um salão próximo dali. As personagens saem do quadro, e no plano seguinte (a elipse sugerindo a mudança do espaço) caminham em um eixo lateral, na direção da câmera, situada no interior de uma sala de exposições. A expressão facial dos atores comunica o que as personagens sentem ao entrarem em contato com as imagens. Hilda parece

zelosa e com um estranho orgulho. Gustavo, por sua vez, demonstra cautela, investigando o ambiente com um ar indisfarçavelmente sisudo.



(g1) A opção pela fotografia, como forma, sem compromisso com o tema: o comportamento de Hilda evidencia uma 'cosmética da fome'

A atenção das duas personagens é direcionada para fora do quadro, e a projeção dos seus olhares para esse ponto exterior – ainda não visto pelo espectador – prepara um novo

corde, encadeando o plano que vem logo a seguir. Trata-se de uma breve tomada em PPV⁶⁹ (subjeto), em que os olhares de Gustavo e Hilda se voltam para uma visitante da exposição. Ampliada na parede, a foto observada pela mulher ocupa a metade da direita do quadro. Na metade da esquerda, mesmo que esteja de costas para a câmera e vestindo uma roupa fechada que lhe cobre completamente o corpo – incluindo uma grande bandana vermelha –, a observadora deixa ver a sua comoção, balançando contidamente a cabeça, como quem recusasse a realidade ali escancarada.

De fato, a fotografia é chocante: um jovem morto, com a boca em sangue a escorrer e formar uma poça ao seu lado, no chão de terra de um bairro pobre (provavelmente uma favela), onde se pode ver também uma casa e um Fusca, em perspectiva. O matiz excessivamente avermelhado da foto chama a atenção, assim como a disposição espacial do conteúdo e o plano escolhido por Hilda para captá-lo. Semelhante a outros exemplares da mostra, exibidos na escala de planos dessa sequência de *O Príncipe*, a obra fotográfica de Hilda prima por uma mediação ‘estetizante’ (ou ‘cosmetizante’) da violência, bastante comum na linha sensacionalista em que se baseiam certos periódicos ‘populares’. Não por acaso, a fotógrafa trabalha em um jornal dessa natureza.

O contraste entre a violência do conteúdo, as cores fortes ressaltadas e a harmonia dos enquadramentos produz um efeito de choque que não consegue disfarçar o seu efeito anestésico, tendo em vista a dupla banalidade que lhe é inerente. Por um lado, banaliza-se a violência que a imagem tematiza. Por outro lado, é banal também a própria plasticidade adocicada, reproduzida industrialmente a partir das formas publicitárias que configuram a relação intensa do público com as imagens. Diante da fotografia de Hilda, a visitante da mostra chora. Ao ocultar sua identidade, sonhando o seu rosto ao espectador, *O Príncipe* chama a atenção para a indiferença com que a homogeneização formal das imagens acomete a tudo o que representa. Se não importa a identidade da observadora, tão intimamente ligada àquele conteúdo fotografado, também não importam as identidades expostas de modo abertamente sensacionalista nas fotografias de Hilda.

Nos dois planos seguintes, Hilda confirma esse menor valor do conteúdo em face de uma hipervalorização da ‘estética’, isto é, da forma pela qual o conteúdo é exibido. A miséria filmada parece já não afetar decisivamente a construção da imagem. Em vez disso, a forma é

⁶⁹ Sobre o plano-ponto-de-vista (PPV) em suas diferentes funções na narrativa de estrutura clássica conferir Edward Branigan (2005).

produzida pelo universo redundante das imagens harmônicas e de qualidade, ignorando a pergunta (tão cara ao Cinema Novo) sobre como um conteúdo deve implicar, a partir de si mesmo, a forma que o traduz na linguagem da arte.

Nesse sentido, é significativo o desfecho da cena em que as personagens observam a visitante da mostra em PPV. Ao perceber que a iluminação de uma das fotografias está piscando, Hilda desvia rapidamente o olhar da mulher e procura o vigia da sala, aplicando-lhe um surpreendente sermão. Enquanto isso, a mulher sem identidade se retira do local, acompanhada pelo olhar de Gustavo em um novo PPV. Nesse passo, Hilda é confirmada como uma personagem de traços acentuadamente realistas e pragmáticos. Ao mesmo tempo, é ligada às artes (mas de que modo?) e disposta a questionar a realidade social (mas até que ponto?). O seu empenho de intervenção na sociedade se projeta antes na resolução de problemas imediatos e burocráticos, por vezes até irrelevantes, como na desproporcional reação à displicência do vigia. Apenas em segundo plano há um interesse pela compreensão das possíveis ressonâncias da sua própria exposição fotográfica. Gustavo persiste observando a mulher, e a continuidade do PPV a partir do seu olhar denota a sua diferença enquanto personagem. Hilda prefere abordar o vigia a estender o seu olhar para a mulher desconhecida, mesmo que o filme tenha apresentado esta, e não aquele, como o objeto do PPV da entrada na sala, partilhado com Gustavo.

Conteúdo e forma. Hilda não se interessa pela mulher que observava as fotografias, mas sim pelas condições nas quais elas são exibidas. A qualidade da imagem vem antes de tudo, e há inclusive justificativa: ‘Me custou muita noite em claro isso aí’, diz a fotógrafa, preocupando-se com a visibilidade das formas capazes de ‘limpar’ o repugnante do mesmo conteúdo que Gustavo observa com inquietação. Quando as imagens perdem a referência do real, só o que resta são as próprias imagens, e é esse fetichismo da matéria filmada, tumultuando o estado avançado da comercialização das mercadorias culturais, que *O Príncipe* problematiza ao retirar a desconhecida observadora da sala.

Ainda que intimamente ligada à realidade representada nas fotos, sendo o seu choro um sintoma desse pertencimento, a mulher desconhecida é apartada daquela forma de representação por um provável vazio de sentido que lhe é imposto. Dito de outro modo, podemos supor que essa personagem percebe-se não representada. O lugar da única observadora da sala, visitada por Gustavo e Hilda, não pode ser ali, mas em qualquer espaço fora das galerias, onde não predomina um clima pitoresco no trato com a tragédia social. Inclusive, se o vigia não atentou para o pisca-pisca da iluminação que falhava, pode ser que o

tenha entendido, não sem ironia, como um efeito coerente diante da intenção daquelas imagens. Também não parece um despropósito supor que a mulher ficaria de fora de um cinema que exibisse filmes com a mesma orientação imagética, controvertendo o sentido da estética da fome que problematizou, no Cinema Novo, as formas de representar a miséria.

De certo modo, essa discussão sobre uma ‘cosmética’ que abarca as imagens da miséria e da violência remete a um momento anterior aos anos 1990-2000, sugerindo certa relação de continuidade entre essas décadas e os filmes produzidos nos anos 1980, ou seja, filmes que mediarão o cinema brasileiro moderno (1960-70) e a fase da Retomada. Estamos aqui em face de um cinema que perdeu o interesse pelo real, na medida em que optou pela citação e o simulacro, adotando uma forma ‘vazia’ de representação definida por André Parente como “um hiper-real que não é senão uma impotência da imagem, que perde o seu poder de revelação” (PARENTE, 1998, p. 131). O ponto específico em que se dá a relação entre a ‘cosmetização’ acusada por Ivana Bentes e este cinema do simulacro, dominante na passagem dos anos 1980 para os 1990, é indicado na sequência da citação de Parente, que resgata o termo ‘cosmética’ lembrando de Jean-Luc Godard:

Não é por acaso que se tenha concedido tanta importância ao apuro das qualidades técnicas dos filmes – assim como na década de 60 se privilegiou o autor e na década de 70, o roteirista, na década de 80 o fotógrafo foi a figura de destaque – e a um certo preciosismo visual: estética *nickel*, estética *clean*, que faz os objetos brilharem como na publicidade. “O cinema já não é mais parte da indústria da comunicação, mas sim da indústria do cosmético” (Jean-Luc Godard, *Histoires du Cinéma*, 1989).

Os comentários de Parente e a observação de Godard acentuam as mudanças pelas quais o cinema passou na trajetória entre o impacto das rupturas modernas e a renovação do modelo hegemônico, nas décadas seguintes. Os objetos que brilham como na publicidade já denotam uma valorização da técnica fotográfica que pasteuriza as imagens segundo uma concepção de qualidade que os filmes da Retomada não deixaram de afirmar, sobretudo quando atilados pelo propósito de uma comunicação mais ampla com o público. De todo modo, no cinema brasileiro, essas mudanças formais podem ser precisadas com maior acuidade. Entre os anos 1980 e a Retomada, os filmes mantiveram relações diferentes com o tipo de engajamento crítico que caracterizou o Cinema Novo, alternando o peso que o movimento possui como referência histórica. Nos anos 1980, “havia a ideia de um cinema profissional contra o militante”, ao passo que em meados dos anos 1990 era possível observar o retorno de um “corpo-a-corpo decisivo com a experiência social, com a experiência

individual, com aquilo que tem sido o tecido da sociabilidade, com os dramas vividos no cotidiano, etc” (XAVIER, 1998, p. 80). Em outras palavras, a oposição entre um cinema de mercado e um cinema capaz de discutir o Brasil entrava em nova chave, perfilhando novos conflitos.

Diferentes aspectos dessa tensão, no cinema da Retomada, receberam da crítica um aparato conceitual. Parte do cinema brasileiro recente, por exemplo, se apropria da história nacional dissolvendo-a na mencionada transnacionalidade – conceito que acena para a globalização (ou mundialização) da cultura, e marca as sociedades capitalistas avançadas desde o final do século XX. Tal deslocamento, do nacional para o internacional, indica que os novos cinemas de empenho nacionalista, como foram os modernos (incluindo o Cinema Novo), parecem inviáveis em um contexto de mercado global, para o qual o sentido do ‘local’ é atravessado inteiramente pelo fator da desterritorialização. As fronteiras e o lugar dos embates políticos na contemporaneidade se tornam movediços, e despontam as narrativas que não se dedicam a um público especializado, no sentido do adensamento moderno da linguagem, mas sim a um público tido como extranacional.

Nesse passo, filmes que problematizam o estado atual do debate identitário nacional, segundo uma estética de decodificação facilitada que se adapta aos vários públicos, tendem a garantir a participação no mercado distribuidor e exibidor, e a fazer “convergir a dimensão múltipla do mundo, apaziguando o desejo de interrogar suas conexões e de estabelecer uma espécie de face oculta dos circuitos midiáticos” (FRANÇA, 2003, p. 219). Na mesma linha de análise, Lúcia Nagib (2006, p. 17), em *A Utopia no Cinema Brasileiro*, assevera que “a produção brasileira recente transcende o projeto nacional do Cinema Novo e se irmana a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional”. Reconhecendo a emergência de uma pós-modernidade política, no sentido atribuído a este termo por Fredric Jameson, Nagib inclui a Retomada no conjunto maior de cinemas nacionais que ‘ressurgem’ nos anos 1980 e 1990 (de todo modo, nacionais não no sentido moderno, como visto), enfrentando os processos históricos e políticos com novos formatos e finalidades. Nagib relaciona características que podem ser atribuídas a um cinema interessado, atualmente, pelo que chamamos de crítica da ideologia:

A emergência dos estudos culturais, dando espaço à manifestação das minorias étnicas e sexuais, oferecia uma base segura para o retorno do filme engajado. Ao mesmo tempo, uma nova platéia esclarecida, já não mais

motivada pelos imperativos da antiga esquerda, mas devidamente imbuída do comportamento politicamente correto, se formava em torno dos cada vez mais numerosos festivais e circuitos alternativos. (NAGIB, 2006, p. 16).

Menos do que se perguntar pela suposição de uma pós-modernidade política, ou de qualquer adjetivação de um pretense pós-moderno, possivelmente presente nesse novo quadro, interessa a este trabalho notar que consideráveis elementos estruturais do cinema narrativo clássico persistiram como a base da experiência hegemônica, correspondendo ao contexto da mundialização – e, portanto, compondo a base da sua sustentação ideológica –, ao passo que consideráveis elementos que avalizaram a crítica da ideologia nos anos 1960 se tornaram, no mínimo, deslocados de seu sentido original de ruptura. O cinema clássico e o cinema moderno são referências que se emparelham na contemporaneidade, complexificando a assimilação de grupos ordenados em torno de projetos contra-hegemônicos. A ‘estética cinematográfica transnacional’ se justifica a partir da própria crise dos nacionalismos, entendida, não raro, como crise mais ampla do Estado Moderno. A esquerda engajada na crítica enfrenta um processo de reformulação de premissas e de planos de intervenção. O amoldamento do dito ‘cinema engajado’ ou ‘crítico’ às questões identitárias, ressaltado por Nagib no comentário sobre os estudos culturais, sintomatiza essa nova etapa de uma luta que transcende a especificidade do cinema, mas sem deixar de interferir nele.

Ao analisar *O Príncipe e Cronicamente Inviável* não temos exemplares manifestos deste cinema transnacional que a globalização fez surgir, ainda mais nos aspectos imagéticos e narrativos. Contudo, a vigência da ‘nova ordem mundial’ é percebida indiretamente, por meio de referências pontuais (no caso de o protagonista de *O Príncipe* ser um brasileiro imigrante em Paris, por exemplo), ou por meio da própria tematização do Brasil, constante nas duas obras, junto com a preocupação com os problemas de desigualdade e indiferença do poder instituído que caracterizam a nação e conferem a ela a unicidade de uma herdeira do conceiro de Terceiro Mundo. Aqui, é evidente o enlace dos filmes com o gesto cinemanovista de descobrimento de uma nação ausente dos filmes hegemônicos e suas formas viciadas em estereótipos e entretenimento simplificador. Os dois filmes simultaneamente refletem o momento da transnacionalidade como hegemonia e a provoca, demonstrando a existência de problemas relativos à ideologia do capitalismo atual que, não raramente, passam ao largo da crítica de cinema menos interessada, ela própria, no exercício de uma crítica da ideologia.

Entre o cinema do simulacro que Parente acusa nos anos 1980 e o cinema transnacional que extrapola fronteiras, *Cronicamente Inviável*, especificamente, apresenta o

exterior como um espelho para as personagens ressentidas que compõem o núcleo das cenas mais caras à sua estética de pura aparência, cuja finalidade é apontar o cinismo ideológico. Em contraponto, na contramão das imagens fetichizadas da indústria cultural atualizada, assim como em *O Príncipe*, o filme de Sérgio Bianchi também filma a miséria sem maquiagens, optando por uma fotografia destituída do brilho artificial que cosmetiza as imagens, conforme observaram Bentes e Godard. A violência está presente sem se tornar espetáculo, o que é ainda mais significativo quando se tem em conta que ela opera, por vezes, no cinema brasileiro contemporâneo, como um elemento de intensificação dos conflitos, de maneira que o *glamour* das imagens *clean* compõe uma moldura plástica para uma apropriação despotencializadora da tragédia. Imerso no drama, este herói trágico perde o contato com a coletividade, posto que o seu sacrifício, normalmente, não se justifica pelo benefício desta, e sim pela manutenção do comércio paralelo ilegal que afronta o Estado de Direito – exemplo visado a partir dos ‘filmes de favela’ que orbitam em torno do tráfico de drogas, opondo traficantes e policiais⁷⁰.

Nesse sentido, não há sequer um caráter épico, de construção civilizatória, na representação da violência. Longe de pertencer a uma estrutura comum às narrativas de formação – mais uma vez lembramos do *western* hollywoodiano –, o traficante contemporâneo é definido, assim, à maneira de um capitão vitorioso, atuante em nome do mercado contra um Estado invariavelmente desacreditado e falido. De um ponto de vista pelo qual podemos analisar as imagens que instituem esse novo herói, como visto, é também o mercado quem normatiza os filmes. Para além dos comportamentos e das relações entre as personagens, há um padrão de qualidade visual que deve constar no horizonte da representação, convergindo com as produções publicitárias. Um filme como *Cidade de Deus*, por exemplo, no qual o “morticínio, que vai se tornando crescente à medida que a história avança, termina por embrutecer o espectador, que não sofre ou não se choca com o que vê na tela” (ORICCHIO, 2003, p. 158-9), abraça uma ordem de combinação da imagem e do som alçada ao primeiro plano dos produtos mais atuais da indústria cultural, por emissoras de televisão como a MTV (com a qual o filme de Meirelles foi bastante comparado, nos debates que o circunscreveram como o possível último exemplar da fase conhecida por Retomada). Resta digno de nota que “a MTV pode ser vista como o exemplo acabado de indústria cultural global, pois a despeito de certa – até mesmo mercadologicamente necessária – regionalização,

⁷⁰ Cf. Ismail Xavier (2007).

ela exhibe um núcleo de programação ‘internacional’ (entenda-se, norte-americana, ou, pelo menos, de língua inglesa) para um público constituído de duzentos milhões de lares em dezenas de países” (DUARTE, 2003, p. 163).

A violência em *Cronicamente Inviável* se afasta dessa tendência, e também nesse aspecto, sem dúvida, o filme caracteriza a sua inserção no cinema brasileiro como uma proposta de crítica da ideologia. Relacionando os diálogos a uma *mise-en-scène* de estilo mais observador, sem jamais subordinar o conteúdo violento a cenas aceleradas de ação, Bianchi dá a ver que a violência está nas relações cotidianas, explicitadas como relações de assujeitamento de maneira até mesmo didática. A violência, portanto, é a do patrão que humilha a doméstica ensinando-lhe a costurar um botão de camisa, depois que o filme nos relata didaticamente a história familiar dessa mulher, vinculada à da família para a qual sempre trabalhou em regime de semi-escravidão; a violência está no atropelamento que se torna ainda mais abjeto quando a motorista se afirma como uma ‘legalista’; está também no motorista de carro que não respeita a faixa de pedestres depois de discorrer sobre a ‘institucionalização do trambique’ como definidora da sociabilidade brasileira, ou no motorista de ônibus que é insultado em público, sendo chamado de ‘nordestino burro’. A origem da violência, assim entendida, não está tanto mais no desajuste social e no rompimento de alguns com a norma que no próprio contrato social e no consenso que enraizou as contradições e a sordidez, como na insinuação sexual do garçom que quer garantir o emprego, apesar de não ser um trabalhador ‘de Primeiro Mundo’ (este eterno objeto de desejo da classe média brasileira), e acaba dispensado pelo patrão, para quem, reconhecidamente, o divertido não é apenas demitir, mas também humilhar.

Apesar de *Cronicamente Inviável* conceber a corrupção da cultura brasileira de maneira horizontal, dificultando a demarcação das classes em conflito, a desigualdade não está omissa em sua particular violência, e a recusa dos filtros estéticos do cinema *clean* complementa a acusação do cinismo. Em mais uma cena na qual o casal Maria Alice e Carlos está jantando no restaurante de Luís, acompanhados por ele na mesa, ouvimos um diálogo significativo. O som ambiente do restaurante e o arranjo cuidadoso da mesa demarcam um território elitizado. Luís começa a cena com uma gargalhada volumosa, antecipando sintomaticamente a sua fala: ‘Vocês complicam demais. Contradição social é mera questão de estilo. Se em um país como o nosso fosse chique fazer uma só refeição por dia, em vez de três, a contradição social cairia, porque a diferença entre aquele que não tem nada para comer e aquele que come bastante cairia de três para uma’. Maria Alice é quem rebate: ‘Lá vem você

com o seu cinismo, Luís'. Carlos, por sua vez, fica novamente ao lado do dono do restaurante, e questiona o pseudo-engajamento da esposa.

A conversa dos três amigos tematiza a posição de quem exerce poder de mando sobre um outro que lhe é subalterno, desconstruindo os falsos engajamentos de quem gostaria de se aliviar do enfado da culpa, mas não se compromete efetivamente com a transformação da sociedade. Maria Alice, no caso, é o alvo dessa crítica, e aparece em cena posterior levando presentes para crianças moradoras de rua, enquanto o protocolado comentário em voz interior, que expressa o pensamento das personagens em todo o filme, certifica que aquele gesto de doação diz mais a respeito da consciência da doadora que de qualquer outra coisa:

Pra mim não tem problema nenhum ser caridosa. O problema é essa tendência neoliberal de achar que a grande revolução do mundo é não fazer nada. Tolerar a desigualdade. Bobagem. O Estado tem que ter o seu papel. Ele tem que dar é crack pras crianças de rua.

Apesar de aparentemente preocupada e disposta a melhorar as condições de vida no Brasil, Maria Alice não é muito diferente de Luís ou de Carlos, como dirá a doméstica Josilene na cena em que enfrenta a patroa. A caridosa personagem traz em si o cinismo como falsa crítica da ideologia. As imagens de *Cronicamente Inviável*, no entanto, trazem a miséria 'em si mesma', ou seja, com a feiúra que lhe é inerente. Assim, sem retirar dela o seu aspecto desprezível, o filme a expõe como evidência da desigualdade, criando uma linha de tensão com o cinismo das personagens em posição superior. A própria cena da caridade de Maria Alice é exemplar: as crianças de rua lutam pelos presentes que a mulher deixou para elas. Sujas, maltrapilhas, vivendo como bichos na calçada, o único fetiche da cena vem dos brinquedos e roupas que recebem, mas não da própria imagem que o filme produz da situação.

De modo ainda mais contundente, podemos comparar a receita de Luís, para que a contradição social diminua, com a sequência de imagens que introduz a cidade de São Paulo no filme, iniciada com um plano geral dos prédios e da poluição da metrópole, ao qual segue uma escala de planos com moradores de rua. Eles recebem comida e se alimentam debaixo de um viaduto, junto ao lixo urbano que se acumula, indisfarçável. Na trilha de áudio, a música dodecafônica de Arrigo Barnabé cria a estranheza das notas que não definem uma escala conhecida, diferente da dissonância meticulosa da Bossa Nova, sabotada pelo filme em cenas

nas quais a beleza cantada das canções se revela impossível de ser celebrada⁷¹. Também aqui é a casualidade que determina a mudança dos planos, oferecendo a amostra de um Brasil miserável, de personagens desconhecidas.

A sequência é breve, e discute o papel do cinema chamando a atenção para o próprio registro. Depois de vermos o grupo de moradores de rua na fila para receber o alimento, em plano geral, somos apresentados a algumas dessas mesmas pessoas, agora em planos próximos, enquanto se alimentam. Esses planos são intercalados com cartelas de numeração regressiva, usadas comumente na abertura de filmes. Entre o número oito e o número um, *Cronicamente Inviável* mostra uma pequena seleção daquelas personagens desconhecidas de um Brasil sem brilho, evitando ocultá-las com as tinturas lustrosas de uma suposta estética pós-moderna. As cartelas numéricas, inusitadas, remetem a um modo antigo de se fazer cinema, como se o filme dispensasse a pós-modernidade pictórica junto com a transnacionalidade, a fim de se referir ao Brasil.

A mesma crueza para mostrar a miséria sem maquiagens está presente na sequência final. Uma mulher sem teto cozinha para a família em condições precárias, na rua – mais uma vez, o ato de comer é baliza no filme, seja para os convivas do restaurante de Luís, seja para os miseráveis. Sem música, ouvimos os carros incessantes da cidade barulhenta, enquanto a mulher acomoda o filho pequeno em um cobertor, beija-lhe o rosto, e inicia uma oração. Depois de elucubrar em várias passagens sobre o Brasil como um lugar abandonado e desdenhado por Deus, *Cronicamente Inviável* termina com uma cena inesperada de fé. De todo modo, ela só é possível em função da sua própria absurdidade. Exibida em primeiro plano, de rara proximidade ao objeto no conjunto de planos do filme, a moradora de rua pondera a oração com otimismo, dirigindo-se à criança: ‘Se o Senhor é meu pastor e nada te faltará, meu filho, é claro que não vai te faltar nenhum pão, é claro que não vai te faltar nenhum prato de comidinha’. Ela fala de honestidade, transmitindo os valores que devem ser mantidos com honradez, a despeito da pobreza que açoita a família. Inclusive, diz a mãe, a pobreza é fonte de orgulho: no coração, ela se sente rica.

⁷¹ Quando Maria Alice leva doações a crianças de rua, por exemplo, a música de fundo é *Vivo Sonhando*, de João Gilberto. Esse recurso à ironia que põe em conflito a imagem e o som é recorrente em *Cronicamente Inviável*.



(h1) *A miséria sem cosmética e as nuances da ideologia*

Nessa cena, *Cronicamente Inviável* se entrega a um procedimento tipicamente documental, acrescido inesperadamente ao enredo que, de resto, foi preparado em sua maior parte como ficção, isto é, para ser encenado com personagens fictícias. A mulher que ora para o filho, assim como os miseráveis que se alimentam debaixo do viaduto, no entanto, não representam a ninguém a não ser a si mesmo. De que modo esse flerte com uma linguagem que se afasta da ficção, ademais dominante, interfere na apreensão do cinismo verificada no filme de Sérgio Bianchi? Para Consuelo Lins e Cezar Migliorin (2005, p. 339-40), a última sequência arremata de maneira significativa a obra, consumando uma instantânea e impactante mudança de rota:

Se durante todo o filme tivemos um discurso que pôde se aproximar da realidade por um certo distanciamento desta, para que do choque entre o filme – explícito, condensado e exagerado – e a realidade – conhecida e cotidiana – se desse uma alteração de percepção, um estranhamento do que somos, nessa última sequência, esta distância se desfaz; o filme aponta para uma volta a uma unidade realidade/filme; não há mais choque a ser provocado, não há mais estranhamento a ser construído, não há mais humor, nem exagero. [...] A ficção silencia, é o fim da distância entre real e ficção, prenúncio de vitória da morte; a exposição do pior chegou ao limite. Agora é o mundo; a ficção e a exacerbação se materializam.

À citação dos autores, a fim de desenvolvê-la de acordo com a leitura do filme que empreendemos neste trabalho, é possível adicionar a lembrança da frase fundamental de Alfredo, enunciada enquanto o professor caminhava com o pé machucado: ‘Não adianta mostrar nada de real para elas [as pessoas]. Elas sempre vão encarar tudo como ficção’. Aplicando a máxima da personagem ao filme, especificamente na leitura da cena final, a diferença na relação do filme com a realidade, sublinhada por Lins e Migliorin, pode ser

menos decisiva do que parece em primeira análise. Não que a cena deixe de instalar uma moldura documental que contraria, consideravelmente, a orientação geral do filme; mas sim porque o fim da distância entre o real e a ficção, observada pelos comentadores, se realiza como a evidência de que a própria ideologia não separa mais a ficção e a realidade. Ainda que a cena definitiva de *Cronicamente Inviável* seja a que mais aproxima o filme do mundo empírico sobre o qual discorre o tempo inteiro, o real já não é o objeto a ‘ser conhecido tal como ele é’; o gesto de desvelamento é inapropriado em face de uma racionalidade cínica que se impõe na *mise-en-scène* de Bianchi, e a cena com a mulher que promete um bom futuro para o filho surge como mais um momento de elaboração do cinismo na linguagem da obra.

Agora, mais que em outras passagens, o cinismo se instala na relação dos espectadores com *Cronicamente Inviável*: somos nós que tomaremos aquela exposição de um ‘real’ como mera ficção; nós que sabemos o quanto as promessas da mulher são incautas e apenas repercutem uma conformação ideológica, e, no entanto, não nos mobilizamos – não podemos nos mobilizar, assim como o filme não pode ir além do ponto culminante a que chegou, já que a paralisia da crítica, precisamente, é uma das funções do cinismo enquanto propriedade da ideologia. Depois das provocações que *Cronicamente Inviável* levou a cabo, nas relações entre as suas personagens, pondo em xeque a autenticidade de qualquer imperativo ético ainda reconhecível, e requestando a moral como uma dimensão falida da humanidade, o filme apresenta uma pessoa em quem parece razoável acreditar. Seria possível esperar do espectador que acompanhasse com confiança as palavras daquela mulher e o sorriso final de seu filho, nessa imagem marcante que fecha a obra?

As palavras da moradora de rua repercutem a ideologia em seu sentido mais tradicional: a religião como fonte de esperança e a ética do bom comportamento, sempre aptas a manter a ordem social intacta (‘não mexer em nada’, ‘não roubar’, escuta o menino com atenção). Em um filme cujas personagens primeiras e secundárias são protótipos de uma falsa consciência esclarecida, a mulher miserável, em sua surpreendente fé e otimismo, ainda repercute uma consciência ingênua, ainda sinaliza uma forma de alienação que a teoria considera suplantada. A presença dela, ali, conduz o filme de Bianchi a um limite e torna patente a sua irresolução. A diferença na compreensão da ideologia entre Marx e Sloterdijk é finalmente exposta como dramaturgia, acentuando-se no procedimento de aspecto ‘documental’ que acaba reafirmando, em seu deslocamento, o cinismo como uma dificuldade para a crítica. De um lado, portanto, há os desvalidos crédulos, que não sabem o que fazem, mas fazem; de outro, há os menos desvalidos, como a pequena elite no entorno do restaurante

de Luís: aqueles que sabem o que fazem, mas continuam a fazê-lo. Em um terceiro lugar, suspenso e indefinido, talvez até inexistente, estariam aqueles capazes de revolucionar o mundo apresentado em *Cronicamente Inviável*.

CONCLUSÃO

Ao partir do conjunto de filmes do Cinema Novo que tematizou a dificuldade do movimento para empreender uma crítica da ideologia no Brasil dos anos 1960, à sombra da ditadura militar arvorada após o golpe de 1964, este trabalho procurou relacionar a crise do desengano ao momento atual do cinema brasileiro, chamando a atenção para a representação da experiência social em *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável*, e, sobretudo, para o reposicionamento de temas e problemas enfrentados naquelas circunstâncias.

Por um lado, o olhar atilado pelo desengano não poderia supor uma aproximação simples, que desprezasse a especificidade das duas conjunturas. Por outro lado, essa relação entre os anos 1960 e os anos 1990/2000 foi confiada como potencialmente rica no estudo do cinema brasileiro recente, em face da evidência de que as formas de sociabilidade do Brasil moderno continuam a preocupar uma parte considerável dos cineastas, incluindo, naturalmente, os dois autores cujos filmes foram analisados neste trabalho. De maneira especial, percebemos em *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável* uma reflexão acerca das condições de possibilidade da crítica da ideologia, em uma chave semelhante à que caracterizou os filmes do desengano, na medida em que eles interiorizaram os agentes críticos como personagens em seus discursos, propondo-se a analisar os limites da arte engajada em face de uma ideologia que se atualiza e exige cada vez mais, singularizando a efetividade do capitalismo tardio no Brasil.

Convém ressaltar que, neste trabalho, o Cinema Novo e o contexto do desengano serviram como um ponto de partida bastante específico para pensar os filmes do presente, de modo que a passagem do período moderno ao contemporâneo, no cinema, pudesse ser investigada nas análises fílmicas. Em si mesmo complexo e irreduzível a termos generalizantes, o Cinema Novo possui diferentes momentos e orientações estéticas conforme os cineastas e as obras que o representam. Por isso, muito poderia ser dito sobre a maneira particular pela qual o próprio movimento se comprometeu com o que é chamado, aqui, de crítica da ideologia. O risco de assumir indevidamente o Cinema Novo como um bloco unitário foi assumido pelas análises, e dele se pretendeu escapar por meio de uma apropriação da literatura que lançasse luz em tópicos precisos sobre os filmes analisados, situando-os,

antes de tudo, como exemplares do cinema recente que legaram a preocupação com o debate dos problemas político-sociais da nação, na chave conceitual proposta.

Esse empenho na problematização do Brasil como uma sociedade marcada por diferenças internas e por demandas de transformação, sim, pode ser atribuído sem ressalvas ao Cinema Novo como um todo, e é reencontrado em *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável*, filmes que propõem questões específicas sobre a modernização e a urbanização intensiva que a última fase do Cinema Novo já incorporara em seu debate. Nesse passo, o arcabouço levantado e referenciado nas análises constitui parte de uma herança teórica que desenvolveu a reflexão sobre os filmes do Cinema Novo e o seu projeto de crítica da ideologia. A perspectiva lançada sobre o termo 'ideologia' o toma como um conceito que se renova nas relações sociais concretas, e, por isso, como um conceito que deve ser meditado em sua atualidade. Procurou-se, deste modo, a abertura de uma via de análise fundamentada por uma literatura que, sobretudo no caso das obras sobre o cinismo, ainda não foi apreendida a contento como ferramenta teórica para a análise de filmes. Mais que de respostas definitivas, o trabalho esteve em busca de perguntas relevantes em função dessa apropriação, certo de que os temas levantados são de grande importância para a linha investigativa a que se pretendeu filiar. Se não há no trabalho uma exposição exaustiva do histórico e das diferentes compreensões do conceito de ideologia, para além dos autores que foram citados, é porque se acredita que a própria complexidade histórica desse conceito já está suposta no trato direto com as obras, sem prejudicar a efetivação da análise fílmica, empregada como método.

A análise dos filmes de Ugo Giorgetti e Sérgio Bianchi, portanto, lança questões acerca de um cinema brasileiro atual que se apresenta como antagonista do *status quo*, em um novo contexto no qual o sentido do cinema clássico, enfrentado pelo Cinema Novo, também adquiriu aspectos renovados. Quanto a isso, deve-se levar em conta que o cinema hollywoodiano reafirmou os seus princípios básicos apropriando-se dos recursos *high tech* enquanto coberturas para uma estrutura desgastada, e deu origem à era dos efeitos especiais (com Spielberg e Lucas, nos anos 1970, e de lá até agora, com Cameron e tantos outros)⁷². Com isso, o cinema hegemônico renovou a garantia de penetração nos mercados importadores, incluindo o Brasil, assim como a formação do público em sintonia com a indústria cultural, agora em novo momento (mais sistematizada e totalizante, como *O Príncipe* denuncia ao satirizar os *culturatis* que a defendem, por ingenuidade ou

⁷² Cf. o estudo sobre melodrama e as novas tecnologias no cinema de Hollywood em Ismail Xavier (2003).

oportunismo). No Brasil, o reflexo desse contexto de renovação dos alicerces da ideologia é percebido na guinada dos filmes para a comunicabilidade, operada já em meados dos anos 1970, e fortalecida nas décadas mais recentes sob a égide das leis de incentivo e da tendência dos cineastas a desejarem a legitimação do seu ofício na produção cultural:

Estariamos saindo assim do modelo do cinema de autor para o do produtor. A produção torna-se a alma da criação. São controles mais fáceis de se manipular, pois além dos dados objetivos dos projetos, têm os resultados da comercialização. [...] Fica também evidente que o roteiro ganha um papel central na produção incentivada, assim como o seu controle e planejamento. Estamos operando agora o modelo hollywoodiano que deu certo nos anos 30 e 40. Foco no produtor ou produtora e sua história de sucesso. Mas, mais do que isso, os roteiros têm a função de preparar o orçamento e planejar a produção. Pasteuriza-se a linguagem (PEREIRA, 2008).

O oportuno exame de Miguel Serpa Pereira aponta que, quando pautado antes de tudo pela comunicação com o público, o cinema brasileiro tende a alimentar-se de códigos narrativos de potencial propensão mundial, sintonizado em alguma medida com a ‘mundialização da cultura’. O cinema ‘incentivado’ dá ênfase à produção bem sucedida comercialmente, e reelabora um modelo de criação dos filmes que os concebe como mercadorias adaptadas a um novo contexto de trocas de bens culturais. No seio de uma forma hegemônica que se afirma tacitamente como tal, já no âmbito da produção, como ressalta Pereira, o sentido da experiência estética e do posicionamento político do Cinema Novo se reduz, por vezes, ao rótulo de um bloco uniforme contra o qual a suposta ‘diversidade’ dos filmes recentes se eleva. Bentes pôs em crise esse eixo de afirmação do cinema nacional, observando que ele instaura, provincianamente, “um produto brasileiro globalizado e descartável no mercado da cultura internacional” (BENTES, 1997, p. 8), o que é o oposto de qualquer diversidade, e marca grande diferença para com a intenção de um cinema que emprega formas singulares a fim de justamente significar a singularidade de uma nação. Alinhando-se ao pragmatismo pelo qual o fomento dos filmes garante-lhes a existência, os cineastas brasileiros dão a ver um misto da vontade de afirmação de novas gerações com o sintoma de ‘envelhecimento’ do cinema de autor, cuja ruptura com as formas do cinema hegemônico possuía um caráter também político e econômico, para além de estético.

A aproximação de certo cinema brasileiro a princípios identificados com a linguagem do cinema hegemônico, portanto, força-nos a refletir sobre o mecanismo de financiamento baseado nas leis de incentivo. De que modo esse mecanismo se associa ao estado atual da

indústria cultural? Pensamos, aqui, no estado atual que os dois filmes analisados nos indicam, articulando o pragmatismo e o cinismo como dois elementos que se impuseram no debate sobre a ideologia. Nesse contexto, assim descrito, a relação que os cineastas brasileiros modernos sustentaram com as ideias de um autor como Lukács (1970, p. 94) parece pouco dizer sobre a tendência positivadora do cinema de mercado, na medida em que se poderia sentir falta da obra de arte autêntica, aquela que “é partidária de cabo a rabo, em todos os seus poros”, de maneira “que os princípios de sua construção implicam tomadas de posição em face dos grandes problemas da vida, e que o partidarismo não pode ser separado de sua objetividade estética”. Ao mesmo tempo, cabe a observação de que o conflito entre as condições objetivas e as intenções subjetivas em torno das obras deixa ver que, “ao buscar atingir as massas, até mesmo a ideologia da indústria cultural acaba sendo tão antagônica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém antídoto de suas próprias mentiras” (ADORNO, 1986, p. 104)⁷³. Não por acaso, a análise dos filmes deixa ver, nas próprias obras, questões relativas à relação entre o cinema e a experiência político-social contemporânea. *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável* questionam a manutenção da ideologia dominante ao problematizarem os limites da crítica que se lança contra ela. Para isso, filtram as referências que compõem, hoje, linhas de filiação às modulações da linguagem hegemônica, por um lado, e, por outro, linhas de fuga que promovem a ruptura em nome de um experimentalismo formal que, normalmente, acarreta a ampliação das possibilidades do filme na problematização de um conteúdo.

O Príncipe assume uma estrutura narrativa e um modelo de decupagem que constituem a baliza do cinema clássico, inclusive quanto ao gênero matriz que dá sustentação ao enredo, discutindo a sociedade (o público) por meio do drama doméstico (o privado). O filme não dispensa o romance heterossexual como um dos fios condutores que faz avançar a ação, preparando e resolvendo conflitos na medida em que convida o espectador para uma determinada relação com a obra. Gustavo é um protagonista-viajante com o qual nos identificamos, assombrando-nos com a paisagem. Ao mesmo tempo, o filme demonstra

⁷³ O desenvolvimento dessa frase de Adorno, a nosso ver, permite ampliar a crítica da indústria cultural para além da aplicação das teses da *Dialética do Esclarecimento*, em bloco, sobre os filmes; uma atitude que apenas dificulta a discussão, e, contudo, não deixa de ser praticada em numerosos trabalhos. Nesse sentido, Loureiro (2006) e Silva (1999) oferecem estudos valiosos sobre a importância de encaminhar a discussão atualizando as teses de Adorno sobre o cinema. Para tanto, consideramos que a análise fílmica é um método de aproximação ao cinema que garante um cuidado maior na compreensão das obras, e, por conseguinte, das contradições (os ‘antídotos’) inerentes à indústria cultural.

consciência da sua própria estrutura, e se abastece com um arsenal de citações que remete ao cinema moderno e seu gosto particular pela intertextualidade.

A tensão entre o interior e o exterior, nos cenários e na fotografia, evidenciada pela análise, faz de São Paulo muito mais que o espaço onde ocorre a ação. Tematizando a cidade, *O Príncipe* renega a distinção que conspurca a esfera pública em prol de uma esfera privada regeneradora e virtuosa. Por essa via, como visto, vem à tona o papel social desempenhado por uma geração de jovens que se tornaram adultos, recebendo a responsabilidade pelo mundo. O tempo da narrativa se realiza entre um passado de lutas e um presente resignado, e mostra que as personagens se despiram paulatinamente das vestes utópicas; junto com as aspirações, foi-se embora o sentido mais vigoroso da própria amizade, e em seu lugar ficaram a melancolia, o desgosto ou até mesmo o ridículo do conformismo sem sobriedade. O desengano do Cinema Novo reverbera, aqui, na escassez de ações políticas possíveis, assinalando a impotência de Gustavo, Renato ou Aron; o filme não caracteriza os velhos companheiros como vítimas, mas sim como personagens atropeladas pela história, inclusive em virtude das suas próprias opções (Gustavo se ausentou do país, fugiu do embate). São personagens que agora observam a vitória da ideologia em sua continuidade conservadora.

Vale a lembrança de que Aron, o assistente social e amigo de Gustavo, relata ao protagonista a existência de uma São Paulo submersa, difícil de ser acessada, ainda que presente em toda parte. Este tênue limite entre a ocultação e a visibilidade é o que melhor caracteriza o *modus operandi* da ideologia, nos dois filmes analisados, mesmo que *Cronicamente Inviável* seja o que mais diretamente se projeta sobre essa característica, dada a sua relevância para o conceito de cinismo. Entre a melancolia e a nostalgia, flertando com a exasperação de *Cronicamente Inviável*, o filme de Ugo Giorgetti vai ao encontro com o problema onde o percebe em sua imanência, e ataca diretamente a transformação da cultura em um orbe rigidamente controlado pelos administradores do mundo; um controle que se exerce ao passo que outras formas de comunidade devem ser tomadas como impossíveis. A naturalização das relações sociais confirma a cultura como reclame, para dizer com Adorno e Horkheimer. Ao se referir a *O Príncipe* como um filme sobre os intelectuais e o poder, Marcelo Ridenti (2006, p. 256) faz um recorte entre o Cinema Novo e a Retomada que ilustra boa parte das transformações observadas nessa análise:

A antiga estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária por certo tem herdeiros, mas há muito deixou de ser predominante, em vários casos transformou-se numa ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira.

Pode-se arriscar a hipótese – seria melhor dizer intuição, pois ela é difícil de comprovar, uma vez que ainda não há o devido distanciamento no tempo – de que o lugar principal é agora ocupado pela estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna, esboçada naqueles mesmos anos 1960, caracterizada pela valorização exacerbada do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentado e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia.

Diferente de *O Príncipe*, mas tocando nos mesmos problemas, o filme de Sérgio Bianchi não é estruturado como uma narrativa clássica, estabelecendo um vínculo com o espectador que atenua o impacto do encadeamento das ações. Assim, certifica-se de que a unidade das cenas sejam impactantes por si mesmas; não é o jogo de causa-consequência que mais interessa, mas sim a possibilidade de que o público seja constantemente desafiado a reconhecer o componente cínico da ideologia. Cada segmento de *Cronicamente Inviável* pode ser tomado com uma provocação particular, um momento entre vários nos quais o Brasil deve se confirmar como ‘inviável’, já que fustigado por uma forma de vida que se espalha na composição das personagens, tanto quanto na *mise-en-scène*, na montagem que desalinha o som harmonioso, na imagem que perturba sem precisar de mais nada, ou, enfim, na narrativa que apresenta a voz interior de uma ‘falsa consciência esclarecida’, para logo depois desarmá-la com a ação que confirma a sua falsidade.

Cronicamente Inviável não abre mão de procedimentos normatizados pela decupagem clássica, inclusive porque não se trata de um filme não narrativo que toma parte na desconstrução de códigos realistas-naturalistas, no sentido que essas estéticas adquiriram em projetos de crítica do ilusionismo como o do Grupo Dziga Vertov. No entanto, o filme dialoga com as questões acerca da imagem fotográfica e sua *mimesis* distintiva, e enuncia esse diálogo. Ao desenvolver o tema do cinismo, o filme se compromete, ao seu modo, com a discussão: o que se pergunta, a partir daí, é se o ímpeto de ‘dar a ver o real’ camuflado pela aparência-fetiche (a ideologia no sentido ‘tradicional’) continua a ser a tônica adequada de uma crítica da ideologia, pois, com o cinismo, já não há uma verdade substancial por trás da imagem; o que há é uma realidade que se atualiza, cinicamente, no âmbito da própria aparência. Este processo se dá em função da manutenção das relações sociais que continuam a perseverar no capitalismo, e separa, ainda agora, o Terceiro Mundo pobre de um Primeiro Mundo modelar, convocado mais de uma vez pelo filme como ideal inatingível de personagens irreconciliadas com o seu ambiente. Ao escarnecer os hábitos de uma classe

média ressentida, personificando-a, o próprio ressentimento é imerso no cinismo. Surgem os tipos antagônicos a uma ideia positiva de identidade nacional, renegando-a; o que não é diferente, em essência, do que faz Gustavo em *O Príncipe*. Também no filme de Bianchi o ‘eu’ supervalorizado, para não dizer solipsista, acompanha a ascensão de uma sociedade mercadológica em que parecem incabíveis as utopias.

Desse modo, *Cronicamente Inviável* pode conjugar as operações ilusionistas de decupagem, como nas cenas em que as personagens estão à mesa, com a reflexão sobre o cinismo: não é o desvelamento que direciona a crítica, mas o choque com essa racionalidade em seu próprio vigor e efetividade. O filme e o espectador não estão de fora do universo da representação; o filme, por não se privar de narrar cinicamente o seu conteúdo cínico, como evidencia a construção do personagem Alfredo – por vezes, um porta-voz que critica este conteúdo, mas também um agente plenamente integrado a ele –, o espectador, por ser apresentado a um filme que não quer ‘interpretar o real’, mas chama a atenção, do início ao fim, para o efeito estupefaciente do contato com as imagens que veicula, solicitando uma *mise-en-scène* ácida, por vezes agressiva. Na cena final de *Cronicamente Inviável*, o espectador é desafiado a interpretar o real, e o próprio ato de interpretação é surpreendido como uma possível convivência com o cinismo: a mãe que fala esperançosamente ao filho fala também ao público, causando incômodo, ao mesmo tempo em que sinaliza a complexidade do conceito de ideologia. A falsa consciência esclarecida, no filme, provoca a falsa consciência esclarecida dos espectadores diante do assunto sobre o qual se discorre cinicamente (a miserabilidade da mãe e do filho na cena final, e é aterrador notar o quanto o diálogo das personagens mostra a ação direta da ideologia, em seu sentido tradicional, sobre os desfavorecidos ainda ‘ingênuos’). O espectador será mais um a endossar os discursos vagos, como os da primeira encenação dos amigos que comentam o esquecimento de Maria Alice? Longe de se manter distante do universo da representação, o público é levado a se perceber como um partícipe responsável por ele.

Juntos, *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável* recusam a estetização da miséria, distanciando-se do filão de imagens publicitárias e narrativas intensas que orientam uma produção apta a florescer no mercado. Estamos longe, quando perto dos dois filmes, de um cinema brasileiro de resultados, cujo caráter pragmático foi amiúde debatido. Ao mesmo tempo, ambos reposicionam o debate do Cinema Novo sobre o povo, a nação e o engajamento crítico. Talvez, como disse Foucault (1995, p. 71) em diálogo com Deleuze, eles sugeriram que o “papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’

para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento”. No entanto, essa assertiva como um todo é otimista demais, e sua parcela mais justa é a que identifica a imprecisão do posicionamento dos próprios intelectuais – ‘na frente’, ‘de lado’, em algum lugar que *O Príncipe* e *Cronicamente Inviável* não podem decidir, e se recusam mesmo a fazê-lo. Antes impera a sensação de mãos atadas que se elevou nos filmes do desengano. A difícil tarefa de apreender a ideologia, em sua atualidade, continua a ser equivaente ao propósito de encontrar os meios e a forma apropriada para a sua crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Henâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1997.

AMADEO, Javier. Mapeando o Marxismo. In: BORON, Atilio A.; AMADEO, Javier; GONZÁLEZ, Sabrina. **A Teoria Marxista Hoje: problemas e perspectivas**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

ANDREW, Dudley James. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural. Tradução de Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Coleção Sociologia).

_____; _____. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. Mensagens numa garrafa. In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.) **Um Mapa da Ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 39-50.

_____. **Minima Moralia**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. Notas sobre o filme. Tradução de Flávio R. Kohte. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Coleção Sociologia).

ALMEIDA, Jorge M. B. de. A atualidade do conceito de indústria cultural. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. **Marxismo e Ciências Humanas**. São Paulo: Xamã, 2003.

ANDERSON, Pierry. **Consideraciones sobre el marxismo occidental**. México: Siglo XXI, 1987.

ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.

ARON, Raymond. **O Ópio dos Intelectuais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília (Unb), 1980.

AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

_____. **Moderno?:** por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. **O olho interminável:** cinema e pintura. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **As Flores do Mal**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Tradução de Vinícius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Edições Graal, 2003, p. 383-99.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. Da Estética à Cosmética da Fome. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 jul. 2001. Caderno B, p. 1- 4.

_____. Do nacional ao transnacional. In: **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. Edição especial. Festival de Brasília, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Cinema brasileiro:** proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Trajectory of an Oscillation. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Orgs.). **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995, p. 281-289.

- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O Novo Espírito do Capitalismo**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORDWELL, David. Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).
- _____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005, 2 v, p. 277-302.
- BORELLI, Helvio. **Noites Paulistas**: histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.
- BRANIGAN, Edward. **O plano-ponto-de-vista**. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005, 2 v, p. 251-75.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____; SOUZA, Jose Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DANEY, Serge. **A Rampa**: Cahiers du Cinéma 1970-1982. Tradução e posfácio de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer**: para uma filosofia da expressão. Chapecó: Argos, 2008.

_____. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 7.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**: introdução à pesquisa semiológica. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FABRIS, Mariarosaria. O neo-realismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro. In: **Cinemais**, n. 34, abril/jun., 2003.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

FIGUERÔA, Alexandre. **A onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas, SP: Papyrus, 2004. (Coleção Campo Imagético).

FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Tradução de Roberto Muggiati. São Paulo: Record, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre: jul/dez 1997. v. 22, n. 2, p. 15-46.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: _____; ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. Traduções de Zeljko Loparic *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores).
- HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KAPLAN, E. Ann. **A Mulher o Cinema**: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KEHL, Maria Rita. O Pacto do Cinismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 junho 2000. Caderno Mais, p. 30-1.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- LINS, Consuelo; MIGLIORIN, Cezar. Cronicamente Inviável. In: LOPES, Denilson. **Cinema dos anos 90**. Chapecó: Argos, 2005, p. 325-41.
- LOUREIRO, Robson. **Da teoria crítica de Adorno ao cinema crítico de Kluge**: educação, história e estética. 294 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética Marxista**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paullus, 2007.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: _____. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2008, 3 ed., cap. 13, p. 311-60.
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, p. 375-80.

- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Ática, 1977.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NOVAES, Adauto (Org.). **O Silêncio dos Intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO AUDIOVISUAL. **Ancine – Agência Nacional do Cinema**. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/oca>>.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PARENTE, André. **Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro: Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Escritos coligidos**. 2.ed. Tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sergio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- PEREIRA, Miguel Serpa Pereira. **Estéticas e mercado no cinema brasileiro incentivado**. In: IV ENECULT: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2008, Salvador. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14363-03.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2009.

- PUCCI JR., Renato. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- PUDOVKIN, Vsevolod. A técnica do cinema. Tradução de João Luiz Viera. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, p. 55-73.
- RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo. **Comunicação e Informação**, Goiânia, v. 5, n. 1/2, p. 11-22, jan./dez., 2002.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RENAN, Sheldon. **Underground: uma introdução ao cinema underground**. Tradução de Sérgio Maracajá. Rio de Janeiro, Lidador: 1970.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. **Cultura e política no mundo contemporâneo: paisagens e passagens**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960. In: _____; RUGAI BASTOS, Elide; ROLLAND, Denis (Orgs.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. **A Cabra Vadia: novas confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: ____ (Org.). **A Globalização e as ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

- SARAIVA, Leandro. **Antes da Revolução e O Desafio**: crise do intelectual e discurso indireto livre. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. 3.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).
- SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genre**: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: Random House, 1981.
- SCHWARZS, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Mateus Araújo. Adorno e o cinema: um início de conversa. **Novos estudos Cebrap**, edição 54, São Paulo, p. 114-26, jul, 1999.
- SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Getúlio a Castelo. Tradução coordenada por Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SLOTERDIJK, Peter. **Crítica de la razón cínica**. Tradução ao espanhol de Miguel Ángel Vega. 4 ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- SOBCHACK, Thomas. Genre filme: a classical experience. In: GRANT, Barry Keith. **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2003, cap. 9, p. 103-14.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TOLENTINO, Célia. O cineasta e a revolução. In: MAZZEO, Antonio Carlos; LAGOA, Maria Izabel (Orgs.). **Corações vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX**. São Paulo: Cortez, 2003.

TROPA DE ELITE TEM MAIS IMPACTO DO QUE GLAUBER ROCHA. **Revista BRAVO!**, p. 56 - 61, 14 jan., 2008.

UNGER, Roberto Mangabeira. Inteligência brasileira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 março 2007. Caderno Brasil, p. 2.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Embrafilme, Alhambra, 1987.

_____. **O processo do cinema novo**. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. A Alegoria Histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005, 1 v, p. 339-79.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. In: **Novos estudos - CEBRAP**, n. 75, p.139-155, jul. 2006b.

_____. **D.W.Griffith: o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____; MENDES, Adilson (Org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. Humanizadores do Inevitável. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 256-70, jul./dez., 2007.

_____. Inventar narrativas contemporâneas. In: **Cinemas: revista de cinema e outras questões audiovisuais**, n. 11, maio/jun., 2008.

_____. O cinema brasileiro dos anos 90. **Praga: estudos marxistas**. n. 9. São Paulo: Hucitec, jun., 2000.

_____. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005b.

_____. **O Olhar e a Cena**: melodrama, hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.

_____; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo. In: **Revista Retrato do Brasil**. São Paulo: Ed. Oficina Informa, v. 5, n. 75, ed. especial 6, p. 221-230, jan./fev. 2006.

_____. Uma reflexão urgente atravessa a cidade. **Críticos.com.br**. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/convidados/convidados_interna.asp> Acesso em: 02 março 2010. (Publicado originalmente no folder do *Encontro com o Cinema Brasileiro*, do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, junho de 2002).

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx Inventou o Sintoma? In: _____ (Org.) **Um Mapa da Ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 297-331.