

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

NATÁLIA RIBEIRO DA SILVA

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL EM  
*CRONICAMENTE INVIÁVEL*

Goiânia  
2008

NATÁLIA RIBEIRO DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL EM *CRONICAMENTE  
INVIÁVEL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social - habilitação em Jornalismo da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Bacharel.

**Orientador:** Prof. Dr. Lisandro Nogueira

**Área de concentração:** Cinema e Sociologia

Goiânia

2008

NATÁLIA RIBEIRO DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL EM *CRONICAMENTE  
INVIÁVEL***

Monografia defendida no Curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de bacharel, aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Lisandro Nogueira – UFG

---

Profa. Ms. Daniel Chistino

## Sumário

Introdução .....	06
1. Cinema Brasileiro – A lógica do ocupado e ocupante .....	08
1.1 Convulsão e Rebeldia – O Cinema Novo .....	13
2 A retomada do cinema brasileiro .....	26
3 Conceitos que permeiam as questões de identidade e cultura .....	31
3.1 As concepções de Identidade Nacional .....	31
3.2 Cultura e Identidade Nacional Brasileiras .....	37
4 Cronicamente Inviável .....	45
4.1 A voz do cineasta em sua obra .....	47
4.2 Os responsáveis pela construção da identidade nacional .....	49
4.3 A musicalidade em parceria com os jogos de cena .....	52
4.4 Despedir não tem graça, divertido, é humilhar .....	54
4.5 Brasileiros tipo exportação .....	57
Conclusão .....	60
Referências Bibliográficas .....	64
Anexo.....	66

## Resumo

É complexo traçar uma concepção de identidade nacional de um país que se orgulha por ter infinita diversidade cultural. São tantos os rumos que podem ser tomados, que tentar defini-la pautando-se em apenas um viés tornou-se comum, por ser mais fácil, o que desencadeia em conceitos frágeis e superficiais, que não conseguem trazer à tona a essência de seu povo, mas apenas seus estereótipos. Voltando o olhar de forma simples para a história do cinema nacional, objeto de estudo deste trabalho, é possível delinear uma identidade brasileira, percebendo como ele a construiu, qual é sua concepção de brasilidade e quais conseqüências esses ideais trouxeram para a formação de uma identidade própria. Ele trabalhou com esses conceitos de inúmeras formas; por meio de caricaturas, onde expressões culturais típicas, como, futebol e carnaval eram motivo de orgulho e todos aqueles que faziam parte desse meio eram malandros, despojados e irreverentes. Tudo isso seria então a representação de uma cultura popular, que portanto, deveria ser exaltada, tendo como fim sua manutenção. Por outro lado, tudo isso também fora visto como agentes de uma alienação nacional, e deveria, portanto, serem analisados de forma profunda. A identidade era formada verdadeiramente; então a população e sua miserabilidade, que acordada, deveria lutar para solidificar suas esperanças, mudando o quadro de injustiça social que dominava o Brasil. Este trabalho toma por base referências teóricas que determinam conceitos de identidade e cultura brasileira, bem como a história do cinema nacional, para determinar como a produção cinematográfica, especificamente *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi, expõe esse tão buscado caráter nacional e qual é sua concepção de identidade brasileira. O filme sugere de forma agressiva o que é o brasileiro, seus preconceitos e ideais, e que todo o seu modo de agir, encarado negativamente, interfere no andamento do país em todos os pilares que o norteiam.

Palavras chave: Cinema – identidade nacional – cultura – Brasil

## Introdução

O cinema pode trilhar por infinitos caminhos a fim de alcançar novos espaços que, coordenados a ele, desencadeiam sensações profundas e até mesmo inesquecíveis em seus apreciadores. Como um instrumento de provocação, debate, e reflexão, ao longo de sua história ele se mostrou não como o final, mas como o começo para um rico relacionamento entre seu realizador e os que o adoram, instigando em ambos questionamentos sobre, por exemplo, qual seria o seu papel e ainda quais seriam seus limites. Assim, assistir a uma obra cinematográfica faz parte da engrenagem fílmica, que começou muito antes de sua exibição pura e simples, com o nascimento de um argumento, que se finaliza não após o término de sua montagem, mas com essa interação que dá novo significado ao exercício do ver.

Como expectadores, somos também um dos principais componentes do cinema, que não se extingue em si mesmo, mas lança ondas que ultrapassam os pilares mais tradicionais de sua produção, chegando até nós e incitando uma explosão de sentimentos diversos, que são como catalisadores de uma reação desencadeadora de novos horizontes, novos valores. Assim, firma-se a importância desse cinema reflexivo, voltado não apenas para o entretenimento. É ele que nos permite ir além, quando nós voltamos a ele, mesmo que em pensamento, tentando compreender sua mensagem e seu significado.

Adequando essas idéias para a nossa esfera, é possível dizer que o cinema brasileiro em muitas oportunidades seguiu de forma brilhante os rumos que levaram

a uma nova percepção do país, fazendo um convite para lançarmos um novo olhar sobre aquilo que nos envolve. Exaltando de forma exacerbada, ou revelando de forma consciente o Brasil, ele promoveu a busca pela identidade nacional hora pelo viés carnavalesco, hora pela fome. Mas sua história mostra que essa foi uma de suas principais características, ressaltar o que é o brasileiro.

Assim, o presente trabalho pretende analisar como *Cronicamente Inviável*, filme de Sérgio Bianchi realizado em 2000, constrói uma concepção de identidade

brasileira e como essa identidade reflete na edificação do país. Para tanto, fora realizado um estudo sobre a história da cinematografia brasileira, desde seus primórdios, passando por todos os seus ápices de produção até seus períodos de depressão, até chegarmos no período atual, extensão do que é conhecido pela retomada do cinema nacional.

Soma-se a isso conceitos sobre identidade nacional e suas matrizes, como esses princípios se desenvolveram no Brasil, ou seja, como lidou-se com essa questão no país e quais são as características mais apontadas quando tenta se definir o que constitui o povo brasileiro, o que parece ser inerente e específico da sociedade brasileira, o que nos diferencia de todo o restante do mundo. Unindo essas bases teóricas, foi possível analisar o objeto de estudo deste trabalho para visualizar o que somos e como isso influencia no caminhar do país.

## 1. Cinema Brasileiro – A lógica do ocupado e ocupante

Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes datam que o cinema brasileiro nasce em 1898, quando é feita primeira filmagem em solo brasileiro, com a Baía de Guanabara e seus navios de guerra então ancorados como cenário. Realizada por um italiano, Alfonso Segreto, com a ajuda de equipamentos europeus, não há registros de sua exibição, mas a necessidade de firmar um ponto zero para a historiografia do cinema nacional veio também para alimentar a necessidade de uma afirmação identitária de algo genuinamente brasileiro.

O Brasil, estagnado no seu subdesenvolvimento, recebeu o aparato cinematográfico de maneira arrastada, sob a herança de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico recém-abolidos. Durante os primeiros anos, o cinema passou despercebido, tanto como atividade comercial quanto como produção local, por motivos torpes, como o déficit de energia elétrica. Para acentuar, cinema era tido como algo complexo: qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção foi de início executada exclusivamente por estrangeiros. Só mais tarde alguns brasileiros, vindos da profissão então recente de fotojornalistas, aprenderam a manejar uma câmera. Diretores e intérpretes brasileiros tornaram-se mais numerosos quando o cinema se encheu de gêneros teatrais, revistas e operetas.

Os frutos da primeira filmagem vingaram apenas em 1907, quando documentários e filmes de ficção de gêneros variados encorpam a produção audiovisual no país. Neste período, as salas fixas de cinema se multiplicaram e os donos destes estabelecimentos eram não só exibidores como também produtores, articulação que chamara o público, mas que fora interrompida em 1911, quando a produção caiu bruscamente. A harmonia entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes revitalizou o cinema nacional. Entretanto,



o período conhecido então como a Bela Época do Cinema Brasileiro, dera lugar, à partir de 1912, ano em que se produz apenas um filme de ficção, na cidade do Rio de Janeiro, a produções estrangeiras.

Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra das cinzentas frustrações das décadas seguintes. Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominaram inicialmente os filmes que reconstituíam crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. No fim do ciclo o público era sobretudo atraído pela adaptação do cinema do gênero de revistas musicais com temas de atualidade. (GOMES, 1980 pág. 29)

Durante os anos de ouro, o que mais atraía expectadores eram as tragédias urbanas. Caóticas, traziam à tona a tímida modernidade que estava nascendo, acentuando perigos de um novo estilo de vida, muito bem teorizado por Ben Singer, ao tratar do início do sensacionalismo popular e as cidades que efervesciam. Estimulantes, os diversos casos de assassinato e violência gratuita enchiam de imaginação os telespectadores, que lotavam as salas de cinema, viciados no sensacionalismo explicitado nas telas. Os crimes mais espetaculares da época eram sucesso de bilheteria, estimulando produtores de cinema a pautar seus trabalhos em páginas policiais.

Apesar de ser o foco principal, a tragédia urbana fora acompanhada por outros gêneros cinematográficos: melodramas tradicionais, patrióticos, com temática religiosa e até carnavalescos, além de comédias baseadas na vida política da época. Outro sucesso, o filme cantante, exigia que artistas se escondessem atrás das telas e acompanhassem a reprodução das imagens.

Bernadet<sup>1</sup> afirma que, em 1907, ano inicial da Bela Época, as salas fixas de cinema multiplicaram-se e a produção cinematográfica provinha da iniciativa dos donos dessas salas. Nota-se que esse florescimento ocorre dez

---

<sup>1</sup> Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro, Annablume, 1995.

anos após a primeira filmagem realizada no país e duraria até 1911. Em poucos anos, o mercado que atingira esplêndido desenvolvimento ficara a mercê da indústria estrangeira. Seu ápice coincidiu com a transformação do cinema artesanal em uma indústria endossada nos países desenvolvidos. Com a crise anunciada, quase todos os que estavam ativamente envolvidos na produção audiovisual abandonaram a profissão e, lentamente, retornavam aos seus antigos trabalhos jornalísticos e teatrais. O desinteresse generalizou-se.

Paulo Emílio<sup>2</sup> utiliza sabiamente em *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* a metáfora de ocupado e ocupante, para definir a teia cinematográfica construída na época entre Brasil e as emergentes nações, principalmente os Estados Unidos. Tal teoria, para o autor, influenciaria o cinema brasileiro – “Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era natural que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte” (Paulo Emílio – pág 30).

Ocupados, países como Egito e Índia possuíam cultura enraizada, forte, que criaram barreiras aos produtos da indústria cultural do Ocidente, ocupante. No caso, os filmes americanos e europeus atraíram público, mas não de forma hegemônica, abrindo lacunas para o desenvolvimento cinematográfico local. O modelo que pretendia tornar-se padrão não era almejado como tal perante os espectadores e produtores subdesenvolvidos.

O Brasil, como parte do mundo ocidental, não fazia um contraponto a ele, era na verdade uma de suas extensões. Assim, não havia um terreno de cultura diverso, extinguindo então uma barreira natural de modo de vida, religiosidade, vestimentas e expressão artística que precisasse ser sufocada ou contornada. Quando o ocupante aqui chegou, nada lhe parecia correto e adequado, surgindo a necessidade de implementar novos padrões. Transferindo toda essa idéia para a indústria cinematográfica brasileira, tudo fora construído à imagem e semelhança do ocupante, acarretando a idéia de que nada seria

---

<sup>2</sup> Paulo Emílio Salles Gomes, Editora Paz e Terra, 1980.

original, ou seja, nada nos seria estrangeiro, pois tudo o era.

Mesmo com o florescimento do cinema no Brasil, nada fora capaz de deter o cinema americano que chegava. Sua impregnação foi imediata e exclusiva. Produções européias ainda chegavam por aqui, mas enquanto o cinema era tachado como principal entretenimento, ele era norte-americano, e de certa forma, também brasileiro, devido ao espaço criado na imaginação coletiva de que ele pertenceria ao país. Essa invasão deixou acanhadas as outras formas de arte que havia e tentavam encontrar meios de permanecer.

Não foi possível balancear o artesanal e o industrial, e até mesmo a crítica colocava-se a favor do modernismo americano, condenando os filmes nacionais, promovendo campanha para tachá-los de inadequados, o que colaboraria com a estratégia de monopólio do mercado cinematográfico. Os poucos filmes que surgiam, eram baseados na literatura ou com temas patrióticos (por influência da I Guerra Mundial), que exploravam a necessidade de se ter uma identidade cultural autêntica, o que após uma observação criteriosa, logo se via que não passava somente de boas intenções, visto que, ao final, tudo não passava de imitações de trabalhos estrangeiros. Acentuando a situação desfavorável, havia se quebrado o ciclo entre produção, distribuição e exibição.

Com o surgimento do cinema falado, que coincidira com a grande crise de Wall Street, a produção de filmes brasileiros voltava a respirar, mas ainda com dificuldades. Aliado a essa breve recuperação, o rádio deu à cultura popular oportunidade de tomar forma cinematográfica. A cultura caipira, muito comum nos fazendeiros e colonos, mas também recorrente nas cidades, virou moda e fomentou a atenção dos cinéfilos novamente ao cinema local, atenção essa que logo se esquivou novamente para fora, recolocando tudo na mesma forma de outrora, ao posto de rejeitado. Mais tarde, já na década de 40, o embate entre essas duas vertentes se tornaria inevitável. A identificação com o cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida à adoção da plebe, do malandro, do

pilantra, do desocupado, da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante.

É importante frisar que, até então, toda a produção existente era exclusivamente carioca. Em São Paulo, começava-se a delinear projetos industriais ambiciosos, envolvendo construções de estúdios de gravações. As exceções ficavam sob o respaldo de Minas Gerais e Pernambuco. A efervescência histórica na época, rodeada por episódios políticos marcantes como o golpe de Getúlio Vargas e a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial inspirou diversos filmes, de gêneros variados, mas não há como negar que a chanchada era o que mais havia de estimulante do quadro cinematográfico nacional.

A chanchada seria renegada futuramente, quando São Paulo apontou como o novo mercado em ascensão cultural. Surgem companhias importantes como a Vera Cruz, que se destinou a produzir enredos voltados para uma classe emergente, em grande escala. Assim, via-se novamente europeus ocupando o quadro de funcionários desses estúdios, acarretando um melhoramento técnico e artístico, mas de maneira generalizada e até mesmo superficial. O aumento da produção continuara constante, mesmo com o fracasso que os grandes empreendimentos obtiveram. Anualmente, chegavam a ser finalizados trinta filmes, renovando, ao contrário do que se imaginava, a presença de musicais e de comédias popularescas. É nessa época que surgem, como prova da renovação da chanchada, Amácio Mazzaroppi Zé Trindade, Grande Otelo, Oscarito e Dercy Gonçalves.

A chanchada ganhou mais força após a união entre a recém-fundada companhia Atlântida e a cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. Novamente, produção e comércio exibidor uniram-se, lembrando a profícua associação que se firmou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. O gênero, com seus personagens grotescos e exagerados, se solidificou e permeou as salas de cinema por 15 anos, mesmo com a renegação de críticos e estudiosos da área, que a consideravam um tipo de subcinema, responsável pelo lento

desenvolvimento do cinema nacional. A chanchada era uma comédia por vezes grosseira, repleta de musicais com astros brasileiros e, na grande maioria, baseados em filmes americanos de sucesso. Tida como imitação dos sucessos que vinham de fora, essa forma de produção seria, na verdade, um retrocesso para a cultura nacional, visto que ela alienava seu público, afastando-o do processo político e social.

No livro *Nuevo Cine Latinoamericano*, Augusto Martinez Torres e Manuel Pérez Estremera (p.58) afirmam:

Algumas películas desse período, como *Este Mundo é um Pandeiro* (1947) ou *Carnaval no Fogo* (1949), obtêm um grande êxito entre um público culturalmente alienado; no entanto, suas características se reduzem a uma imitação grotesca dos piores musicais norte-americanos e são, portanto, de uma ridícula banalidade [...] apesar do êxito comercial dessas películas, a indústria cinematográfica continua sem uma entidade própria e, durante muito tempo, cada iniciativa é uma aventura, por não existir nem companhias suficientemente fortes, nem técnicos, nem atores.

Apesar de críticas ferrenhas, não há como negar que a chanchada possui aspectos de criatividade e originalidade. Ela pode ser vista não como pura cópia, mas como uma paródia do cinema americano, onde há uma resistência cultural definida, salientando as necessidades e os problemas sociais da população. Ao ridicularizar os estereótipos americanos, ela também desmascarava seu cunho ideológico. O popularesco, os arquétipos brasileiros nela presentes, de certo modo exaltavam a identidade nacional.

## 1.1 Convulsão e Rebeldia – O Cinema Novo

Na década de 50, a chanchada chega ao seu apogeu, tanto no que se

refere à linguagem quanto à sua repercussão popular. Paralelamente, nascia também a ambição de realizar cinema de estúdio, industrial e de alto nível, que renegaria a chanchada, feito por uma parcela burguesa da sociedade, focado para um público diferenciado, de intelectuais e artistas. A Companhia Vera Cruz surge, trazendo à tona uma nova produção paulistana. Seus mentores procuraram criar um novo cinema brasileiro, desprezando o que fora feito anteriormente. Era uma sociedade de capital privado, com quadro técnico preenchido por profissionais estrangeiros. Toda distribuição de filmes fora entregue a Columbia Pictures, o que para os críticos, reforçava ainda mais a idéia de anti-nacionalismo da companhia, que se entregara ao imperialismo americano.

A idéia era demonstrar que São Paulo (e não o Brasil) precisava de sua Hollywood. Assim, salários exuberantes, cenários suntuosos e todas as estrelas brasileiras faziam parte da Vera Cruz. Toda luxuosidade rendeu um fruto, *Cangaceiros*, de Lima Barreto, que foi a Cannes e ganhou o prêmio de melhor filme de aventuras. Contrapunham-se a essa máquina cinematográfica brasileira um grupo emergente de jovens que via o cinema como mecanismo de ação cultural, que começavam a beber da fonte do neo-realismo italiano e que trazia como ideal o cinema de autor. Para os parâmetros da Vera Cruz e de Alberto Cavalcanti, seu principal nome e condutor, toda a linguagem cinematográfica ia à contra mão deste ideal. O realizador era na verdade uma peça a ser escolhida pelo produtor, que optaria ainda pelo argumento, atores, técnicos, seguindo as concepções do cinema industrial.

O debate que surgiria não era necessariamente contra a Vera Cruz, mas sim sobre o cinema que lá se fazia. É o que expressa em depoimento Nelson Pereira dos Santos, no livro de Maria Rita Galvão – *Burguesia e Cinema. O Caso Vera Cruz*:

Não lutávamos contra a Vera Cruz propriamente dita, e sim contra sua linha de ação contra o cinema que se fazia lá [...] E sobretudo defendíamos a Vera Cruz enquanto cinema brasileiro, sempre que a sentíamos ameaçada pelo inimigo

maior, que era o cinema estrangeiro. Não era cinema simplesmente que nós queríamos, era cinema brasileiro [...] que refletisse a realidade brasileira, como se fosse possível um cinema feito aqui que não refletisse, que não se relacionasse com a realidade que lhe deu origem. (GALVÃO, op. Cit., p. 202-209).

Sob tal perspectiva, a Vera Cruz, ainda com todos os seus equívocos, fomentou o debate sobre o que seria o cinema brasileiro e como ele deveria ser produzido. A produção na época era farta e houve modernização técnica e também o incentivo à intelectualidade nacional. Todo esse cenário apontou novos caminhos para o cinema, visto que se começou a discutir a regulamentação do cinema e a obtenção de uma legislação; para que houvesse a solidificação da cinematografia nacional, era necessário contar com leis de incentivo governamental.

Sua brevíssima trajetória cedeu espaço a uma nova corrente, ainda na década de 50, que acreditava no cinema como instância de crítica e reflexão. Começavam a ganhar destaque obras com intenções artísticas, que uniam o neo-realismo italiano e a literatura brasileira, e proporcionaram um novo viés ao quadro cinematográfico em voga. É por meio desse diálogo que Nelson Pereira dos Santos inicia o cinema moderno brasileiro. Percebia-se que, fora a chanchada, o cinema brasileiro não existia como linguagem nem como discurso. Propunha-se um cinema livre de limitações de estúdio e imitações de obras estrangeiras, que tivesse contato diretamente com a população e seus problemas, reivindicando a liberdade de autoria para o diretor.

Seria, mais uma vez, a tentativa do cinema nacional de transgredir as barreiras do subdesenvolvimento técnico-econômico, apontados por Paulo Emílio. Era necessário redescobrir o Brasil, deixando de lado a superficialidade com a qual questões sociais e identitárias eram concebidas. Nascia o chamado Cinema Novo, que propunha uma ruptura salientando o cinema de autor. Preocupado com o contexto social, econômico e político do homem brasileiro, era desarticulado aos padrões industriais, a linguagem estrangeira. Ele possuía consciência da realidade

social. O eminente sentimento socialista presente envolvia pessoas ativamente ligadas à sua produção, e como consequência, alterava positivamente o foco do cinema nacional.

O Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento global de importância na história de nosso cinema, cabendo notar que apenas o segundo teve um desenvolvimento harmonioso, devido à sua melhor adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento. Como o da bela época, o Cinema Novo viveu uma meia dúzia de anos sendo que ambos tiveram o seu destino truncado, o primeiro pela pressão econômica do império estrangeiro, o segundo pela imposição política interna. (Gomes, 1980, pag. 94)

O cinema traria agora uma estética fundamentada em novos valores, onde não haveria mais espaço para enredos superficiais, voltados para o puro e simples entretenimento de seu espectador. Tudo se baseava em uma imersão de conceitos políticos e ideológicos que renovaram a linguagem cinematográfica, impondo ao observador (sendo ele ocupado ou ocupante) uma nova leitura, forçando-o a digerir a realidade cruel que um país subdesenvolvido como o Brasil possuía.

O herói desocupado da chanchada fora remanejado ao posto de trabalhador. O samba e o carnaval, peculiaridades tropicais tão exploradas pelo gênero, alcançariam dimensões politizadas, que representariam o povo brasileiro em sua essência. A miserabilidade tomou a tela, sem medo ou vergonha de se expor, pelo contrário, imergiam personagens feios, esfomeados, pobres, segregados em lugares igualmente desagradáveis, porém, reais. O campo era o cenário, a fome, o tema era o Nordeste do polígono das secas, o espaço simbólico onde se discutia a realidade social do país<sup>3</sup>. Com a pretensão de vomitar a verdade para todos, o Cinema Novo ganhou notabilidade internacional, passou de denunciador social a deflagrador de problemas políticos. Para seus entusiastas, ele compreendia toda a problemática que europeus e muitos brasileiros negavam-

---

<sup>3</sup> Ismail Xavier, Cinema Brasileiro Moderno, Paz e Terra, 2001



se a enxergar. Para um, algo surreal e primitivo; para outro, motivo de vergonha. Esses ideais foram defendidos por Glauber Rocha em um de seus mais contundentes textos, *Estética da Fome*, onde foram delineados os princípios do Cinema Novo e sua responsabilidade para com a cultura, o povo brasileiro e também a América Latina, citada diversas vezes por englobar o colonizado e o subdesenvolvido.

Para compor a oposição ao clássico e industrial, havia a pluralidade de estilos e idéias, com profunda densidade estética e intelectual, inatingível em toda a história do cinema brasileiro, desencadeando em filmes de baixo orçamento, que tomavam como fonte teóricos e realizadores como André Bazin e Orson Welles, e a escolas como a Nouvelle Vague e o já citado Neo Realismo italiano.

O nacionalismo cultural que o Cinema Novo trazia tornou-se hegemônico, principalmente quando a chanchada entrou em crise, esta estimulada pela expansão da TV no Brasil, herdeira dos costumes do rádio e a cultura popular, que até então permeavam o gênero. De certo modo, a nova atmosfera cinemanovista teria conseguido então derrubar aquilo que considerava desnecessário e prejudicial à consciência política e cultural do brasileiro, vide depoimento de Glauber Rocha em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, escrito em 1963:

[...] Combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada; e como *cinema novo* merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser *cinema novo* para derrubar a chanchada. Dito e feito. A chanchada foi liquidada pelas raízes e o *cinema novo* ficou ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do *cinema novo* 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada (ROCHA, 2003, pág 132).

Em seu momento mais efervescente, o Cinema Novo assiste o golpe militar parar o país. O “cinema de autor” conseguia fortalecer sua participação na

luta política e ideológica que começava a florescer e por isso a censura instaurada não desencadeou uma brusca ruptura na criatividade e no processo de produção dos cineastas, mas a repressão abalou artistas e intelectuais que se viam como agentes de estímulo e mudança social. A arte era considerada um mecanismo inteligente e necessário para promover essa reação, e seus produtores, aqueles que conscientizavam a população dita alienada, que não via com densidade os problemas que a cercavam e, portanto, contra ela não lutavam. Essas concepções permitiam aos cinemanovistas e demais credores nessas concepções a enxergarem sua participação na sociedade de forma muito sólida.

O que se viu após o golpe ditatorial foi uma deturpação de conceitos e valores a respeito da colocação do intelectual na sociedade. As utopias caíram por terra e sentimentos de derrota e decepção tomaram conta da *mise-en-scène*. As premissas que construíram o Cinema Novo não foram abdicadas. Continuava a renegação do cinema industrial, delimitador estético e ideológico, o engajamento político, a denúncia e a revolta como meios de escancarar a realidade brasileira.

Muitas obras posteriores a este acontecimento histórico trouxeram um novo tônus às telas. A situação e o dever do cinema e dos cineastas era colocado em questão através do intelectual, que se tornou personagem presente. Essa personagem diversas vezes apresentava-se de forma confusa, desnordeada e incoerente com aquilo que ele deveria não apenas representar, mas construir, seguindo os ideais propostos na idealização do Cinema Novo. A relação intelectual sociedade-povo-revolução vira incerta: o sujeito desencadeador dessa cadeia perdera seu papel.<sup>4</sup>

Esse intelectual muitas vezes foi metaforizado por meio da literatura. Além de adaptações da literatura brasileira, o Cinema também se utilizava de figuras de poetas e escritores para enfatizar seu papel como edificador e transformador social. Deslocado, ele rumava para a auto-crítica, caindo em uma relação de conflito com sua própria arte. Embutido nessa situação, percebemos o

---

<sup>4</sup> Expressão utilizada por Jean-Claudet Bernardet em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*.

cinema e suas dialéticas, buscando novos caminhos para seu trabalho. Entretanto, é importante grifar que os cinemanovistas não lançaram mão da linguagem moderna, com densidade e poesia que criaram. Os filmes produzidos em sua época mais calorosa transbordavam elementos autorais. Não houve espaço apenas para filmes com viés pedagógico, ou com intenção pedagógica como cita Ismail Xavier, em *O Cinema Brasileiro Moderno*. O desafio após 1964 seria justamente continuar essa experiência de modernidade.

Abrindo espaço para novas críticas e denúncias, o Cinema passou a trabalhar elementos urbanos e, conseqüentemente, a abordar uma nova classe social, a classe média. O foco não eram mais favelas e sertões nordestinos. O público e o realizador, pertencentes a esse meio, viam-se projetados na tela de modo crítico e feroz. A burguesia brasileira é representada como medrosa, conservadora e permissiva. Apoiadora do golpe militar, fora apedrejada por abaixar a cabeça e calar-se diante as atrocidades cometidas pelos governantes, que desencadearam conseqüências desastrosas para toda a sociedade.

Toda essa revolução cinematográfica chegava aos olhos de uma parte da população que não se estimulava com o que lhe era apresentado, não conseguia captar o cinema como catalisador de mobilidade social, mas apenas como forma de entretenimento dominical, reforçando a análise de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro, em parte já citada neste texto, a de que ele não tem forças para escapar do subdesenvolvimento que o circunda.

O Cinema Novo chegava onde ocupados estavam mais presentes nas telas que nas poltronas, como espectadores. O círculo de reflexão que deveria ser construído era então desarticulado; a transgressão proposta pela escola de expor e denunciar para então viabilizar os reparos era frustrada. A juventude que se uniu em prol desse ideal sentiu-se que deveria representar uma parcela da população brasileira que jamais fora levada a sério, mas para Paulo Emílio ela acabou por falar e agir para si mesmo. “A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e seu público nunca foi quebrada” (GOMES, pág 96 – 1980).

Ainda assim, não é possível subestimar a significação do novo cinema para a história brasileira e sua determinação em firmar uma identidade nacional. Deve-se a ele a criação de um cinema moderno no país, que instigou novos rumos e olhares para a produção cinematográfica e para o seu objeto maior, o povo. O sertão, o subúrbio, a favela e até mesmo a zona sul carioca formaram um universo mítico que afrontava os padrões estéticos, sociais e políticos em vigor na época. O sagaz atrevimento de seus cineastas revigorou as artes, em suas diversas vertentes, e firmou base fértil para os que vieram posteriormente.

Para as diversas vertentes da arte que abraçaram o Cinema Novo, temos o Movimento Tropicalista, que renovou votos com o modernismo e a antropofagia de Oswald de Andrade. Ismail Xavier define em *Alegorias do Subdesenvolvimento* que a tropicália fora um marco estético, que permeou diversos filmes com traços de ironia e paródia ao populismo anterior a 1964. Viu-se também a inserção da música tropicalista como aliada no debate político, que seria futuramente ironizado, juntamente com o imaginário nacional e as tradições que o envolviam.

O que se viu após essa turbulência foi a continuidade de filmes poéticos, agressivos e densos, mas não mais ligados ao Cinema Novo propriamente dito. Os autores agora seguiam por seus próprios rumos, se dispersaram em carreiras individuais, mas sem se esquecer do sentimento de derrota das esquerdas em toda a América Latina. Viu-se que a agonia que cercava esse cinema fora assumida por uma nova rebeldia cinematográfica, que ligando a juventude autoral às preocupações brasileiras do período, traçou um novo parâmetro no cinema nacional.

Designado como Cinema do Lixo, ou Cinema Marginal, os autores dessa corrente trouxeram a subversão como ponto de partida para compreender e antes de tudo provocar um debate sobre as atuações sociais em voga. Com suas personagens transgressoras, bandidos, prostitutas, moradores de rua, ele ia de frente às utopias suscitadas pelo “milagre brasileiro”, desafiando a repressão

instaurada pela ditadura de modo agressivo e irônico. Sua linguagem, a estética do lixo, seria considerada como uma forma acentuada e radical da estética da fome, onde o Brasil era desenhado com traços de sarcasmo, como afirma Paulo Emílio: “Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo”.

Sua breve ascensão representou o último sintoma de rebeldia cinematográfica no país. Breve, pois ele não fora idealizado para ser comercializado, ou sequer exibido no grande mercado. Somado a isso, a censura e até os seus arquétipos expostos nas telas acabaram por levá-lo à derrocada. Arremessar a miserabilidade de forma exacerbada nas telas certamente não haveria de ser uma experiência duradoura, já que é natural ao ser humano se desfazer do que o incomoda, ainda mais quando ele se vê como “ocupado” que se contenta com a ação de “ocupantes”.

Apontado como ruptura do Cinema Novo, o Cinema Marginal levantou a ele críticas, acusando-o de elitista, paternalista e aristocrático, críticas essas baseadas no fato de que os cinemanovistas eram a classe média, o que trazia para suas obras, portanto, sua moral e sua ideologia. Figuras desajeitadas, que por vezes queriam provar que o crime também é uma forma de trabalho, viviam fora da sociedade e eram rejeitados por ela, contanto não pareciam muito se incomodar, apenas viviam sua vida lamentável, sem questionamentos, discursos ou engajamentos, totalmente alienados. Isso ressaltava outro ponto de divergência entre as escolas, visto que, no Cinema Novo, suas figuras eram questionadoras, politizadas e interessadas em vivenciar o ambiente social ao qual pertenciam. Ainda assim, não é possível desconsiderar a carga de criatividade e experimentalismo que o Lixo deixou como herança para o cinema brasileiro.

No início dos anos 70, a derrocada do Cinema Marginal coincide também com o esvaziamento do Movimento Tropicalista, acompanhados ainda com a insistência da imprensa em datar a morte do Cinema Novo. Como fora dito

anteriormente, o Cinema Novo não se extinguiu de forma unificada e absoluta, o que houve ao passar dos anos foi sua desintegração, com seus principais participantes seguindo sozinhos, reinterpretando cada um à sua maneira a linguagem estética e a instigação reflexiva que constituíam o fenômeno.

Aproveitando esse momento rarefeito, o Estado criou estímulos para a produção de um cinema patriótico, voltado para a história nacional, com a intenção de sustentar o ufanismo, bandeira maior da ditadura militar, abafando qualquer cinematografia que pudesse questioná-la, como era feito na década anterior, e que serviria ainda de contraponto à comédia erótica (pornochanchada), que curiosamente crescia desviando-se da censura iminente. Os filmes históricos raramente obtiveram destaque quanto à sua linguagem e conteúdo, pois foram discretos os cineastas que inseriram em suas obras tons de reflexão ou crítica à ordem instaurada. Via-se também obras para “atingir o público”, respeitando os princípios da comunicação de massa, onde começa o esboço de uma maior distribuição, comercialização e exibição do cinema brasileiro.

A pornochanchada é despejada sobre as telas nesse período. O erotismo exacerbado somado à superficialidade dos enredos, contrapondo todo o profícuo cinema dos anos 60, despertou críticas ferrenhas, mas o grande número de espectadores a ela convertidos acabou por valorizá-la enquanto meio de entretenimento de massa. Até hoje, quando há espaço para discuti-la, seus defensores apontam como argumento o grande número de pessoas que iam aos cinemas, algo até então inédito para o cinema brasileiro.

Felizmente, o cinema na década de 70 não se voltou apenas para a comédia erótica. Crescia a preocupação de reafirmar valores, revendo o passado a fim de reiterar a identidade nacional. Uma nova proposta de cinema popular é lançada, onde o povo não seria observado como foco de uma análise do cineasta. Ele não mais se sentiria representante de uma camada social desfavorecida. Sem ser tachado de alienados, a câmera agora era repassada das mãos do autor para aqueles que anteriormente eram apenas observados. Abriu-se espaço para a voz

do outro, problematizando a velha relação cineasta-povo.

A voz do povo aliou-se ainda a uma nova discussão, do cinema dentro do cinema, seja de forma experimental ou até mesmo seguindo regras de produção. O realizador acumulara experiências da década passada e desejava retratá-las, introduzindo novas dimensões para propor uma reflexão sobre a cinematografia. O então metacinema tentava traçar outros trilhos, que por fim resultou em uma integração estimulante a um cinema popular e pedagógico, calcado na alegria. Por fim, uma análise desse quadro permitiria observar o resgate a algumas referências da extinta chanchada. Tudo, claro, com um novo viés, mais conceitual, cômico e irônico, como vê Ismail Xavier:

[...] O diálogo com a chanchada é um aspecto entre outros de um reforço de identificação com o cineasta com os chamados “fatores de permanência” dentro da vida brasileira; de consagração, às vezes complacente, dos “traços de caráter” e do “estilo nacional”. (XAVIER, 2001, pág. 107)

A partir desse novo diálogo, surgiu a percepção de que dentro dos “fatores de permanência” da vida brasileira existia uma demanda de mercado a ser contemplada por uma estética que o enxergava como cultura. A contraponto, seguindo ainda o ritual sessentista, a experimentação no cinema não fora deixada de lado, buscando uma linguagem moderna, que fomentava a continuação do cinema de autor no Brasil.

O enfoque do país na década de 80, no cinema, retratou lutas sindicais, temas da industrialização e questões sociais que nasciam ao lado da abertura política e o fim da ditadura militar. Entretanto, não houve uma continuidade, já quebrada na década de 70, à densidade estética, à linguagem reflexiva, à ousadia moderna que o cinema um dia obteve. A revolução na esfera da cultura, que tentava reestruturar a condição periférica do país como um estágio e não como um destino da nação, não vingou. O cinema político tinha uma

proposta anti-industrial, colocando em planos diferentes arte e comércio, e após vinte anos sucumbiu à oportunidade que o mercado oferecia de unir o entretenimento e a rentabilidade.

Por isso, mesmo tendo sido escrito em 1973, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio, possui conceitos tão atuais, que perduraram por décadas após sua aparição. Funcionando como um ciclo de ápices e declínios, o cinema brasileiro, que nasceu de forma arcaica, dentro de uma situação econômica e política desfavoráveis à qualquer desenvolvimento cultural, atravessou o século XX tentando se reerguer, superar suas lacunas e tornar-se sustentável, caminhar com as próprias pernas.

Em seus primeiros anos, o estrangeirismo, que sempre nos seduziu, impediu que ele florescesse e tentasse seguir um caminho próprio. Depois, ele fora traído, boicotado, por um estado intransigente e totalitário, que lutou para desertificar toda e qualquer manifestação cultural que promovesse um debate profundo sobre a realidade no país, questionando não só o papel das artes e sua responsabilidade para com a sociedade, mas que tentava guiar o povo, questionando-o sobre a forma como atuava, escancarando nas telas toda sua problemática, o representando como ele era, extraindo toda a sua miséria, junto a uma renovadora modernidade estética.

Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1980, pág 87)

Revigorar o cinema brasileiro não seria possível, pois o subdesenvolvimento afoga todos os pilares do país. A cultura esquiva-se mas



acaba cedendo ao mercado, que busca propostas superficiais e de fácil absorção da arte, que não constrói ou debate, mas apenas diverte e por isso já se basta. A partir disso, todas as tentativas de revitalização desmoronariam. O cinema não teria forças para escapar da sua condição, visto que a parcela populacional que teria força para reverter o quadro é passiva, a primeira a aderir aos chamados do ocupante.

Fazer um breve histórico da produção cinematográfica nacional comprova, infelizmente, que o autor, rígido em suas colocações, não poderia ser considerado um pessimista. Para nós, que avançamos e assistimos a trajetória do cinema nos últimos tempos, vimos mais uma vez a comprovação de suas idéias. Há sempre uma pedra no meio do caminho do cinema brasileiro.

## 2 A retomada do cinema brasileiro

Início da década de 90, fim de uma era mundial bipolar, queda do Muro de Berlim, fim da ditadura militar brasileira. O final da década, impulsionada por inúmeros fatores históricos de amplitude mundial e, no Brasil, finalmente, a mudança estrutural após vinte anos de um governo militar massacrante para todas as formas de cultura nacional. O cinema nacional nas décadas antecessoras vinha em ritmo lento, com uma produção baixíssima de filmes. Com a posse do presidente Fernando Collor, veio a extinção de órgãos provedores de cinema como a Embrafilmes, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. Cultura e cinema passaram a ser consideradas como mercadorias como outras qualquer. A crise, que gerou uma espécie de “marco zero” na história da produção cinematográfica brasileira, não seria inédita, mas apenas mais um episódio do cinema nacional, que é perfurado por ciclos que não se permitem dar continuidade.

Seguiriam então os dois piores anos da história do cinema brasileiro. A derrocada das políticas de fomento à produção audiovisual desertificou as salas de cinema que ainda tentavam abrir espaço para o nacional. Desde o fim da Embrafilmes, a má distribuição e a má exibição dos filmes perdurou até a promulgação de uma nova Lei do Audiovisual, que criou mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Nascia então a Retomada do Cinema Brasileiro.

A retomada derivou do estabelecimento de governos democráticos, que instituíram políticas culturais propícias e incentivo ao cinema; mas também da sintonia com uma situação mundial que garantia espaço a expressões multiculturais, sobretudo quando temperavam impulsos autorais com cor local e uma certa dose de gêneros consagrados. Movido por uma euforia que refletia o retorno da crença no Brasil como um país viável, o gesto utópico, perdido no passado do *cinema novo*, retornou como novo ímpeto, particularmente notável nos primeiros anos da reforma neoliberal do governo Fernando Henrique Cardoso. (NAGIB 2005, pág. 16)

A característica recorrente no cinema nacional, do cineasta vindo de uma classe dominante pautar sua obra aos menos favorecidos, ganha novo fôlego a partir da retomada, quando novamente o povo e a cultura popular são exaltados, como o fim de diminuir o abismo social e econômico entre o realizador e seu objeto. Deseja-se resgatar o cotidiano, pessoas e situações que exaltem o brasileiro, seja evidenciando suas qualidades ou suas vergonhas. O que importa é que, após momentos de recessão e grande decepção política, o cinema retornou como forma de expressão de cultura nacional.

Assim, o sertão, que foi a metáfora maior para representar a miserabilidade brasileira, novamente volta às telas, mas com outra releitura, desencadeando a inevitável comparação do novo fluxo com o cinema novo. Naquela época, os fatores que desencadeavam o mal estar social eram nítidos. O militarismo, a elite econômica que o acolhera e o imperialismo norte-americano eram, sem dúvida, os responsáveis pela desigualdade, a fome e a alienação do povo. Os cinemanovistas então, para incitar a reflexão, questionavam e expurgavam esses fatores, por meio de obras com conteúdos políticos densos e autorais. Não se pode afirmar que tais mazelas foram extintas, ao contrário, perduraram e tornaram-se mais evidentes. Entretanto, apontar os “inimigos” atualmente é um trabalho árduo pois o mundo tornou-se difuso, rarefeito, com uma engrenagem mais complexa. O cineasta hoje, não conseguiria trabalhar com o mesmo mecanismo para promover a reflexão, como anteriormente.

Com um olhar nostálgico e atualizador, essa alegoria se desenvolve com novas cores, mas pouco politizada (o que é marca do nosso tempo) transformando-se em palco para dramas pessoais, mais que sociais, mas carregada ainda com a expressividade marítima. O mar é novamente signo de utopia, sonhos, vitórias, lugar distante da secura e miséria do sertão, para onde se quer ir, como se fosse uma recompensa após uma dura jornada de luta e sofrimento.

A favela idealizada de 1950 e 1960 surge novamente como o berço do

crime, onde a população é formada quase em sua totalidade por gente pobre, honesta, trabalhadora e cheia de esperanças. Ela agora é vista de maneira mais rica, expondo além de suas lacunas o seu lado criativo, privilegiando o olhar do próprio favelado na obra, como se eles assumissem sua voz. O cinema, percebendo que o morro está chegando cada vez mais perto do asfalto, se apropria disso, colocando nas telas a espetacularização da violência, as cadeias sociais que lá existem e como elas funcionam.

Há um intervalo de toda uma vida entre os anos 1960 e os 1990. Os sonhos revolucionários foram arquivados, as utopias, diz-se, perderam a razão de ser. O socialismo real entrou em colapso, e, no plano ideológico, a leva de individualismo que varreu o mundo talvez se encontre apenas agora em começo de refluxo. Mas, no início dos anos 1990, parecia haver pouco espaço para qualquer tipo de reflexão coletiva sobre o real. As pessoas se ocupavam dos seus problemas mais particulares e o cinema deveria refletir a posição umbilical e narcísica de determinado momento histórico (ORICCHIO, 2003, pág. 104)

Mesmo com toda essa disparidade e um contexto social, político e econômico diferente, algo comum que restou entre o movimento sessentista e a retomada foi a necessidade de construir uma identidade nacional, buscando enxergar quem somos, qual nossa posição diante o mundo, como lidamos com o estrangeiro, quais são nossas tradições, tentando pensar o Brasil como um todo, exaltando suas especificidades. Ainda que o individualismo insistisse, não se abandonou a intenção de correr atrás de um caráter do povo brasileiro, aquilo que nos tornasse um coletivo, unidos por um universo de trejeitos, fraquezas, ideais, religiões, línguas, medos, que nos tornasse únicos.

Por algum tempo, acreditou-se que esse novo cinema tinha como característica principal a diversidade. Os desejos que eram buscados anteriormente tornaram-se vagos e cada um tornou-se livre para seguir os ideais que quisesse, pautando-se por expectativas e ansiedades meramente pessoais. Essa multiplicidade foi vista como uma consequência de um mundo que vive uma

intensa troca cultural, onde esteticamente havia influência de cineastas nacionais como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, somada a nomes internacionais como Quentin Tarantino e Martin Scorsese, entre outros. Sua linguagem híbrida unia aspectos de nosso tempo como a televisão, o videoclipe e a publicidade. Ainda que formado por fragmentos, a Retomada trouxe elementos para desenhar a cara do país, dando continuidade ao antigo trabalho que todas as vertentes de arte no Brasil fizeram.

Essa linguagem múltipla despertou debates entre realizadores e estudiosos do cinema. A inspiração na publicidade e na televisão, para alguns, representa uma oposição à produção autoral, verdadeiramente artística, que vê o cinema como forma comercial puramente voltada para o entretenimento, sem fomentar reflexão alguma, renegando então a densa herança que cinema novo, cinema marginal e todas essas vertentes deixaram para nós. A rapidez que a mensagem televisiva chega ao espectador não o deixa digeri-la de forma consciente; tudo é massificado, com uma estética pobre e maquiada, sem espaço para experimentações.

Contraopondo a essa teoria, há aqueles que vêem essa rejeição à televisão como um desprezo ao grande público, que notoriamente se adéqua com maior facilidade a esse tipo de linguagem. Esse cinema purista e de autor se distancia de seu público, sendo feito pelo realizador e voltado somente para ele que, sem sair de sua redoma, não conquista uma platéia efetiva e estabelece um processo de comunicação com ela, algo que a televisão consegue realizar perfeitamente. Após um período de recessão, o cinema nacional deveria buscar novos expectadores, visto que ele é feito com o dinheiro público e seria justo voltar-se àqueles que o patrocinaram.

Oscilando entre o melodramático e certa ruptura, o cinema brasileiro pós anos 90 apresentou um crescimento notável, tanto de produção quanto de público. Com seus variados estilos lingüísticos e temáticos, ele pode ser encontrado em espaços alternativos ou em *shoppings*, estimulando a ousadia do

expectador, que ainda cede aos espetáculos holywoodianos, mas que pode novamente entregar-se à produção brasileira. Notável também é o número de festivais de cinema que surgiram nos últimos anos, presentes hoje em todas as regiões do país, abrindo espaço para a promoção de obras regionais, fora do já tradicional eixo Rio de Janeiro-São Paulo, proporcionando um panorama da produção realizada no país como um todo. Obviamente, o cinema brasileiro ainda encontra falhas estruturais relativas à distribuição e à comercialização, certamente as maiores barreiras contra seu maior desenvolvimento, mas não parece que ele segue para o rumo tradicional de queda, obedecendo à lógica de sua história, pautada por ascensões e depressões. Ao contrário, ele parece ter encontrado uma estabilidade e espera-se que ele torne-se ainda mais rico ao longo das próximas décadas.

### **3 Conceitos que permeiam as questões de identidade e cultura**

Para fomentar a discussão sobre como *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) edifica e debate a identidade brasileira, utilizarei conceitos a respeito da identidade e cultura nacional, os pilares que constituem identidade e cultura brasileiras, passando pelo folclore e também pela cultura popular. Todas essas idéias somadas construirão categorias de análise para compreender de maneira profunda as concepções difundidas na obra.

#### **3.1 As concepções de Identidade Nacional**

É necessário delinear o que é identidade nacional, o que a permeia, quais são suas matrizes. O que se pode perceber, é que o termo “identidade”, ao longo dos anos, vem sendo ligado a algo difuso, mutável e flutuante. Não é possível, com o advento da modernidade, pensar em uma identidade fixa, baseada em concepções invariáveis. A estabilidade, que anteriormente era concebida ao conceito, agora é fragmentada, composta por outras formas contraditórias e problemáticas.

Stuart Hall define, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, três vertentes muito diferentes de identidade. A primeira delas é a concepção de identidade do sujeito do Iluminismo, baseada na idéia de que ele era um indivíduo totalmente unificado, não influenciado pelo meio ao qual pertencia. O sujeito era dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez

quando ele nascia, e com ele se desenvolvia<sup>1</sup>.

Com a mudança da sociedade, a noção de identidade iluminista fora substituída pela concepção do sujeito sociológico, que não poderia ser considerado auto-suficiente e autônomo, como antes. Agora, a relação entre indivíduos e o meio ao qual pertenciam seriam componentes de construção de sua identidade. A interação entre o eu e a sociedade fora elevada como fator de importância.

A idéia de sujeito pós-moderno, última vertente anunciada pelo autor, advém então da noção de uma identidade não fixada e sem permanência, sempre transformada em algo novo, de acordo com os sistemas culturais que nos cercam, resultado de uma definição histórica, nem sempre obedecendo à coerência ou lógica.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2005, Pág 13)

Pautada pela diferença entre sociedades tradicionais e modernas, o conceito de identidade se transformou efetivamente ao longo da história, principalmente quando sofreu o efeito da globalização. Por globalização, entende-se um aglomerado de processos atuantes em uma escala mundial, que ultrapassam fronteiras nacionais, abrindo espaço para uma maior interação entre comunidades e organizações, formando novas combinações culturais, políticas, econômicas e sociais. É importante ressaltar que esse processo não é recente, mas intensificou-se durante as últimas décadas do século passado.

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada por Stuart Hall, A Identidade Cultural na Pós-Modernidade, Rio de Janeiro, DP&A



Chegou-se a pensar que a intensa interação econômica, política e conseqüentemente cultural entre as nações do mundo pudessem, de alguma forma, amenizar ou desestruturar identidades nacionais, visto que o que estava em voga era a construção de uma aldeia global, um mundo, um só povo, onde todos pudessem celebrar uma única identidade, desencadeando uma homogeneização cultural. Outras linhas teóricas levantaram a possibilidade da dissolução de identidades culturais fortes após o processo global, que seriam fragmentadas, criando uma multiplicidade de novos estilos, o que permitiria o trânsito de fluxos culturais entre as nações. Esses fluxos, somados ao consumismo global, é que permitiriam que pessoas distantes umas das outras no espaço e no tempo serem o foco dos mesmos serviços, produtos e bens. Assim, quanto mais expostas a influências externas as culturas nacionais se tornam, mais difícil será conservar as identidades culturais intactas e impermeáveis à novas infiltrações culturais.

Entretanto, é possível observar que as identidades nacionais fortificaram-se, devido à necessidade do ser humano de se afirmar como indivíduo dentro de uma nação quando, a partir disso, a ele é somada toda uma carga de cultura nacionalista, constituída de símbolos e representações, formando um discurso inspirador para a construção de sentidos que influenciam suas ações e a concepção que ele possui de si mesmo. Dentro dessa aldeia global, nos apresentamos como brasileiros e, a partir disso, inúmeros pré-conceitos se afloram, sejam eles observados por terceiros de forma poética ou pejorativa.

Ao lado do interesse pelo “global” cresceu também o interesse pelo “local”, visto que a globalização possui um alto interesse nas peculiaridades étnicas, regionais e comportamentais. Essa diferenciação foi reconhecida como importante componente cultural, não parecendo provável que a globalização seria capaz de destruir as identidades nacionais, mas sim remanejar novas identificações locais e globais. Essas identidades seriam deslocadas, cedendo a um efeito pluralizante que produziria novas variedades, deixando-as menos fixas e unificadas. Somado a isso, sabe-se que este processo não é articulado de modo

igualitário no planeta, e há espaços em que ele se apresenta de forma tímida. Não é possível então generalizar a idéia de mutação identitária para todas as nações, ainda que mesmo as populações mais periféricas estejam sofrendo essas influências. Isso ajuda a desmistificar inclusive a falsa idéia de que tais lugares encontram-se “fechados”, sem alterações profundas em sua cultura e intocáveis pelas rupturas da modernidade. Para Stuart Hall, isso não passa de uma fantasia ocidental, carregada por características colonizadoras, que tende a tratar seus nativos como etnicamente puros e exóticos. Ele acredita que mesmo em um ritmo lento e desigual, as evidências sugerem que a globalização está alcançando também ambientes ditos periféricos.

Produzindo sentido sobre a nação, as culturas nacionais acabam por delimitar identidades. Esse sentido é fundamentado em memórias coletivas, na cultura popular, em tradições e mitos que norteiam valores e comportamentos. Dessa maneira, se percebe que a cultura nacional pode desencadear uma tendência de reunir, independente de raça, classe ou gênero, os membros de uma sociedade, colocando todos sob uma mesma identidade. Apontam aí questionamentos sobre a possibilidade efetiva de processos como esse ocorrerem, se é possível tratar como uniforme a identidade nacional quando, na prática, observando o desenrolar dessas estruturas, é possível dizer que é um equívoco unificar identidades nacionais.

A cultura não seria produzida apenas por um sujeito, mas delimitada por contextos sociais, situados em suas circunstâncias específicas de tempo e espaço. A identidade é então a soma de valores que permeiam diferentes esferas, que se alteram conforme o tempo e espaço que ocupam, onde tempo e espaço são coordenadas básicas de todo sistema simbólico de representação. O que se teve após a decorrência em larga escala da globalização é que seus processos de integração global se aceleraram, causando a impressão de que o mundo é menor e as distâncias mais curtas. O que antes parecia inatingível agora se tornou de fácil alcance. Houve uma compressão da relação espaço-tempo, sendo que um está cada vez mais distante do outro, ou seja, o reforço de relações entre

ausentes (referindo à localidade) interferindo na interação face-a-face, vide o crescimento do uso da internet e sua comunicabilidade, onde o mundo pode ser acessado em segundos, sem a necessidade do usuário se deslocar.

Para exemplificar, cito o mito das três raças, fortemente discutido pela sociologia brasileira no último século, de onde foi expressa a idéia de que o povo brasileiro era a união de três raças distintas: negra, branca e indígena. As teorias raciológicas permearam os primeiros estudos sobre identidade brasileira e atribuíam ao branco uma responsabilidade maior na construção da civilização do país. As outras duas raças atuavam de forma coadjuvante nessa construção; o índio, por se acreditar que estaria fadado ao desaparecimento, em face ao seu extermínio e o negro, ex-escravo, não conseguia se elevar ao status de cidadão. Não seria possível tratar de uma identidade nacional diante dessa disparidade racial. Foi necessário buscar um ponto de congruência, e chegou-se ao mestiço, filho da união das três raças, que agiria como um ponto de equilíbrio na equação.

O mestiço, para autores da época (começo do século XX), carregava os defeitos inerentes às “raças inferiores”, como a apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual. O ideal nacional seria, portanto, um desejo a ser realizado no futuro, com o branqueamento da sociedade e a edificação de um Estado Nacional, o que não era uma realidade presente, só possível de constatarla futuramente. A negatividade do mestiço alça novos valores a partir da década de 30, com o trabalho de estudiosos como Gilberto Freyre. Com a legitimidade mestiça, o mito das três raças tornou-se plausível e o que era mestiço tornou-se nacional, sendo celebrado em manifestações como o futebol e o carnaval.

“O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam” (Renato Ortiz, 2005, pág. 43). Sendo assim, essa ideologia ignorou os conflitos raciais, permitindo a todos se reconhecerem como nacionais. O mito hoje é declarado como um grande equívoco teórico que marcou a história da sociologia

brasileira reforçando então a idéia de que tentar unificar a noção de identidade nacional, partindo do pressuposto que culturas nacionais reúnem características de um povo, a fim de torná-los únicos, é errônea e deve ser evitada.

As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade (HALL, 2005 pág. 65)

Essa mistura de raças não passou de um esconderijo para as injustiças sociais contra negros, índios e mulatos, pois construiu, a partir de uma concepção biológica, todas as diretrizes sociais, econômicas e políticas brasileiras. A ideologia nacional constituiu-se dessa falsa democracia racial, eliminando as possibilidades reais de se edificar uma sociedade igualitária, ou seja, se todos já são iguais, não há motivos para melhorar a situação. Desencadeou-se de forma impiedosa uma disparidade sociológica que perdura até hoje; a falsa noção de igualdade, revelada no nosso preconceito velado. Internamente, alimentamos idéias pré-concebidas sobre determinadas pessoas nos baseando em seus rostos, formas, cores e naturalidade, mas, ao presenciarmos uma demonstração explícita dessas idéias, imediatamente repugnamos o ser que as defere.

Esse raciocínio é fundamental para tentar compreender que rumos a identidade brasileira tomou e como ela é concebida em *Cronicamente Inviável*. Não se deve esperar um único viés, um único traço da personalidade brasileira, que desenha todo seu comportamento e seu modo de lidar com diversas situações que o rodeiam, ao contrário, são características multifacetadas, que não nos unificam, mas nos mostra sob tons diversificados. Deve-se interpretar o que nos é escancarado, (visto que os diálogos e a montagem do filme se interagem

com o objetivo de gritar aos olhos) com a consciência de que essa tal identidade que deve ser formulada é na verdade híbrida. Tratá-la de forma unilateral é um equívoco, já cometido anteriormente por pensadores que tentaram retratar um pensamento social brasileiro, e que caminha para uma compreensão errada sobre “do que é feito” o Brasil.

### **3.2 Cultura e Identidade Nacional Brasileiras**

Conforme dito anteriormente, as concepções iniciais de identidade e cultura brasileiras foram cercadas por características racistas, onde predominava a exaltação da raça branca como provedora do desenvolvimento que o Brasil buscava na virada dos séculos XIX para o século XX. Uma república recém-instaurada, mas com políticas escravocratas, onde negros e índios eram considerados como entraves ao processo civilizatório, mas na necessidade de alavancar uma identidade própria, unificando o Brasil sob alguma perspectiva, a imagem do mestiço se aflorou. A temática da mestiçagem ganhou um sentido real, no que se refere às condições sociais e históricas do país, e simbólico, em relação às aspirações nacionalistas que buscavam construir uma nação brasileira.

Outra perspectiva que se delineava era a herança colonial deixada no Brasil. O colonizado, sendo educado por seu colonizador, apegava-se a traços sociológicos do mesmo. No nosso caso, Portugal nos trouxe um ar de conservadorismo e de falta de espírito de observação, onde o conservadorismo que o colonizador exercia era para manter uma tradição, que lhe asseguraria o poder. Dessa forma, estaria explicada a forma como brasileiros encaram projetos de mudança social, rejeitando-os, mantendo apego a tradições conservadoras. A falta de espírito de observação desembocaria numa incapacidade de se analisar e compreender a realidade brasileira, e a forma de imitação aos estrangeirismos em muito contribuía para tanto.

Outro rastro colonial que ajudou a construir um caráter brasileiro, que em muito contribuíram para a elaboração das teorias raciológicas é relatado por Roberto DaMatta:

O fato contundente de nossa história é que somos um país feito por portugueses brancos e aristocráticos, uma sociedade hierarquizada e que foi formada dentro de um quadro rígido de valores discriminatórios. Os portugueses já tinham uma legislação discriminatória contra judeus, mouros e negros, muito antes de terem chegado ao Brasil; e aqui quando chegaram apenas ampliaram essas formas de preconceito (DAMATTA, 2001, pág.46)

A forma subjetiva que se tentou retratar a união de nossas três raças, responsáveis pela construção de nossas raízes identitárias então era fundada em um comportamento já existente entre aqueles que nos colonizaram. Essa união não se edificou em uma espécie de “carnaval social e biológico”<sup>2</sup>. Foi, na verdade, consequência de um comportamento já determinado e que arrastou consequências até os dias atuais, onde voltamos a conceitos já estigmatizados para destituir valores; onde se via rejeição ao mulato, hoje se vê ao nordestino, por exemplo.

A concepção do comportamento preguiçoso e indolente do povo brasileiro perdurou graças a sua evolução para aquilo que parece ser inerente a todos, a malandragem e o “jeitinho” com os quais lidamos em diversas situações. De um lado, a ordem e o progresso, as leis, o trabalho e a rotina; ao outro, o surpreendente, a fantasia, a liberdade, o carnaval. A oscilação entre eles é na verdade um espaço simbólico para o processo de construção de qualquer sociedade, que alterna momentos de sacrifício e prazer para costurar traços de sua cultura e identidade nacional. O que nós fazemos é tentar nos posicionar entre essa balança. “Entre a desordem carnavalesca, que permite e estimula o excesso, e a ordem, que requer continência e a disciplina pela obediência estrita às leis,

---

<sup>2</sup> Expressão utilizada por Roberto DaMatta em O que faz o brasil, Brasil? Editora Rocco, 2001.

como é que nós, brasileiros, ficamos?” (DAMATTA, 2001, pág. 95). Nós enfrentamos essas contradições intermediando a lei, a situação onde ela deveria ser aplicada e aqueles que por ela seriam atingidos. Lá fora, as regras existem para guiar a sociedade e fazê-la funcionar; aqui, elas nos parecem mais instrumento para punir e explorar, principalmente os desfavorecidos social e economicamente, que, não por acaso, não as elaboram. A dificuldade brasileira de aliar a lei e a realidade nacional diária a transgrediu para a plataforma de “desmancha prazeres”.

Dessa maneira, foi necessário descobrir e aperfeiçoar um modo de transitar à margem das sanções; ao unir o “pode” com o “não pode”, a nossa indolência, fruto da miscigenação racial, transforma-se no jeitinho brasileiro e na nossa malandragem, reconhecidos mundialmente. Esse jeito é, na verdade, um modo pacífico e legitimado de contornar questões problemáticas que circundam nosso dia-a-dia. Por outro lado, partindo para uma forma mais agressiva de contornar esses momentos inoportunos, há a tão habituada expressão “sabe com quem está falando?”, que possui o mesmo fim do “jeitinho”, mas é utilizada para reafirmar uma autoridade não reconhecida, um *status* social que não passara despercebido, onde o receptor da mensagem, ao ouvi-la, deve colocar-se devidamente em seu lugar, (inferior, subalterno) em relação ao emissor da mesma.

A malandragem, assim, não é simplesmente uma singularidade inconseqüente de todos nós, brasileiros. Ou uma revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. É muito mais que isso. De fato, trata-se mesmo de um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito, e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres. Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social (DAMATTA, 2001, pág. 105)

Mesmo nos anos 30, com o mestiço elevado orgulhosamente à símbolo nacional, o espaço político procurava renovar a idéia de identidade, deixando para trás “qualidades” já citadas como a indisciplina e a “moleza”, substituindo-as por uma ideologia de trabalho. O Brasil moderno, propagado pelo Estado Novo getulista, exigia novos traços para o brasileiro que não a vocação para o trambique. Era preciso desmistificar a idéia pejorativa que se tinha sobre o povo, exaltando o dom para o esforço para o trabalho, pois só assim seria possível edificar um país sério e promissor. A intenção, obviamente, não vingou, mas ainda assim é importante ressaltar essa idéia, pois eventualmente ela é retomada sob diversos aspectos para se interpretar o país, e pode ser observada também em *Cronicamente Inviável*. Só o trabalho edifica (dignifica) e quem o exerce, é que tem o dever e a responsabilidade de carregar o país, dando o tom da verdadeira identidade brasileira.

O problema da absorção das idéias estrangeiras também esteve sempre presente na história brasileira. Desde quando se buscou o branqueamento da população, a fim de catalisar o afloramento político, econômico e social do país, espelhando-se em estruturas européias até mesmo em expressões culturais, como no próprio cinema, onde Paulo Emílio critica a facilidade com que as formas de entretenimento, principalmente americanas, devastaram e contribuíram para o declínio da produção cinematográfica em vários momentos da história do cinema brasileiro e a capacidade de imitação, para ele, na verdade, uma incapacidade, que produtores no país possuíam de copiar o sistema hollywoodiano, fazendo do cinema provedor de novos mercados e, conseqüentemente, de lucros, e não como provedor de reflexão sobre a realidade.

O estrangeiro nos fascina e é nele que buscamos um ideal de felicidade. As formas de civilização e funcionamento social nos servem de base para criticar e renegar a sociedade da qual fazemos parte; criticamos a maneira como os fatos por aqui se guiam, sem relevar nossa contribuição para tanto. O trambique, que nos seria algo próprio, é tão subjetivo que não o vemos como um catalisador para a derrocada de uma sociedade justa e ética. A nossa isenção de



culpa perante às catástrofes que nos permeiam é vista também como um traço de nossa identidade por *Cronicamente Inviável* que, ao seu modo cínico, exalta mais esse traço intrínseco ao brasileiro.

Para relatar a identidade de um país vasto como o nosso, não seria possível focá-la apenas em teorias raciológicas, desconstruídas com o passar do tempo, nem por uma ideologia pautada no lema de que só o trabalho salva. Foi necessário elevar a cultura popular e o folclore como fatores importantes nesse processo. Aliados, ambos remetiam a idéia de tradição, valorizando a memória coletiva. Popular e nacional seriam então conceitos semelhantes e que se complementariam. Sob diferentes aspectos, viu-se a união dessas vertentes para endossar nossa cultura nacional.

O conceito de povo pautado na mistura de raças, difundida por uma idéia de miscigenação cultural, seria utilizado nas décadas de 50 e 60 como fundamento para a oposição ao colonialismo. As formas de cultura na época promoviam justamente uma reflexão profunda sobre o país e para tanto era necessário ter conhecimento sobre o que o constituía. O povo e todos os seus costumes eram levados em consideração na produção cultural vigente. Sabe-se que o Cinema Novo, por exemplo, fora até o sertão do nordeste, paisagem antes ignorada, para disparar nas telas quem, de fato, era o povo que lá vivia e como ele vivia, metaforizando-o como um exímio representante da cultura e da identidade nacional. Não havia versões maquiadas desse povo, tudo era explícito, de modo a inspirar novos debates que deviam chegar a um resultado final: a retirada de estrangeirismos que insistiam em pairar sobre o país. Nesse sentido, o popular simbolizava o desvendamento da verdadeira nação, que promoveria as mudanças profundas nos pilares estruturais do Brasil, necessárias para reverter o quadro de subdesenvolvimento.

A cultura popular é heterogênea, as diferentes manifestações folclóricas – reisados, congadas, folias de reis – não partilham um mesmo traço em comum, tampouco se inserem no interior de um sistema único [...] A

cultura popular é plural e seria talvez mais adequado falarmos em culturas populares [...] a memória de um fato folclórico existe enquanto tradição, e se encarna no grupo social que a suporta. É através das sucessivas apresentações teatrais que ela é realimentada (ORTIZ, 2005, pág. 134)

É essa pluralidade que assegura a memória coletiva, resultado da ritualização de tradições, e que por conseqüência fortalece a identidade nacional, aliada ainda à memória nacional, de ordem da sociologia e produto de uma história social. A busca da essência da cultura brasileira percorreu a história do país buscando pautar essa identidade no caráter de sua população, atribuindo-lhe características como a permissividade, a subserviência e até mesmo a cordialidade, o que passaria a idéia de que o homem brasileiro possui caráter imutável. Como entidade abstrata, a identidade brasileira não poderia ser captada em sua essência e, novamente, a tentativa de enquadrar a todos, buscando uma unidade nacional, seria voltar aos velhos equívocos de pensar a identidade como algo homogeneizador da cultura, que pudesse ser definida de forma unificada.

O folclore repleto de significados simbólicos, inseridos em contextos sociais diversos, que se deslocam por meio do tempo e do espaço, altera sua representação conforme a estrutura social a qual ele pertence. Ele é constituído por um universo repleto de signos que o homem constrói, interpreta e reinterpreta a cada vivência. Podemos notar que essas vivências buscam sempre retomar à tradição, seguindo os passos que os antepassados, precursores, tomavam. Repetindo a tradição, não há o risco de se perder sua origem e riqueza, mesmo com o passar das gerações.

Resultado da interação entre o nacional e popular, a identidade é um fenômeno de segunda ordem e necessita, portanto, de um mediador, que viabiliza sua construção. Unir esses conceitos seria, então, papel do intelectual, que agiria de forma simbólica com elemento exterior. “São eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende” (ORTIZ, 2005, pág. 140). Essa forma de agir do intelectual

também foi retratada no cinema brasileiro anteriormente, quando ele deveria orientar a população para uma discussão sobre aquilo que a rodeava, o retirando de uma situação alienante. Ironicamente, ele retorna à obra que é objeto de estudo deste trabalho, de uma forma menos politizada, com seus laços com o povo desfeitos, se rendendo às políticas de mercado.

Outro ritual interessante que possuímos, e que em muito contribui para designar outra vertente da nossa identidade é aquele que permeia o campo simbólico da mesa e da comida. Não é por coincidência que grande parte das conversas amenas entre os principais personagens de *Cronicamente Inviável* se passam em um restaurante. Sentados à mesa à hora do jantar, exploram suas perspectivas e ideais a respeito do país entre goles de vinho e garfadas, que parecem degustar e não apenas se alimentar deles. Por alimentar, entende-se o ato de ingerir algum alimento para manter-se vivo, sendo assim, nem tudo o que alimenta é comida, que é o que se come com prazer, partindo do princípio da comunhão. Este campo simbólico nos permite estar entre amigos e familiares, em um ambiente íntimo, ajudando a definir uma identidade, visto que cada grupo, classe ou etnia se comportam diferentemente ao participar deste ritual. É o que afirma Roberto DaMatta, ao descrever a relação entre o brasileiro e a tradição de comer: “A comida vale tanto para indicar uma operação universal – o ato de alimentar-se – quanto para definir e marcar identidades pessoais e grupais, estilos regionais e nacionais de ser, fazer ,estar e viver” (DAMATTA, 2001 pág. 57).

Instituídas então algumas das mais essenciais peças que constituem o nosso caráter nacional, é possível concluir que a sociedade brasileira não pode ser entendida de modo unitário, ela é multifacetada de tamanha forma que explorá-la buscando sua compreensão totalitária, arrebanhando todos os seus símbolos e significados não seria tarefa fácil. Os diversos autores que serviram de base teórica aqui apresentados, cada um a sua maneira, aprofundam sob diferentes perspectivas e conceitos o que formaria a nossa real identidade, ou melhor, nossas reais identidades, visto que o que os une é justamente essa necessidade de não nos deixar levar por uma idéia solitária que desencadearia o

ser brasileiro. Não somos feitos de um só ideal, uma só constante, não apenas da união de três povos diferentes, mas de um universo de sentidos, que se juntam e podem ser reinterpretados sempre, desencadeando uma visão esperançosa, colorida, que ainda com seus tropeços, estimule o orgulho de pertencer a esta nação. Ou ao contrário, interpreta-se tudo de uma maneira que nos faça abaixar a cabeça e lamuriar por termos nascido aqui.

Elevados esses conceitos, é possível partir para uma análise sobre como *Cronicamente Inviável* os assiste, aliando-os ao modo de como nossa sociedade é gerida, quais seriam seus desvios e quem sabe, se há nela qualidades. O carnaval, a malandragem, o trabalho, a miscigenação, a mesa, o determinismo social e sua responsabilidade na construção identitária do indivíduo, elementos presentes que costuram a obra cinematográfica e que traçam uma concepção de Brasil que cabe a cada espectador e a este estudo encontrá-los e, quem sabe, retornar ao ideal de cinema para a reflexão.

#### 4 Cronicamente Inviável

Ácido e sem rodeios, *Cronicamente Inviável*, filme dirigido por Sérgio Bianchi em 2000, se utiliza das formas mais corriqueiras de expressão nacional para discutir e acima de tudo afrontar a realidade que o Brasil enfrenta há tempos e da qual não consegue se libertar. Mesmo após quase dez anos de seu lançamento, ele é capaz de contorcer e até mesmo envergonhar seus espectadores, que conseguem se enxergar em ao menos uma situação deflagrada no filme através das atitudes de seus principais personagens, agentes num país desregulado, ineficiente e corrupto. Descrentes, tecem discursos sobre aquilo que os cercam sem esperar uma guinada que levaria o país a uma nova e próspera situação.

O enredo não se trata de uma história específica de um ou outro personagem. Na verdade, reúne tipos com características marcantes que ao desenrolar da obra apresentam seus discursos a respeito daquilo que os cercam. Superficiais ou não, esses discursos vão construindo uma teia que envolve questões habituais como a relação entre empregado e trabalhador, reforma agrária, preconceito racial, injustiças sociais, violência urbana, o desejo pelo estrangeirismo entre outros.

A finalidade da análise é traçar como esses personagens desenvolvem, debatem e questionam as questões iminentes que permeiam a construção da identidade nacional, como essa construção é representada em cena e a que fim essa brasilidade expressa na obra leva seus personagens. Alienados, permissivos, manipuladores e trambiqueiros, todos se unem para discutir (mas nem sempre buscando propostas para solucionar) a trágica e tediosa realidade social do país.

Não há espaço para uma narrativa linear, contada em uma linguagem clássica com um início seguido pelo clímax e, finalizando, o desfecho. Ele engloba

vários episódios congruentes, que mostram seus personagens de maneira crua, causando então um efeito agressivo. Sua montagem é expressiva, com a junção de planos que pretendem produzir efeitos diretos e precisos com o choque de imagens e diálogos. Nesse caso, ela busca exprimir por si mesma sentimentos e percepções sobre a identidade brasileira. Assim, constantemente o espectador é lançado de forma direta às idéias que o diretor desejou expressar.

Nos cinco primeiros minutos do filme, em um restaurante de luxo, na cidade de São Paulo, amigos se reúnem para jantar e trocar idéias superficiais, mas com entonação irônica sobre os diversos assuntos aqui já apontados. É nesse ambiente, freqüentado pela classe média, que os fios das histórias se tecem. Todos os principais personagens por lá passam ou estão relacionados de alguma maneira com aqueles que vão ao local. Lá começam a ser destiladas as idéias sobre situações cotidianas brasileiras, que os personagens suportam por viver no país, mas que prefeririam ignorar se não afetasse de alguma maneira sua forma de viver.

É nesse espaço simbólico da mesa, onde os amigos se reúnem para comer, institucionaliza-se a idéia de que comer, para nós, significa confraternizar e trocar idéias, fomentando uma relação de intimidade com os presentes, onde se pode desferir idéias talvez absurdas para o espectador, mas que, naquele momento, dentro das cenas, são totalmente partilhadas, assim como o ato da refeição, por todos serem de uma mesma esfera social, com seus medos e desejos. É o momento de desabafo social.

A identidade nacional é a primeira a ser discutida de forma irônica. A memória coletiva e a cultura popular, que desencadeiam características culturais exclusivamente brasileiras, nos tornam únicos em relação a outros povos. Tudo isso que nos tornaria únicos é exportado como nossa imagem para o resto do mundo, mas agora, somado ao prazer de elevar a injustiça social como mais um componente identitário brasileiro. Meninos de rua maltrapilhos e drogados, que perambulam pelas ruas das grandes cidades, e que só existem no Brasil,

tornaram-se coisa nossa e, portanto, como tudo o que é exclusivamente nosso, torna-se orgulho nacional, ao lado do café, do carnaval, do futebol, da mulata. É o que concluem os defensores da idéia, o casal Maria Alice e Carlos, cariocas que vivem na Zona Sul da cidade, mas que freqüentam a capital paulistana a trabalho, e o dono do restaurante e amigo do casal, Luis.

Curiosamente, a primeira cena do filme mostra um indivíduo uniformizado que tenta destruir, com uma tocha de fogo, uma caixa de marimbondos presa a uma árvore localizada em frente à um muro, onde só é possível ver o número 81. A cena não é retomada em nenhum outro momento no filme, mas ao desenrolar da trama, podemos concluir que a casa de marimbondos estava em frente à entrada do restaurante. Incendiá-la para tentar matar os insetos, tão indesejáveis, seria uma tentativa de expulsar daquele ambiente tudo o que pudesse perturbar seus clientes. Mata-se a desigualdade social e todas as suas vítimas, que não podem entrar no restaurante e sequer comer de seus restos. A mesa não é para todos, é para os que socialmente podem nela se sentar, e mesmo que os diferentes possam comover, não são bem vindos.

É o que demonstra o chefe de cozinha do restaurante, um nordestino, apelidado de Ceará, ao expulsar moradores de rua que tentavam se aproximar das latas de lixo para procurar alimento. Não é permitido comer restos, ou melhor, “vocês seres humanos, aqui não podem ficar”. Ceará, ao dizer isso, dá comida a um vira-lata que também se aproximara em busca de comida. O cachorro, tão maltrapilho quanto os homens, é mais digno no ato indigno de vasculhar lixo para não passar fome.

#### **4.1 A voz do cineasta em sua obra**

Novamente vemos a presença do intelectual nas telas do cinema

brasileiro. Anteriormente, no advento cinemanovista, ele se propunha a provocar uma mudança na realidade social vigente na época, retirando o povo de seu estado alienante. Renato Ortiz conclui que esse intelectual, na esfera da interação entre popular e nacional, deve mediar e trilhar caminhos para a construção de uma identidade brasileira. Em *Cronicamente Inviável*, o intelectual aparece como a voz do cineasta dentro de sua obra, que viaja pelo país, a princípio, para analisar as formas de vivência de cada região, divagando sobre formas de dominação e as características culturais brasileiras. Ele não segue nenhuma dessas ideologias ou aspirações e se mantém muitas vezes apático, mas sem deixar seu lado crítico.

Em uma de suas viagens, ele vai à Bahia, em meio à época de carnaval, onde surpreende-se e descreve a felicidade como a perfeita forma de dominação autoritária, vide que o resto do mundo se esforça para dominar as massas pelo capitalismo, pelo socialismo, a guerra, a evolução e o consumo. No estado baiano não, o que houve foi a manutenção da população pobre, que embalada por um som e uma música vibrante, sentia-se feliz e, portanto, sem motivos para correr atrás de uma mudança social.

O mesmo raciocínio é seguido quando ele afirma que o trabalho é também uma eficaz maneira de dominação autoritária, podendo ser bem compreendida quando se observa a história da região Sul do Brasil. Enquanto o resto do país se esforçou para escravizar índios e negros, os sulistas “apenas” destruíram a vegetação nativa, exterminaram todos os nativos originários da região e trouxeram seus próprios escravos; poloneses e ucranianos, que só fizeram trabalhar. De maneira cínica e direta ele então desconstrói símbolos nacionais (como o carnaval baiano, por exemplo) para edificar um discurso de dominação, que bateria de frente com aquelas personagens que dentro do filme se apontariam como responsáveis pela construção e manutenção da identidade brasileira. Retoma-se então a relação de carnaval e trabalho. O carnaval é onde tudo é possível, tudo é alegria, todos são iguais, pois todos possuem um único objetivo: se divertir, sem se preocupar com mais nada. É o único momento onde a nação, com todas as suas desigualdades, se torna igual. Com máscaras e



fantasias, não é possível determinar quem é o pobre e quem é o rico. O trabalho, que para nós é um castigo, uma obrigação, sai do antagonismo que permeava sua relação com a festa, para compartilhar com ela uma mesma função; tão diferentes, o fim é o mesmo, alienar e manipular o povo.

É este intelectual, onipresente, que pontua durante todo o filme observações complementares as nada agradáveis provocações de Sérgio Bianchi. Perdidos dentro da miscelânea nacional, não apontam soluções e saídas para esse desgaste sociológico, não há essa preocupação. A intenção é, como afirmei anteriormente, gritar aos olhos. Posteriormente veremos que essa figura intelectual, que poderia ser heróica, rende-se ao dito jeito brasileiro, e se adéqua à dura realidade nacional, de onde se desprende novamente uma nova crítica de como o mercado hoje lida com formas alternativas de cultura, que não as puramente voltadas para o entretenimento.

Já nos últimos momentos do filme, ele afirma, desolado, que a realidade não interessa às pessoas, pois tudo o que lhes é mostrado de forma real, elas encaram como ficção. O que ele gostaria de fazer, que seria o melhor a ser feito é apenas registrar os fatos. Ou seja, discute-se aí o porquê de um filme que escancara os pormenores da realidade brasileira para seu povo, quando ele não sabe enxergá-la profundamente, a trata como irreal. Uma crítica à forma míope e alienada que nós temos de não perceber de forma concisa o país em que vivemos. Como se nós fossemos Maria Alice e Carlos, que discutem superficialmente esses aspectos.

## **4.2 Os responsáveis pela construção da identidade nacional**

As culturas nacionais, como foi visto no capítulo anterior, produzem sentido sobre a nação, delimitando suas identidades e isso comumente poderia

desencadear na idéia de unidade de uma identidade, desrespeitando toda a pluralidade dos indivíduos que a compõe. Acreditar que é possível construir a identidade brasileira partindo do pressuposto que um só povo poderia se encarregar disso é ignorar toda a tradição e a memória coletiva que existem no país. O correto não é agrupá-las, exprimindo disso uma face unilateral brasileira, mas costurá-las de maneira delicada para que livres, se misturem e formem essa identidade.

Em três momentos do filme são apresentados indivíduos representantes de diferentes regiões do país e de diferentes culturas, que se auto-denominam como as responsáveis por construir a identidade brasileira. O que as une é a rejeição ao trabalho do intelectual Alfredo, cujo livro recém lançado, intitulado *Brasil Illegal*, vai de frente aos equivocados argumentos apresentados como justificativa para cada um chamar para si a responsabilidade de edificar essa identidade.

O primeiro discurso a ser apresentado é de uma ex-secretária de finanças do Banco Central, que acredita que ser democrático não significa necessariamente ouvir toda a população brasileira, visto que apenas o sul do país é desenvolvido suficiente para segurar o resto do país. Seus argumentos se pautam na idéia de que o trabalho e o desenvolvimento são os únicos caminhos para realmente se chegar a liberdade democrática, exemplo o qual países europeus já solidificaram. No caso, os sulistas são os que compreendem melhor o espírito progressista brasileiro e têm um comportamento baseado no trabalho. São portanto os que devem gerar a identidade nacional, sendo capazes de preservar o país unido.

Percebe-se que aquela idéia de que a preguiça e a indolência seriam contrapontos para a visão de desenvolvimento nacional defendida no início do século passado, substituída nos anos 30 pela idéia de que o trabalho deveria ser considerado uma característica nacional, é então retomada por esse discurso preconceituoso, onde se extingue todas as demais regiões do país, juntamente

com sua densa carga cultural.

Continuando com a intenção equivocada de eleger um construtor da nossa identidade, vemos um índio, integrante de um grupo de estudos indígenas da Universidade de São Paulo, defender que fora sobre o extermínio massivo dos povos indígenas que surgiu o projeto de união nacional. Assim, seriam eles, vítimas da disposição brasileira à matança indiscriminada, que seriam capazes de coordenar essa identificação nacional. A argumentação indígena é mais aceitável perante às idéias apresentadas pela ex-secretária de finanças, mas elas certamente deveriam vir acrescentadas das demais contribuições que os índios forneceram para a história brasileira, seja no folclore, na linguagem, nas comidas típicas e não apenas considerando este aspecto negativo.

Finalizando, *Cronicamente...* apresenta como possível representante e responsável pelas características nacionais o coordenador de uma organização não-governamental carioca, branco, que volta a conceitos que já foram utilizados na discussão a respeito da criação de tais características, mas posteriormente caíram por terra. Reiterando que o brasileiro é um homem cordial<sup>3</sup>, mas que o que nos exaltaria em relação a outros povos seria nossa miscigenação racial, oriunda de nossa formação constituída pelas raças branca, negra e indígena. Essa miscigenação deveria ser então o pontapé para determinar nossa identidade. O que há de mais irônico no discurso é sua finalização, onde a personagem afirma que os cariocas seriam os mais adequados para garantir essa construção, por serem os que mais compreendem a idéia de profusão de culturas e raças, sem fronteiras. O que faz designar os cariocas como detentores de tal sabedoria não é dito, onde se vê o desprezo em seu discurso ao ignorar as raças que ele acredita terem auxiliado o branco a prosperar uma identidade brasileira. Ou seja, parte da raça branca a falsa concepção de integração racial, que ela mesma despreza, mas cria para atender a essa necessidade.

---

<sup>3</sup> A idéia de que uma das características do povo brasileiro seria a cordialidade é oriunda do trabalho de Sérgio Buarque de Holanda, apresentada em sua obra *Raízes do Brasil*.

*A priori*, não devemos nos pautar sob caracteres pré-determinados, visto que isso poderia desencadear uma idéia de comportamento igualitário e permanente. Não é possível buscar uma essência brasileira tendo como metodologia o enquadramento de toda sua população, desembocando na homogeneização cultural. Como fora afirmado no capítulo anterior, o que une teóricos cujos trabalhos são voltados para se tentar compreender a identidade brasileira é o consenso de que não se deve delinear-la por um único viés, um único povo. Outro ponto falho é o retorno ao mito racial que tanto permeou as teorias sociais, mas que apenas serviram para maquiagem o racismo, criando a idéia de que somos todos iguais em uma só nação, enquanto na prática não se via isso, mas sim um preconceito velado, que até hoje se discute se ele existe ou não em nossa sociedade.

### **4.3 A musicalidade em parceria com os jogos de cena**

A partir de um segundo momento no filme, podemos observar o desenrolar de cenas com maior carga de tensão, recheadas por conflitos e discussões mais calorosas ou que retratam caoticamente situações cotidianas, que necessariamente precisam ser elevadas ao caos para que suas personagens partam em busca de uma solução, ou simplesmente atentem para elas. O curioso é constatar que esses jogos de cena permeados por tensões não se desdobram e se extinguem em um prazo suficiente apenas para que o espectador compreenda os motivos que desencadearam, sem haver um desfecho concreto que nos permita visualizar o término da situação.

Isso é notável em cenas como a da empregada doméstica, Josilene, surpreendida por Maria Alice, sua patroa, dentro de seu próprio quarto com um namorado. Há uma briga entre os envolvidos, seguida de um ápice de violência por parte do namorado de Josilene, que ameaça sua patroa com um objeto. O

mais interessante na cena é a reação que a empregada tem ao perceber que Maria Alice insiste para que o homem saia do quarto, mas sem tomar providências para tanto, a não ser mandar constantemente e de maneira histérica que a empregada o expulse de lá. Também contida pela euforia, Josilene se volta contra Maria Alice, desabafando que seu comportamento era sempre autoritário, pois ela apenas sabia delegar. A partir disso, a empregada solicita ao namorado que mate Maria com o objeto.

Todas as aparições de Josilene a apresentam como uma empregada doméstica subserviente, que tolera humilhações de seu patrão sem contestar. É apenas em um momento caótico que ela se revolta contra sua condição. O terror e a violência estimularam o florescer de uma personagem cansada de maus tratos morais. A cena é interrompida sem que nós possamos desvendar o fim dos envolvidos. Em uma seqüência intrigante, Maria Alice surge com ares de serenidade na praia, relaxando e observando seu filho brincar no mar. O interessante é a seqüência ser unida por uma música que também remete a serenidade instaurada em Alice nesse momento. Uma canção de bossa nova, apaziguadora, soa como se nada tivesse acontecido, dando cor e complementando a cena praiana.

A mesma bossa nova reaparece em uma outra seqüência, quando a mesma personagem, Alice, envolta por inúmeras crianças de rua, decide fazer uma boa ação e doar brinquedos. Seu ato beira a imbecilidade quando ela, motivada por um gesto altruísta, dá presentes para apenas parte das crianças, o que obviamente gerou um grave conflito entre o grupo. Disputando pelos carrinhos e pelas bonecas, os meninos brigam e se estapeiam, com seus gritos e choros oprimidos pela canção. A bossa nova carioca sai de seu reduto, a bela Zona Sul, e chega à feiosa parte da cidade onde crianças maltrapilhas e esfomeadas se ferem por um brinquedo.

Ela está presente quando Alice, por meio de uma voz *off*, justifica sua atitude de fazer caridade, culpando o Estado por não cumprir com sua obrigação e

ela, orgulhosamente, o substitui, levando agrados às crianças. Ao som de Tom Jobim, ela observa curiosamente e com ar de satisfação o ato de bondade que fizera, como se não enxergasse a briga que acontecia perante seus olhos.

A música permeia outras cenas do filme, para caracterizar as ambientações. A bossa nova aparece ainda em pontos turísticos da cidade carioca; o samba de raiz, quando o filme sobe o morro, para mostrar a família negra de Josilene, tudo em prol de uma construção narrativa baseada em cena e música, que juntas provocam novas interpretações. A bossa (que leva o nome de *Vivo Sonhando*), ao saltar aos nossos ouvidos enquanto vemos o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar enquadrados, não se faz de modo inocente, assim como o samba, que pede em sua letra a exaltação do morro, fonte de glórias da nossa história, desenha um cenário para uma família negra e favelada.

#### **4.4 Despedir não tem graça, divertido, é humilhar**

Uma das grandes discussões que *Cronicamente Inviável* trava é com a relação patrão versus empregado. Primeiramente, é estabelecida a idéia de que habitantes de regiões menos desenvolvidas do país migram para as regiões ricas (Sul e Sudeste, sendo este o mais buscado). A partir disso, os trabalhadores se expõem as mais diversas formas de humilhações trabalhistas por acreditar no trabalho e na lógica de que para explorar é necessário antes se permitir ser explorado. O trabalho é então mais uma vez apontado como um ato rotineiro e sacrificante, que nós, como brasileiros, apenas o executamos, sonhando com o próximo feriado que está por vir.

Dentre os poucos personagens negros que compõem a obra, quatro fazem parte de uma mesma família, que trabalham de favor (quase de graça), traçando relações de favor empregatício para uma família moradora da Zona Sul.

Essa é a família de Josilene. Seus pais constroem uma ciranda, onde ambos estavam amarrados ao seu empregador, a família de Maria Alice, para um assegurar o emprego do outro. No futuro, ela e seu irmão dão continuidade a esse processo. Ela vira empregada doméstica na casa de Alice, trabalhando quase de graça, pois o emprego de seu irmão, no restaurante de Luis, amigo de Maria Alice, dependia disso e vice-versa. A relação não parece se distanciar muito do que se via na época da pós escravatura brasileira, onde mucambos, recém alforriados, serviam ainda aos seus senhores. Isso é possível de observar na cena em que a mãe de Alice posa com toda a família de Josilene; pai, mãe e dois filhos, como sendo uma senhora de engenho poderosa, que possui servidores permissivos e, portanto, competentes.

É possível observar esse traço de permissividade também em Amanda, a gerente do restaurante de Luis, que perante seus clientes é complacente e servil. Em tese, sua personagem é apenas uma mulher que veio de uma comunidade pobre do pantanal brasileiro, que na infância sofrida trabalhava em uma carvoaria ilegal para ajudar na manutenção de sua família. Ao longo do filme, percebe-se que ela, na verdade, é uma grande empreendedora, que realiza negócios de ética duvidosa, mas não nos cabe julgá-la, justamente por essa condição vitimizada, de uma mulher que migrou para o sudeste em busca de sonhos e conseguiu realizá-los. Ela encontrou um meio, entregou-se à “malandragem” para sobreviver. Negociadora de adoções ilegais, presidente de uma organização não-governamental voltada para a inserção social de índios que chegavam à cidade e traficante de órgãos, raramente ela juntava-se aos amigos de classe média carioca de Luis (Maria Alice e Carlos) para destilar suas opiniões a respeito da conjuntura social e cultural do país. Discreta, ela os acompanhava no jantar, mas sem tecer comentários sobre tais assuntos.

É justamente com Amanda que o nosso intelectual se rende ao submundo ilegal, com a justificativa de que escrever livros não enche o bolso de ninguém. Alfredo não viajava com a intenção primária de desbravar o país e traçar suas características culturais e identitárias. Ele era antes de tudo um sócio de

Amanda no comércio ilegal de órgãos. Ele entregava às encomendas, vindas de norte ao sul do Brasil, aos interessados. Seus negócios eram realizados dentro do próprio ambiente do restaurante, no escritório, como se nada de proibido estivessem fazendo, pois tudo era feito para garantir a sobrevivência, o que lhes dá o direito de não prestar contas àqueles que os rodeiam.

Essa idéia é enfatizada por Carlos, quando afirma que o brasileiro vive na linha de tensão do ócio. Fazer bagunça de menos possibilitaria trabalhar; fazer bagunça demais, começaria a dar trabalho fazer bagunça. Essa imobilidade permitiria ao brasileiro exercer sua principal atividade, o trambique, que seria inerente à todos, pois quem não o é, morre de fome. Observa-se nesse discurso a idéia concebida por Roberto DaMatta de que as leis impessoais e mal elaboradas no Brasil podem facilmente ser distorcidas e arranjadas conforme nossas necessidades pessoais. O “jeitinho brasileiro” é algo nosso e estamos tão acostumados a ele que não podemos desconsiderar aqueles que o utilizam. Se nos consideramos honestos e acreditamos (inocentemente) que ele não faz parte de nós, não nos é dado o direito de questionar os que associam o “pode” e o “não pode”, para costurar sua própria vida.

É nesse entrave entre empregados e patrões que um dos seis principais personagens de *Cronicamente...* se desenvolve. Adam é mais um dos que saem de sua cidade natal e vão a São Paulo. Garçom irreverente e de considerações polêmicas e desafiantes, ele propõe a idéia da derrocada de todos os patrões, que acima de tudo, exploram e maltratam seus empregados, sem valorizar os serviços por eles prestados. Como saída, o garçom formula uma teoria de que é necessário manter os patrões em eminente tensão, mas sem usar a violência, que é fácil de ser controlada. Era preciso aterrorizar, mantendo os patrões com medo.

A migração desses trabalhadores, em especial a de nordestinos, é outra forma de instigar os espectadores. O nosso preconceito velado a mulatos, negros e índios modernizou-se e hoje se tornou regionalista. Desde Ceará, chefe



do restaurante, que é designado por um apelido com fundo de preconceito, disfarçado de piada inocente, até a um motorista de ônibus. Em uma cena curiosa, este motorista entra em conflito com uma senhora paulistana. Não é necessário que ele lhe dirija muitas palavras para ela voltar-se contra ele por ser um nordestino que, por sua incompetência, a obrigava a tolerá-lo e tolerar toda a sua “raça”. Por meio de símbolos e estereótipos ela logo concluiu que um motorista de ônibus, em São Paulo, só poderia ser mais um dos tantos que saíram de sua terra, no nordeste brasileiro, para trabalhar (ou em sua concepção, atrapalhar).

#### **4.5 Brasileiros tipo exportação**

Seguindo a tendência global de se interessar pelo “local”, buscando novidades étnicas e regionais, é constante ver grupos de jovens moradores de comunidades carentes envolvidos em atividades culturais, que têm como objetivo mantê-los afastados da alta criminalidade e da violência que perpetuam nas ruas das metrópoles. Para Sérgio Bianchi, isso representa a exploração da miséria como atração turística, onde deixamos a seleção natural da rua para cair na seleção natural do mercado.

Outra vez por meio de Alfredo, se expressa um descontentamento em relação a esses tipos de programas sociais que transformam a injustiça em característica sociológica e, repetidamente, cai então no conceito de orgulho nacional. O que atrai esse mercado voltado para essa vertente de trabalho é justamente a diferenciação que ela possui perante outras nações do mundo. Uma nova forma de representação cultural, inserida em um contexto social deficitário, delimitado por uma falta de estrutura governamental, de onde se enxerga as desigualdades econômicas nacionais. Não haveria de ser diferente; crianças que vêm dessas sociedades e ainda sim conseguem ser instruídas a produzir cultura.

O que não soa bem no quadro apresentado no filme é o discurso do provedor dessa atividade. Ele parece se interessar mais em aproveitar como essa nova forma de cultura atrai um mercado, onde se é possível fazer shows, levando-as para o exterior (citando Nova York). Ao mesmo tempo que essa iniciativa é desprezada, a câmera que observava a impaciência de Alfredo perante ao show desses meninos e seu modo apático de responder ao diálogo iniciado pelo “empresário” do grupo cultural, o acompanha quando ele desiste de permanecer no local e vai para fora, onde um grupo de adolescentes, aparentemente também oriundos de comunidades carentes, são abordados de forma truculenta por policiais. Cria-se um contraponto interessante nesse sentido. Critica-se uma tendência de construção de identidade atual, por aparentemente não resolver o problema à fundo, mas aqueles jovens que nela não estão inseridos encontram-se desamparados e à mercê da hostilidade urbana.

Ao longo dos 101 minutos de *Cronicamente Inviável*, podemos rever posturas e concepções pessoais a respeito de nossa brasilidade e o que delas esperamos. Nos enxergar nos atos falhos de suas personagens é o que dá a tônica feroz à obra. Ele trata a tão discutida identidade brasileira em distopias, não há exaltação ao nacionalismo. Nos apresenta como pessoas reais e cheias de falhas, tendentes ainda à velha malandragem, à preguiça e altamente seduzidos pelo estrangeirismo.

O mesmo restaurante que abre o filme também dá o desfecho, retomando ao espaço simbólico da mesa, onde a classe média tece novos discursos cínicos a respeito de seu comportamento, colocando toda a culpa pela miserabilidade brasileira em terceiros. Eles não esperam nada, não fazem por onde, exceto por Maria Alice, que se ilude em seus atos de caridade superficial, que a eleva como provedora da igualdade social. Nesse ambiente, todos brindam a *New York*, onde a violência é civilizada, a preocupação com a manutenção das minorias existe de fato, onde se pode ser feliz e esquecer das mazelas brasileiras. A questão da civilização, termo recorrente no filme, é também encarado de modo irônico. Quem recorre à civilidade prova que só a utiliza quando ela lhe é

conveniente.

A iluminação da cena final mostra com detalhes apenas o rosto de uma moradora de rua e de seu filho, fechando *Cronicamente Inviável* com mais um surto de sarcasmo. Proferindo um discurso religioso, a mãe de família moradora de rua serve ao seu filho um ralo jantar, ou melhor afirmando, ela serve a ele um alimento, permeando a situação com uma oração cristã tradicional. O elegante restaurante que rodeava seus clientes por boa comida e bons vinhos é substituído por um ambiente sujo e desagradável, onde não se discute mais o Brasil perdido que nós vivemos. A mãe, que não tem nada, está ora pregando que nada faltará a ela e ao seu filho, pois Deus está por eles, soando como um ato extremo de alienação. A linguagem que o cineasta utiliza para construir a cena em muito lembra a de um documentário. Esta última crônica explorada pela obra, a mais crua de todas, nos é apresentada com características documentais, gênero que se volta para registrar os fatos, onde é lugar comum afirmar que sua montagem, sua câmera são capazes de captar situações de forma verdadeira. Após tantas histórias fictícias que se cruzam dentro do filme para expressar uma concepção de nacionalidade, vem à tona algo novo dentro da obra, “personagens” isolados, que designam, exprimem, aliados a essa estética, a verdadeira idéia do real no país, que ao fim de tudo, todas as discussões, reina ainda a miserabilidade, rejeitado por sua elite, esquecido pelo Estado e abandonado até por Deus.

## Conclusão

*Cronicamente Inviável* une concepções, as quais acredita serem as de maior relevância, para construir uma idéia de identidade brasileira, salientando um discurso de como essa identidade se articula para a formação social do país. Não é um filme que explora nossos maiores orgulhos, não nos deixa lisonjeados por sermos brasileiros, não nos apresenta uma saída para o caos que fazemos parte. Carnaval, futebol e samba são coadjuvantes ao lado do individualismo, da alienação e da nossa disposição ao trambique. Essas sim seriam nossas verdadeiras faces e por mais que digamos que não temos culpa pelo que aí está, sabemos, no fundo, que estamos envolvidos profundamente com o absurdo instaurado.

Ao longo da nossa história, tentou-se destacar aquilo que nos tornaria únicos em relação aos outros povos do mundo. Muitos equívocos foram cometidos, especialmente quando acreditou-se que nos unificar, baseado em apenas uma matriz, seria o suficiente, como se fossemos imutáveis, gerando uma falsa noção de igualdade cultural, econômica e social no país. Foram apresentados neste trabalho algumas das várias considerações sobre a identidade brasileira, as quais são exploradas pelo objeto de estudo do mesmo. Ao designar tais características, é possível exaltá-las, produzindo um efeito de satisfação e felicidade ao nos enxergarmos nelas. Ou é possível associá-las à falta de organização em todas as esferas constituintes do país, como se os brasileiros e seu modo de agir fossem diretamente catalisadores do desastre nacional.

Toda a obra é uma tentativa sufocante de encurralar seu expectador contra a parede, explorando seu caráter de forma sarcástica, incitando a reflexão sobre a sua responsabilidade com o Brasil. A nossa vaidade é ignorada, e essa incansável necessidade de responder o que é ser brasileiro é elevada ao *status* de difusora do inviável. Toda nossa representatividade, toda a idéia de que somos um povo que luta, sofre, mas não perde suas esperanças, são descartadas, pois em

nada essas ilusões contribuem. Não fomos capazes de nos organizar e evitar a derrocada da nação.

Os aspectos de identidade e de trabalho foram, na verdade, espaço para justificar os fracassos sociais que percebemos. Nossa relação com o campo simbólico da mesa e da comida, por exemplo, de onde suscitariam boas discussões, reflexões sobre aquilo que nos circunda, um costume que preservamos para sentir-nos mais unidos à família e os amigos manifestando teorias, conceitos e crenças, é apresentado como um ambiente de cinismo e mediocridade, com citações superficiais sobre o Brasil, onde as personagens que formam esse ambiente se isentam de responsabilidade sobre tais fracassos. A miséria e crime são vistos por elas como acidentes que não lhe dizem respeito. Tudo que sentem é um ressentimento, pois são vítimas e nada podem fazer.

O carnaval, signo maior de brasilidade, não passa de uma ferramenta para manipular o povo, subordinado à falsa felicidade que dura apenas cinco dias, onde há uma distorção do real, pois todos são iguais, querem se divertir e ignorar os problemas. Um eficaz mecanismo de dominação autoritária, como diria uma personagem da obra. Tamanha alienação seria talvez erradicada pelo trabalho, provável responsável pela edificação da identidade nacional, mas nem isso. Carnaval e trabalho, certamente em um momento raríssimo, foram equiparados como precursores da dominação que há quinhentos anos o povo brasileiro suporta. As péssimas relações de trabalho no Brasil são desencadeadoras também da perversão social com que alguns são obrigados a conviver. Empregados e patrões são, antes de tudo, inimigos que se tolera para manter uma política de mercado. A princípio um depende do outro, mas logo percebe-se que o empregado, que recebe um salário simbólico por executar seu trabalho, é inúmeras vezes mais dependente de seu patrão que vice-versa. A exploração caminha para a desigualdade, ponto que *Cronicamente...* tanto discute.

Apontar qual setor social deve chamar para si a responsabilidade de construir um caráter nacional brasileiro é retratado de forma ousada, e como não

poderia ser diferente, sarcástica. Representantes de classes, culturas e etnias diferentes, tentam convencer, calcados em argumentos equivocados, do porquê seriam os mais aptos a exercer tal função. Observa-se que há um índio e dois brancos, o negro é ausente; ele não seria, nem se utilizando de teorias errôneas, como os outros, o messias da estruturalização identitária brasileira. A contextualização da idéia de miscigenação racial nesse quadro não deixa a desejar àqueles que a defendiam décadas atrás. Uma noção maquiada de igualdade, onde nega-se a existência de preconceitos, mas cada um, principalmente os da raça branca, em maior número, acreditando serem os guias do país.

Percebe-se que os teóricos utilizados nesse trabalho e o realizador de *Cronicamente Inviável* unem-se também na queixa a respeito de se tentar buscar um Brasil pautando-se em uma única vertente cultural ou sociológica. Não se deve encarar a identidade nacional de um país como se ela fosse a aglutinação de todo o seu povo e suas peculiaridades, tornando-os iguais e conseqüentemente permanentes.

De forma perturbadora, a obra concentra de maneira radical uma perspectiva de realidade que não queremos perceber, ou sentimos de maneira rarefeita. A identidade brasileira é, antes de um motivo para que nos debrucemos, o gatilho para toda a malevolência que o país enfrenta há tempos e que, pelo visto, continuará enfrentando. A alienação está por toda a parte: na elite mesquinha que sonha com um país melhor, mas quer fugir para Nova York; nos que portam um discurso mais agressivo e contestador, mas são fracos e entregam-se à realidade que os consome (o intelectual que tenta seguir uma ideologia própria mas se rende à ilegalidade para sobreviver e o garçom que esbraveja contra seu patrão por ter sofrido abuso sexual, mas faz do sexo uma fonte de renda secundária). Nem mesmo o morador de rua que seria a vítima verdadeira desse sistema corrompido é imune à alienação; é engolido pela pobreza e orgulha-se dela, ainda assim.

A obra não se preocupa em trilhar um caminho para a mudança, por acreditar que essa não é possível. Para o país mudar, seria necessário remanejar ou até mesmo ignorar todas as raízes de seu povo, toda sua identidade, restabelecer um marco zero, para construir tudo novamente, algo provavelmente impossível de se fazer. O Brasil é um país cronicamente inviável e sua população é a grande culpada por isso. Isso fica claro ao notarmos que não há políticos, grandes empresas ou corporações representadas no filme. Não há um ou outro grande vilão sem escrúpulos que leve o país para um caminho sem volta. Seis personagens, seis estereótipos, uma nação inteira que carrega, sem querer, a culpa pela tragédia de uma nação.

## Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo, Annablume, 1995.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify, 2004. p. 95 – 123.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Ed.9, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MORENO, Antonio. **Cinema Brasileiro: História e Relações com o Estado**. Niterói: EDUFF, Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

NAGIB, Lúcia. **A Utopia no Cinema Brasileiro**. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Cinema da Retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo, Ed. 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.



GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1980.

TEIXEIRA NETO, José. **A vitória de *Cronicamente Inviável***. Comunicação e Informação, Goiânia, v.5, n. 1/2, pag. 39-48, jan-dez. 2002.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

## Anexo

### Ficha Técnica – Cronicamente Inviável

Título Original: Cronicamente Inviável

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 101 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2000

Site Oficial: [www.inviavel.com.br](http://www.inviavel.com.br)

Estúdio: Agravo Produções

Distribuição: Riofilme

Direção: Sérgio Bianchi

Roteiro: Gustavo Steinberg e Sérgio Bianchi

Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva

Música: Miriam Biderman

Direção de Fotografia: Marcelo Coutinho e Antônio Penido

Desenho de Produção: Carmen Schenini e Rossine A. Freitas

Direção de Arte: Pablo Vilar, Beatriz Bianco e Jean-Luis Leblanc

Edição: Paulo Sacramento

### Elenco

Cecil Thiré (Luís)

Betty Gofman (Maria Alice)

Daniel Dantas (Carlos)

Dan Stulbach (Adam)

Umberto Magnan (Alfredo)

Dira Paes (Amanda)

Leonardo Vieira

Cosme Santos

Zezé Mota

Zeze Barbosa

Cláudia Mello

Rodrigo Santiago

### Sinopse

O filme mostra trechos das histórias de 6 personagens, mostrando a dificuldade de sobrevivência mental e física em meio ao caos da sociedade brasileira, que atinge a todos independentemente da posição social ou da postura assumida.