

A vitória de *cronicamente inviável*

José Teixeira Neto*

Resumo

O autor critica, na análise do filme *Cronicamente Inviável* a prioridade dada a questões sociais e econômicas em detrimento do refinamento artístico.

Palavras-chave: crítica cinematográfica, denúncia social, qualidade artística.

Ao sair da sessão de *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi, no Espaço Unibanco, encontrei na fila de entrada a respeitadora Laura de Mello e Souza. Mais um membro da categoria dos intelectuais engrossava a massa dos que consideraram necessário ter acesso às imagens e idéias que o cineasta Sérgio Bianchi quis trazer ao público.

Esse filme, por uma notável convergência de vontades, conseguiu tornar-se uma fonte hegemônica de interesse entre a intelectualidade de esquerda – expressão, para muitos, redundante –, a tal ponto que um jornalista, pretendendo fazer a crítica do filme, sobretudo porque este, segundo ele, estaria recebendo aplausos exagerados, insinuou que aí poderia se estar favorecendo uma vertente fascista de interpretação da realidade brasileira. Mas o fez tão cautelosamente, que quase pediu desculpas por nadar contra a corrente.

De fato, *Cronicamente Inviável* pede-nos um enfoque inusual, se quisermos criticá-lo. A não ser assim, é fácil sair da sala afirmando que no filme está tudo que é preciso dizer sobre “isso que está aí”. Normalmente, se uma obra é fraca do ponto de vista da realização, da feitura estética, e se quer atacá-la, basta restringir-se a isso: a obra foi

* José Teixeira Neto é pesquisador na Universidade de São Paulo - USP

mal realizada. E está encerrada a carreira de sua leitura. Caso se deseje resgatá-la, sempre se encontra alguma idéia brilhante, algum achado feliz, ainda que mal concretizado.

Pois bem, o filme de Sérgio Bianchi – aí começa a dificuldade – não é de má feitura. Tem até várias, mas não muitas, belas imagens, como as das desoladas paisagens de destruição em Rondônia. Então, se quisermos fazer a crítica de *Cronicamente*, temos de nos acostumar com a idéia de que nele não há nenhum grande erro de realização. O trabalho dos atores, também, é digno de elogios. E nisso os pontos altos foram a atriz Beth Gofman, cuja atuação justifica assistir a esse filme, e Dira Paes, a moça morena, que interpreta a gerente do restaurante, uma mato-grossense descendente de índios, impecável como inescrupulosa entre inescrupulosos, superando a todos em seu caráter criminoso.

Outro namoro fugidio do filme com a beleza são as inserções de uma música de Tom Jobim, “Vivo Sonhando”, com o próprio ao piano, acompanhado de orquestra – na mais clássica das versões –, as imagens mostrando cartões-postais: o Corcovado, a estátua do Cristo Redentor.

Mas é só. No entanto, o filme não envereda por uma opção nitidamente sublime. Claro, há uma sucessão de violências, um apresentar cru da miséria, do sofrimento urbano, da sujeira, da degradação, mas nada disso cristaliza-se em um quadro comparável à intensidade dramática de *Ironweed*, de Hector Babenco, por exemplo. Mesmo a comicidade irônica da violência policial, com alguém conversando em primeiro plano, tendo ao fundo pessoas sendo espancadas, tem no cinema europeu e americano muitos antecedentes mais inspirados.

Talvez seja este o problema: *Cronicamente Inviável* não é inspirado. Creio que as mesmas coisas poderiam ser ditas de maneira artisticamente mais bem resolvida e criativa, e no final os espectadores sairiam do cinema sentindo náuseas ou querendo praticar até ações violentas, já que o filme propõe abertamente o terror. Mas não. O mal-estar que o filme aborda, e provoca, não é maior que o observado nos lugares-comuns de uma conversa de bar, uma leitura de jornais sensacionalistas ou o simples praguejar de alguém na fila de um supermercado. “Este país não tem mesmo jeito.”

É preciso esclarecer, no entanto, que, apesar de esse ser seguramente o melhor filme já feito por Sérgio Bianchi, a baixa artisticidade do *Cronicamente* não se deve a nenhuma incapacidade do cineasta.

É o ponto de partida que põe a perder o material fílmico no que diz respeito à realização de uma obra sólida e importante. Bianchi escolheu compor seu espetáculo tendo como fio condutor uma seqüência de ironias de tirar o fôlego. O recurso irônico produz um efeito mais ou menos poderoso conforme a proporção pela qual é dosado em relação ao material não irônico. O exagero da ironia conduz somente ao absurdo ou à irrealdade.

Paralelamente ao mesmo fio condutor, outra característica marcante do filme, que até permitiria reduzir tudo a um conjunto de elementos verbais, não cinematográficos, é a enxurrada de afirmações taxativas (“O Brasil é o país dos trambiques”) que perpassa *Cronicamente*. Aliás, o próprio título, se estendido na frase que lhe é implícita, seria a primeira afirmação a não admitir contestação: “O Brasil é um país *cronicamente inviável*”. Como Sérgio Bianchi tem certezas! Não me recorde de uma dúvida sequer que ele tenha manifestado. Com tudo o que apresenta, tendo um teor assim peremptório, torna-se difícil à linguagem adotada assumir a maleabilidade propícia à moldagem de um produto que se sustentasse por méritos, antes de mais nada, artísticos.

Três focos

Outro problema que conspira contra a felicidade estética desse filme é a má articulação dos três focos ficcionais que o constituem: o que gira em torno de um restaurante de luxo em São Paulo, que poderíamos chamar de Retrato da Elite, ou O Convívio das Classes; o pólo teórico, que acompanha um escritor-sociólogo percorrendo o Brasil, em suas várias regiões, chamemo-lo de Retrato do País; e o terceiro, durante um *talk-show* na televisão que avalia o livro desse escritor, o Retrato da Ideologia Dominante.

Este último, tão recheado quanto os outros de ironias e afirmações absolutas, é, no entanto, de menor importância. Toma menos tempo e é mais próximo de uma caricatura. O problema de articulação configura-se, então, nos outros dois: é difícil decidir qual subordina os restantes. Será o convívio abjeto das classes, que se dá na história e atravessa as gerações, aquele que determina a produção teórica do escritor? Ou não, é o que o sociólogo diz, sempre acompanhado de seu gravador, que determina o que entenderemos dos diálogos entretidos pelos convivas no restaurante ou nos *flashbacks* que mostram suas vidas particulares?

É possível que o filme tivesse salvação se as cenas do restaurante, ou seja, se o retrato das elites fosse absolutamente hegemônico, e as falas-viagens do sociólogo-escritor ficassem como breves contrapontos, mais sugestivos que afirmativos. Ou, então, se *Cronicamente* fosse proclamadamente um documentário, no qual não haveria um ator (Umberto Magnani) representando um escritor crítico dos hábitos socioeconômicos do país, que viaja e deita falação, e sim o próprio Sérgio Bianchi, como um sociólogo que assume suas teorizações, fosse dizendo com imagens e depoimentos o que é, no fundo, o Brasil. Porque é do Brasil que se trata, e não de um Eldorado qualquer.

É curioso, temos teses e mais teses sobre o Brasil real, este em que vivemos, e depois algumas afirmações igualmente decisivas sobre outras partes do mundo, que também se afiguram como reais: Nova York, onde “se pratica a violência, mas de forma civilizada”; a Polônia, onde “os oprimidos são os judeus, e não os negros”. Partindo da constatação de que o Brasil do filme é tão real, porém absurdo e inaceitável, não podemos evitar o convite para pensar que o mundo todo, tal como o pensa *Cronicamente*, é igualmente absurdo, embora tendo lugares desejáveis aos olhos de alguns personagens da elite (Beth Gofman e Daniel Dantas), aos quais repugna o Brasil. Mas o ponto é que se fica com a sensação de que Sérgio Bianchi só vê o absurdo em toda parte. Como pode ele, diante de um tal quadro de ausência de sentido, pretender fazer tantas afirmações assim? Elas não se tornam, no mesmo grau, absurdas?

Mas, é claro, um cineasta-poeta poderia reivindicar o direito de construir suas obras inteiramente sobre absurdos, chegando a resultados generalizada e coerentemente surreais. Teríamos, então, muito mais ambigüidades e contradições que em *Cronicamente Inviável*. E certamente fruiríamos muito mais momentos agradáveis, ou desagradáveis, porém artisticamente sublimes.

Quatro atores e um cenário

Se os três focos, ou pólos, acima esboçados marcam como que um campo de forças no conjunto ficcional e de idéias constituído pelo filme, é preciso dizer algo sobre aqueles que compõem a história ou o problema aí abordado: os atores envolvidos. São eles, em primeiro lugar, as *elites*, em torno de cujo comportamento o filme inteiro gira; depois, um garçom paranaense – o “*provocador*” – de origem polo-

nesa, que desencadeia a maioria das ações de caráter crítico (se bem que a maior parte da crítica contida no filme manifesta-se nas falas do escritor-sociólogo); o *escritor*, que vive algumas aventuras pessoalmente e encarna o toque irônico final, que arremata o filme e seu sentido mais profundo; e, naturalmente, o *povo*, sempre manipulado, sofrido, a eterna vítima indefesa, dando mostras de uma inacreditável ingenuidade, mas que é também o espectador simpático que dá ouvidos a uma das teses radicais expostas pelo filme pela boca do garçom paranaense.

O ator *elites* é encarnado por vários tipos, que vão tomando as decisões condenáveis que o filme enumera, e não são igualmente abomináveis: o mais escroto é a já mencionada gerente mato-grossense, mas mesmo o mais bonzinho tem a sua parcela de sacanagem praticada contra os pobres. E quais são as decisões? Explorar e oprimir os empregados, distribuir *crack* a meninos de rua, para eles morrerem felizes – tarefa que deveria ser do Estado, o que prova o erro da visão neoliberal! –, intermediar a comercialização de recém-nascidos, explorar a imagem de índios nos meios de comunicação, enrubar garçons. E o tráfico de órgãos e de recém-nascidos estava entre suas atividades. Traficar, subornar, contrabandear, intimidar, humilhar são apenas alguns de seus verbos habitualmente praticados.

Fazendo um contraponto com esse primeiro ator, vem o segundo, que é o garçom de origem polonesa, vindo do Paraná (parece haver sempre algum novo garçom oriundo desse estado naquele restaurante). Anarquista-terrorista, embora contrário à violência – o filme refere-se a uma diferença entre violência e terror, mas não a esclarece muito bem –, esse garçom paranaense acusa frontalmente a escrotidão dos patrões. Mas o momento em que ele realiza o que tem tudo para ser seu maior anseio é quando, durante uma tentativa de invasão de terras, em uma discussão entre um líder dos sem-terra e um fazendeiro truculento com sotaque estrangeiro – durante a viagem de vinda para São Paulo –, ele tenta argumentar com os dois lados e consegue fazer com que ambos se voltem contra ele. Apanhando dos dois, ele sangra satisfeito no chão, a sorrir.

O filme, no entanto, é mais feliz ao mostrar a podridão das elites do que a consistência da antítese anarquista. Além do episódio do garçom – a que caminho de ser explorado em São Paulo, é espancado por um fazendeiro e um líder dos sem-terra –, problemático como alternativa de luta contra a violência no campo, há também o momento

em que é enrabado pelo patrão, após comparecer bêbado ao restaurante e facilitar em muito o clima no qual o patrão acabou por praticar a violência anal contra ele (na verdade, ele se ofereceu para ser comido pelo patrão). Esse fato depois, no dia seguinte, desencadeia a cena em que o garçom propõe – e é aplaudido por trabalhadores que ali perto quebravam asfalto – o terrorismo contra os escrotos. “Todo sacana deve saber que, mais cedo ou mais tarde, será alvo de terror.” No entanto, esse mesmo garçom que denunciou a violência homossexual, símbolo de toda a exploração-humilhação presente no trabalho assalariado, passara bem antes a freqüentar uma boate-sauna gay, abertamente ligada à prostituição, que declaradamente passou a cogitar como possibilidade, como recurso para sua melhora econômica. O escândalo pelo enrabamento soou surpreendente vindo de alguém que ia a um local em que os traseiros de rapazes atléticos (não era bem o caso dele, mas ao menos era jovem e, portanto, parte do público-alvo que os homossexuais gordos iam procurar na boate) eram apresentados como propaganda. Fica estranho apresentar uma solução radical a incendiar toda a sociedade, partindo de uma contradição pessoal tão flagrante.

O outro ator é o intelectual, um escritor-sociólogo que diz o que o país é, no fundo. E ele vai à Bahia, ao Sul (Paraná certamente, mas talvez também Santa Catarina), à região amazônica e a uma região de praias que pode ser a continuação da paisagem baiana, mas também pode ser o Rio de Janeiro ou outras partes do Nordeste. Ele não comparece explicitamente (ao menos, fazendo seus comentários) às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, cuja realidade figura no filme por intermédio das personagens ligadas à elite: o restaurante é em São Paulo e dois dos freqüentadores que ali jantam são do Rio.

Esse sociólogo, no entanto, não faz pesquisa quantitativa, não se apóia em um trabalho empírico sistemático. Ele sai em suas viagens de gravador em punho gravando a sua própria voz, que faz comentários sobre cada realidade que observa. Não é visto entrevistando ninguém, no máximo fotografa com sua *Xereta* alguma pessoa. Mas ele também falha como escritor ao não assumir que faz ficção, pois pretende que sua fala iluminada revele o que, em última instância, o país é. Aliás, nós podemos sair do cinema perplexos, com o solo fugindo de nossos pés, mas o escritor não, ele tem acesso à solidez de uma verdade profunda. No final, ficamos sabendo que ele é corrupto como a elite – a diferença entre ele e ela é somente de grau. Em suas viagens, já de longa data,

e sempre de maneira confiável – ele faz questão de frisar –, transporta dados (e, ao que parece, órgãos para transplante) que interessam à rede de tráfico ou contrabando comandada em certa medida pela gerente mato-grossense. Com isso, obtém o dinheiro de que necessita, pois “só da venda de livros não dá para viver”. Mas esse fato, estarrecedor, que descobrimos com a história acabando, não anula a concepção de ciência que o trabalho desse intelectual ilustra: segundo ela, para quem tem essa visão do escritor, o significado mais puro da realidade observada é transparente, emerge sem mediações, precisa somente ser divulgado sob a forma de livro, que depois, sendo avaliado no *talk-show* da televisão por pessoas de várias origens, não é entendido, e cada um dos entrevistados – mesmo o índio estudante da USP, não-participante dos esquemas da elite, pelo contrário, denunciador da desumanidade desta –, na verdade, prefere sua própria verdade anterior. O único no filme que pensa de maneira semelhante ao escritor é o garçom, que não leu o livro.

O último ator – não é correto chamá-lo de “povo”, como eu fiz acima – são os oprimidos, os excluídos, os sem-teto, os loucos de rua, os índios, os mendigos, e prima pela ingenuidade, pela boa vontade, pela humildade, pela alienação, graças em boa parte à religião. Esse contingente de pessoas, no filme, fica passivo o tempo todo, no máximo dando seu assentimento – no caso dos trabalhadores braçais realizando um serviço na rua àquela hora – à proposta de espalhar o terror feita pelo garçom anarquista. Elas, que nos provocam um misto de pena e raiva, pela passividade exasperante, estão no filme basicamente para mostrar, como anteparo e objeto das maldades da elite, e configurar o caráter sórdido dos poderosos.

Como síntese deste tópico, entre os vários tipos que compõem o ator *elites*, podemos selecionar a gerente mato-grossense como o mais completo, que concentra o máximo de abominações, de um modo que beira o inverossímil: ela, que administra o dia-a-dia do restaurante, que faz treinamento de garçons com ênfase no esmero de seus gestos e na busca do bem-estar dos comensais, que dá esculacho quando algum garçom sai da linha, também negocia com televisões a imagem de índios oprimidos e submissos, para compensar o excesso da presença dos negros (que têm um *lobby* mais forte). E agencia o tráfico de órgãos e de recém-nascidos para a adoção por estrangeiros. Mas vale comparar essa personagem vivida pela atriz Dira Paes, que já conhecemos desde *A Floresta das Esmeraldas*, de John Boorman (1985),

com os outros membros da elite presentes no filme: os personagens encarnados por Beth Gofman, Daniel Dantas e Cecil Thiré. O casal Beth e Daniel faz o que faz, mas não tem perspectiva pessoal, não tem futuro, na realidade brasileira. Pode-se dizer que eles estão num processo de fuga, às vezes histérica, do ambiente *disgusting*, fuga que irá levá-los ao exterior, talvez a Nova York. O proprietário de restaurante, Cecil Thiré, tem ainda menos expectativas, vive apenas o presente e para o presente. Dira Paes não; ela, além de ter uma visão global da realidade brasileira, enxerga o panorama internacional, articula suas ações com as tendências gerais, quer elevar a compreensão que se tem por aqui da veiculação da imagem das minorias a padrões americanos, muito mais elevados. O melhor de tudo, no entanto, é que ela tem a sua própria mitologia – uma cosmologia, até – das suas origens familiares, cujo significado pode abranger o país inteiro.

Os ausentes

Mas há no filme uma série de ausências que talvez expliquem alguma coisa. A primeira é que, embora possamos deduzir que a devastação em Rondônia seja fruto da ação de alguma multinacional, não vemos as grandes empresas e bancos explicitamente presentes no *Cronicamente*. Mesmo o Estado só se faz notar pela ação da polícia, o que é muito pouco. Mas o surpreendente é que, com todo aquele resultado, na mente e nas ações das pessoas, do cristianismo, não se vê a Igreja, ou as igrejas, trabalhando para isso. Foi só uma doutrinação dos séculos anteriores e que no presente funciona por inércia? Ou é o Cristo Redentor em pessoa, ou por meio da estátua carioca, que inspira tamanha abnegação aos pobres?

Não aponto essas lacunas temáticas, que me parecem pertinentes ao assunto do filme, para substituir no papel de demônio a elite perversa por outras entidades da vida econômico-histórica brasileira. É apenas uma exigência de complexidade e de valorização das nuances ao abordar tema tão grandioso e sério como é o Brasil. Requisito para uma obra poder encarnar efetivamente o papel de *must* da intelectualidade.

Já me referi a uma característica de *Cronicamente Inviável* que é o tom de conversa de bar ou no interior de um táxi, em que prevalecem o praguejar e as invectivas genéricas e absolutas. Seria o mesmo registro de escritos cheios de ódio pichados na parede de um banheiro

público. Mas é possível pensar também em outras comparações reais ou imaginárias: o conjunto de imprecações e vitupérios produzidos contra os poderosos de cada época por séculos de movimentos milenaristas; a famosa passagem do *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels, em que se diz que os “nossos burgueses, não contentes em ter à sua disposição as mulheres e as filhas dos proletários, sem falar das prostitutas, têm o maior prazer em se cornear uns aos outros”; e o pensamento de Charles Fourier, socialista francês que propôs os falanstérios, para quem os comerciantes eram “aranhas, sanguessugas, abutres e espoliadores”. Daí até xingar os inimigos políticos ou morais de “filhos da puta”, “sacanas” e “viados” a distância é pequena, e o filme a percorre várias vezes. Em suma, podemos e devemos lançar mão do máximo de teoria para analisar e interpretar o *Cronicamente*, mas não supor que haja uma base teórica, ou mesmo ética, por parte do cineasta, para chegar a esse resultado.

Apesar disso, outra comparação possível do filme de Sérgio Bianchi, só aparentemente elogiosa, é com alguns aspectos da obra de Bertolt Brecht e duas ou três cenas de filmes de Jean-Luc Godard. O elogio é apenas aparente porque se trata de aspectos menores, ou até ruins, de obras desses dois artistas. A lembrança do pior Godard dá-se com as cenas em torno das abjeções da gerente ou aquela de Beth Gofman assistindo, e depois dando brinquedos, a crianças de rua cheirando *crack* e cola de sapateiro. E também na do garçom sodomizado. Vem à mente o empresário, em *Salve-se Quem Puder a Vida*, sendo chupado por uma mulher embaixo de sua mesa de trabalho, num complexo mecanismo que mostrava a exploração não sei se de classe ou de nação. E também a cena dos dois lixeiros, em *Week-End*, que dão carona aos dois personagens ricos, subitamente sem dinheiro até para comer, e que depois aceitam dar algumas migalhas de pão aos dois esfomeados, dizendo: “Isto representa o que os países do Primeiro dão aos do Terceiro Mundo”.

Há também algo de brechtiano na brusca interrupção da conversa de Beth Gofman e Cecil Thiré, à mesa do restaurante, feita pelo novo garçom paranaense, que substituiu o anterior, anarquista, demitido por reclamar de ser enrabado. O novo garçom interrompe a conversa e diz sua fala taxativa e lapidar. Essa impertinência contribui para aumentar nosso distanciamento em relação ao tema tratado na conversa, não destituído de interesse: mudar ou não para Nova York. Acaba sendo engraçado, pois Beth Gofman em seguida pergunta, estarecida:

“O que é isso? Onde estamos?” Mas, independentemente de sua qualidade teatral, talvez pudéssemos escolher precisamente essa cena como um resumo do filme inteiro, e de seu significado perante a discussão sendo travada no presente da sociedade brasileira a respeito dos problemas políticos, sociais e culturais do Brasil. É como se o filme de Sérgio Bianchi fosse uma brusca interrupção desse debate feito em termos sérios por todos nós, armados de diferentes teorias, enraizamento histórico, compromissos políticos e culturais, mas mantendo uma ancoragem racional. Como se, de repente, entrasse um bêbado na sala e dissesse: “Parem de discutir essa merda! O Brasil é uma puta sacanagem, todos aqui são filhos da puta!” E parte de nós começasse sincera e entusiasmada a aplaudir.

Assim como existem alguns detratores (ainda não nos acostumamos com a palavra “crítica”), a existência da multidão de defensores e apologistas de *Cronicamente Inviável* chega a ponto de haver até quem diga que Sérgio Bianchi em seu filme produziu o que corresponde à única ou principal função do artista: gerar o negativo. Não será este modesto ensaio que irá contestar a importância dessa função. Mas sua principalidade sim. Um artista não deve aceitar, e propor, tão facilmente que o caráter artístico das obras – e da sua obra – seja tão secundário.

Abstract

The author analyses the movie *Cronicamente inviável* and criticizes the priority given to the social and economical problems instead of the search for higher artistic patterns.

Keywords: social critics, artistic patterns.