

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DOUGLAS GASPARIN ARRUDA

**RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NO FILME *QUANTO VALE OU É
POR QUILO?* (Sérgio Bianchi, 2005)**

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DOUGLAS GASPARIN ARRUDA

**RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NO FILME *QUANTO VALE OU É
POR QUILO?* (Sérgio Bianchi, 2005)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas - UFPR

Arruda, Douglas Gasparin
Relações entre história e ficção no filme *Quanto vale ou é por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005) / Douglas Gasparin Arruda. – Curitiba, 2017.
153 f.

Orientadora: Profª.Drª. Rosane Kaminski
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

1. Bianchi, Sérgio, 1945- . Quanto vale ou é por Quilo? – Crítica e interpretação. 2. Negros no cinema – Brasil. 3. Problemas sociais no cinema – Brasil. 4. Terceiro setor – Brasil. I. Título.

CDD 362.981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA
Código CAPES: 40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **DOUGLAS GASPARIN ARRUDA**, intitulada: "**RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NO FILME QUANTO VALE OU É POR QUILO? (Sérgio Bianchi, 2005)**"., após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação.

CURITIBA, 27 de Junho de 2017.

PEDRO PLAZA PINTO
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

LUIZ CARLOS SEREZA
Avaliador Externo (UTP/UTFPR)

RODRIGO RODRIGUES TAVARES
Avaliador Externo (UFPR)



À minha mãe, Joy Gasparin, por seu apoio e amor irrestritos

E meu pai, Marcos Dorse Marinho.

AGRADECIMENTOS

O trabalho dissertativo nunca é resultado de um esforço individual. Várias pessoas foram muito importantes na trajetória cujo resultado final é o texto a seguir. Tentarei, nas próximas linhas, agradecer aos que me ajudaram nesse percurso.

Aos membros da família: vô Ivo, vó Joana, tia Susi, tio Jamir, tio Jovani, tia Elenice, tia Geovana, tio Wilmar (*in memorian*), Pedro Paulo, Victor, Mariane, Francini, Rafael, Diego, Matheus, Nicole, Filiphe, Aline, Gabriele e Adrielly. Que os momentos difíceis nos sejam cada vez mais raros, para que possamos compartilhar o que há de agradável na vida, ou seja: comer como se não houvesse amanhã e falar aos berros.

Por volta dos 18 anos decidi tornar-me professor, antes mesmo de escolher o curso de História. Tomei a decisão inspirado por bons professores que tive ao longo do ensino fundamental e médio, os quais merecem meu singelo agradecimento: professor Luiz Otávio Chaves, que me fez gostar de matemática e cogitar as ciências exatas como opção; professor Paulo Henrique Mueller, uma das pessoas mais éticas e comprometidas com o ensino que tive o privilégio de conhecer e ser aluno; e, por fim, ao professor Ari Herculano de Souza, cujas ótimas aulas de História e senso ético-político foram inspiração para tomar a decisão final pelo curso de História.

Durante cerca de dois anos pensei inúmeras vezes em desistir do curso, depois de tanto empenho para entrar. Alguns professores da UFPR me fizeram pensar a História de um modo diferente e, por conta disso, me ajudaram (mesmo sem saber) a suportar a faculdade até o final: Magnus Roberto de Mello Pereira, Vinicius Nicastro Honesko, Joseli Maria Nunes Mendonça, Ronei Clécio Mocelin, Roseli Terezinha Boschilia, José Roberto Braga Portella, Rafael Faraco Benthien.

Tive muita sorte de entrar em História no ano de 2007 junto com colegas que se tornaram amigos, os quais levarei pra vida: Arthur Aroha, André Gustavo Pupo, André Melo Pesqueira, Diego Tavares, Felipe Filippetto, Fernanda Ribeiro Haag, Lara Taline, Lorena Fernanda, Monah Pereira, Pedro Guimarães Filho, Rodrigo Nascimento, Vinicius Matté Gregory e Wagner Tauscheck (*in memorian*). Há, também, os amigos que estão relacionados a essa turma: Bruna Christ, Ticy Molin, Aldenor C. Madeira Neto, Flora Morena, Júlia Helena Gesser, Ana Carolina Gesser, Filipe Steffen, Luana Renata, Clara Lume, Andressa Garcia, Thiago Augusto Divardim de Oliveira, Leonardo Micheleto e Matheus Cruz de Melo. Com vocês compartilhei festas, churrascos, títulos de Copa História e Mundial de Ogrobol, conversas intermináveis nos botecos ao redor

da Reitoria e uma infinidade de momentos não muito gloriosos, mas que, sem dúvida, tornaram minha vida mais alegre e ébria. O apoio de cada um de vocês foi fundamental.

Há, também, o grupo de amigos que fiz na AMENA, e que se tornaram amigos muito queridos e importantes nesses últimos dois anos: Artur Freitas, Amanda Nunes, Camila Jansen Santana, Deisi Beatriz Barcik, Fabiane Muzardo, Guilherme Dobrychtop, Sissi Valente, Sara J. Santos, Luce Catalá e Mariana Dias.

Outros amigos, anteriores à entrada no curso de História, formaram uma segunda família pra mim, e me ajudaram em diversos momentos complicados da vida: Allan Fenelon, Ágatha Almeida, William Fenelon, Laura Olivet e Felipe Simão. A amizade com vocês resistiu às várias mudanças pelas quais passamos nos últimos anos. Muito obrigado por terem me suportado por tanto tempo!

À banca de qualificação, formada pelos professores Pedro Plaza Pinto e Rodrigo Rodriguez Tavares, agradeço a leitura crítica, as indicações bibliográficas e as sugestões, que alteraram e melhoraram a argumentação dessa dissertação. Ao professor Luiz Carlos Sereza, agradeço por ter aceitado o convite de integrar a banca de defesa.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa que me sustentou durante os últimos dois anos. Agradeço também a Cinemateca Brasileira (SP), a Cinemateca de Curitiba (PR) e a Cinemateca do MAM, pelo ótimo atendimento e auxílio durante as pesquisas.

Por fim, um agradecimento especial às pessoas que estiveram ao meu lado no dia a dia e que acompanharam de perto o desenvolvimento dessa pesquisa. À minha orientadora, Rosane Kaminski, agradeço infinitamente, não apenas pelas leituras atenciosas e pelas diversas sugestões ao longo de cada etapa da pesquisa, mas especialmente pelo carinho e preocupação que demonstram o ser humano incrível por trás das titulações acadêmicas. Ao meu irmão, Glauco Gasparin, por toda a ajuda, compreensão e por ter sido meu melhor amigo durante a vida. Ao meu pai, Marcos Dorse Marinho, por ter me adotado como filho de coração. À minha companheira, que esteve do meu lado em momentos muito complicados e sempre buscou me ajudar da melhor forma possível. Suas leituras colaboraram muito para melhorar o texto dessa pesquisa, e sua existência tem me ajudado a ser uma pessoa melhor e mais feliz. De todo coração: obrigado, Caroline Gonzaga, por tudo que você fez por mim. Por fim, agradeço à mulher mais importante da minha vida: mãe, sem você nada disso seria possível. Você acreditou em mim quando ninguém mais acreditava (nem eu). Nada vai diminuir as dores que lhe causei na vida. Espero que essa homenagem lhe traga um pingo de alegria. Amo e tenho muito orgulho de você e de tudo que fez por mim!

RESUMO

A proposta desta pesquisa é realizar uma análise fílmica de *Quanto vale ou é por Quilo?* (2005), dirigido por Sérgio Bianchi, buscando fundamentar uma reflexão crítica a respeito da forma como o diretor estrutura o discurso fílmico, e como este se relaciona com seu presente. Busca-se entender como o filme se situa diante dos problemas sociais e políticos, bem como a forma pela qual o filme sugere uma leitura do passado (e das fontes históricas) com a finalidade de pautar uma interpretação crítica e irônica do presente. A narrativa aproxima a escravidão colonial ao tempo presente, apresentando de maneira crítica sua leitura a respeito da corrupção e exploração da miséria humana efetuada pelas ONGs, com o auxílio do poder público. Ao aproximar a escravidão com o contexto contemporâneo, o filme abre espaço para reflexões sobre o racismo na sociedade brasileira e, a partir disso, sobre a participação de homens e mulheres negras no cinema. A metodologia analítica tem por objetivo perceber as múltiplas escolhas e definições que dão conformação ao filme, tanto no campo estético quanto ideológico. Para isso, se faz necessária uma pesquisa contextual, que observe os problemas inerentes ao período de produção da obra, bem como uma análise estética, que nos ajude a compreender a estrutura da narrativa fílmica e suas implicações semânticas, que tem um impacto na sociedade receptora desse objeto artístico.

Palavras-chave: Sérgio Bianchi. Cinema Brasileiro. Protagonismo Negro. História Contemporânea. Terceiro Setor.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the film *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), directed by Sérgio Bianchi. Therefore, the main goal here is to understand the ways in which the director structures his filmic discourse, and how it relates to his present. For this, we will interpret how the film faces some social and political problems, as well as the way in which the film suggests a reading of the past (and of historical sources) with the purpose of guiding a critical and ironic interpretation of the present. The narrative approaches colonial slavery to the present time, critically presenting its reading about the corruption and exploitation of human misery carried out by the NGOs, with the aid of the public Power. By bringing slavery closer to the contemporary context, the film suggests reflections on racism in Brazilian society and, from this, on the black men and women participation in cinema. The analytical methodology aims to perceive the multiple choices and definitions that shape the film, both in aesthetic and ideological fields. For this, it is necessary a contextual research which observes the problems from period of production of the work, as well as an aesthetic analysis that helps us to understand the structure of the filmic narrative and its semantic implications, that has an impact on the receiving society of this artistic object.

Key Words: Sérgio Bianchi. Brazilian Cinema. Black protagonism. Contemporary History. Third Sector

ÍNDICE DE IMAGENS, FIGURAS E GRÁFICOS

Imagem 1 - Imagem 1 – Logos da campanha Criança Esperança	43
Imagem 2 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Detalhe ao fundo, atrás do personagem Ricardo: cartaz com as crianças em recorte de papel. 00:10:28.....	44
Imagem 3 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> Corpo ensanguentado ao chão. 00:29:33.....	47
Imagem 4 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Marco com semblante sério e o sorriso irônico de Ricardo. 00:32:52.....	49
Imagem 5 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Conversa de Marta Figueiredo e Maria Amélia. 00:35:11.....	50
Imagem 6 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Fotografia posada. 00:36:49.....	51
Imagem 7 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Fotos 3x4 das crianças. 00:52:22....	55
Imagem 8 - Cena do filme <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Professora e, atrás, os fluxogramas. 01:15:53.....	56
Imagem 9 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Jovens atores interagindo com idosos em um asilo. 01:17:09.....	57
Imagem 10 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Idosa, visivelmente incomodada, tenta esconder o rosto com a camisa. 01:18:56.....	58
Imagem 11 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Planejamento do sequestro. 01:20:30.....	60
Imagem 12 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Marco Aurélio saindo do restaurante. 01:25:30.....	61
Imagem 13 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Dido e Marco Aurélio no cativoiro. 01:27:31.....	62
Imagem 14 – Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Marta Figueiredo, fotografia posada. 00:12:00.....	75
Imagem 15 – Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Mônica acordando do sonho à lá <i>Gente que faz</i> . 00:18:00.....	78
Imagem 16 – Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Apresentador do “documentário” político. 00:58:18.....	81
Imagem 17 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Fotografia posada com a personagem Joana centralizada, 00:04:14.....	91
Imagem 18 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> , Lucrecia e Maria Antônia em foto posada. 00:26:39.....	95
Imagem 19 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> , Adão e Bernardino em foto posada. 01:04:57.....	98

Imagem 20 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Discurso de Dido. 01:01:10.....	100
Imagem 21 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Arminda no quadro de escravos fugidos. 01:10:51.....	103
Imagem 22 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Candinho recebendo a recompensa por capturar Arminda. 1:12:42.....	104
Imagem 23 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Sambistas tocando <i>As rosas não falam</i> , de Cartola. 00:07:06.....	125
Imagem 24 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> Arminda no tronco. 00:06:28.....	125
Imagem 25 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Arminda sonhando no presente. 00:06:51.....	126
Imagem 26 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Desconforto da criança na propaganda. 00:40:47.....	128
Imagem 27 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Destaque na camisa da mulher. 00:53:58.....	130
Imagem 28 - Uma das imagens das camisas contra Lula, até hoje vendidas pela internet	130
Imagem 29 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Candinho no tempo presente enquanto matador de aluguel. 01:08:56.....	132
Imagem 30 - Cena de <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> . Candinho no passado enquanto capitão do mato. 01:12:07.....	132
Figura 1 - ANRJ – Tribunal da Relação – cód. 24, livro 10.....	86
Gráfico 1 - População Brasileira em 2010. Fonte: IBGE.....	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O TERCEIRO SETOR NUMA VISÃO IRÔNICA.....	31
1.1 Abordagens irônicas: da origem Clássica aos filmes de Sérgio Bianchi.....	31
1.2 Considerações sobre o Terceiro Setor.....	40
1.3 Análise das sequências irônicas em <i>Quanto vale ou é por quilo?</i>	42
1.3.1 Possíveis leituras irônicas sobre o Terceiro Setor.....	42
1.3.2 A montagem e o som como reforços da mensagem irônica.....	53
1.3.3 Ironia na linguagem: do <i>marketing social</i> ao documentário.....	55
1.3.4 A conclusão irônica <i>negativa</i>	59
1.4 As denúncias contra o Terceiro Setor.....	63
2. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM QUANTO VALE OU É POR QUILO?	68
2.1 <i>As instruções documentarizantes</i>	68
2.2. <i>As instruções intertextuais estéticas</i>	72
2.2.1 <i>As campanhas de marketing social</i>	73
2.2.2 Os institucionais “ <i>Gente que faz</i> ”	75
2.2.3 “ <i>Documentários</i> ” políticos.....	80
3. A HISTÓRIA EM RESSONÂNCIA DISTÓPICA COM O PRESENTE.....	84
3.1. A metamorfose como recurso da narrativa histórica.....	85
3.2. O passado enquanto distopia: a história de Joana.....	88
3.2.1. Contrastes entre a Joana das crônicas e do filme.....	91
3.3. “Amizade” entre Maria Antônia e Lucrécia.....	93
3.3.1. O discurso fílmico em sua leitura do passado/presente	95
3.4. A história de Bernardino e Adão.....	96
2.4.1. <i>O Capoeira</i> e a seletividade de Bianchi.....	98
3.5. A adaptação machadiana em <i>Quanto vale ou é por quilo?</i>	100
4. ARMINDA E CANDINHO: A TRAJETÓRIA DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO.....	105
4.1. Uma breve história do negro no cinema brasileiro.....	105
4.1.1 O negro nos primeiros 50 anos do cinema nacional.....	106
4.1.2 Perspectivas do Cinema Novo, anos 70 e 80.....	112
4.1.3 O cinema negro entre a “Retomada” e começo do século XXI	117
4.2 Arminda e o protagonismo da mulher negra.....	121
4.2.1 Afinidades entre passado e presente.....	124
4.3 Candinho: a peça fundamental do jogo.....	131
4.4 O ressentimento em <i>Quanto vale ou é por quilo?</i>	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
POSFÁCIO.....	145
LISTA DE FONTES.....	147
BIBLIOGRAFIA.....	149

INTRODUÇÃO

Lançado por Sérgio Bianchi em 2005, o filme *Quanto vale ou é por quilo?* traz uma narrativa repleta de provocações, polêmicas e questionamentos sócio-políticos importantes para a contemporaneidade. Em seu eixo fundamental, o filme problematiza a exploração da miséria humana no Brasil do século XXI, empreendida através das Organizações Não Governamentais (ONGs). Para trabalhar essa questão, o autor apresenta dois eixos temporais: um no presente, outro no passado colonial brasileiro, onde a escravidão estende seus traumas até a contemporaneidade. Na carreira de Sérgio Bianchi, o filme é sua quinta produção em longa-metragem, sendo lançado imediatamente após sua obra de maior impacto até então: *Cronicamente Inviável* (2000).

Bianchi iniciou seus trabalhos com cinema em 1968, sendo assistente de produção e ator em *Lance Maior*, de Sylvio Back. Em 1972 fez seu primeiro trabalho como diretor: o curta *Omnibus*. Em 1979 estreou na direção de longas com *Maldita coincidência*, lançando, na sequência: *Mato eles?* (1982, média-metragem), *Divina providência* (1983, curta), *Entojo* (1985, curta), *Romance* (1988, longa), *A causa secreta* (1994, longa), *Cronicamente Inviável* (2000, longa), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005, longa), *Os inquilinos* (2009, longa) e por fim *Jogo das decapitações* (2013, longa).

A proposta desta pesquisa é realizar uma análise do filme *Quanto vale ou é por Quilo?*, buscando fundamentar uma reflexão crítica a respeito da forma como se estrutura o discurso fílmico, e como este se relaciona com seu presente. Busca-se entender como o filme se situa diante dos problemas sociais e políticos, bem como a forma pela qual ele sugere uma leitura do passado (e das fontes históricas) com a finalidade de pautar uma interpretação crítica e irônica do presente.

De um ponto de vista objetivo, o filme *Quanto vale ou é por quilo?* é uma leitura contemporânea do conto *Pai contra Mãe*¹, de Machado de Assis, que apresenta a história de Candinho, cujo ofício era capturar escravos fugidos. O personagem representado no conto tentou outros empregos ao longo da vida, mas não conseguiu se estabilizar em nenhum deles. Ao encontrar sua paixão, Clara, de 22 anos, órfã que vivia na casa de sua tia Mônica, decidem se casar e ter um filho. A intriga começa quando

¹ASSIS, Machado de. *Pai contra mãe*. In: *Quanto Vale ou É por Quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi do filme de Sergio Bianchi*. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008. A publicação original do conto de Machado de Assis está no livro *Relíquias da Casa Velha*, de 1906.

Mônica passa a exigir de Candinho um emprego estável, que pudesse garantir o sustento da família.

Os problemas financeiros e as discussões do casal aumentam com a proximidade da chegada do filho e a dificuldade de Candinho em conseguir capturar escravos. Mônica, diante do imbróglio, decide entregar a criança para adoção. Candinho, triste, parte rumo à entrega do filho. Mas, a sorte lhe aparece: Arminda, uma escrava fugida, cujo preço pelo resgate era alto (cem mil réis), estava logo à sua frente e Candinho a captura sem grandes dificuldades. Arminda estava grávida e a luta contra Candinho acaba por ocasionar um aborto. A morte do filho da escrava garante, assim, a vida do filho do capitão do mato.

O que Sérgio Bianchi faz não é apenas transformar esse enredo num filme, mas também atualizá-lo, recriando essa história na contemporaneidade e inserindo nela as questões sócio-políticas do presente. Os personagens do núcleo central da história são os mesmos, mantêm seus nomes e problemas. O que muda são suas funções sociais: o personagem Candinho (interpretado por Sílvio Guindane) contemporâneo não é um capitão do mato, mas vai garantir o sustento de seu filho realizando tarefa semelhante, matando inimigos de seus empregadores por dinheiro. Arminda (interpretada pela atriz Ana Carbatti) vai tornar-se inimiga de empresários da elite denunciando suas corrupções na mídia. Tal atitude faz com que seu valor de captura torne-se alto, e Candinho, no final da trama, consegue um bom dinheiro assassinando-a. Há, ainda, um final alternativo, onde Arminda tenta convencer Candinho a organizar uma equipe de sequestros contra os corruptos da elite empresarial e política.

O filme pode ser dividido em quatro blocos. Cada um deles contém pequenos episódios que ora funcionam como reforços narrativos, ora funcionam para questionar – especialmente através da ironia – algum de seus elementos. O primeiro bloco, que funciona como uma espécie de *prólogo*, inicia-se com uma trilha melancólica de fundo. A escuridão toma conta da imagem, e, aos poucos, vemos um escravo sendo levado com violência. Aos gritos, uma mulher negra proclama: “Larga ele, esse escravo é meu, vou pegar os documentos”. Em *voz over*, o narrador - na voz de Milton Gonçalves² - explica a cena:

²A voz escolhida para a narração, nesse caso, não pode ser ignorada: ao colocar um ator negro de carreira extensa e de grande importância na história do cinema brasileiro, Bianchi busca uma linguagem *intertextual* que dialoga com o mundo exterior ao filme. Essa estratégia narrativa será abordada no Capítulo 1.

Madrugada de 13 de outubro de 1799. Nos arredores da capital do vice-reinado uma expedição encomendada de capitães do mato, capturam escravos em residências da área rural. Dentre as presas está Antônio, retirado de uma pequena chácara de propriedade de Joana Maria da Conceição. Ao presenciar o confisco de seu escravo (...) forma uma pequena comitiva e parte atrás dos capitães mata a dentro.

As imagens sugerem aquilo que é narrado. Mas a função da *voz over* dentro da narrativa não tem apenas esse aspecto de salientar o que é mostrado pelas imagens. No final da primeira sequência de *Quanto vale ou é por quilo?*, que termina com a punição de Joana (interpretada pela atriz Zezé Motta), negra alforriada, por perturbação da ordem, a imagem vai escurecendo e surgem legendas, que são lidas pelo narrador. Elas apresentam a fonte de onde o narrador fez sua leitura: “Extraído do Arquivo Nacional – 1799 – Rio de Janeiro – Vice Reinado – Caixa 490”. Ou seja, nesse filme, o recurso da *voz over* por vezes é usado para apresentar os documentos utilizados na elaboração da narrativa. Em outros momentos, a voz do narrador pode ser analisada em sua função irônica.

De modo geral, as representações do passado no filme sempre se apoiam em algum material externo: ou documentos oficiais, ou a literatura. Há, portanto, uma grande importância da *intertextualidade* na composição das sequências que abordam o passado brasileiro. E essa *intertextualidade* se apresenta também nos elementos sonoros do filme, especialmente na escolha das músicas, onde três discos de temática histórica se destacam: *O Canto dos Escravos*³, *Viagem pelo Brasil* e *Teatro do Descobrimento*⁴.

A sequência seguinte, que também compõe o bloco do prólogo, inicia com a leitura feita pelo narrador do começo do conto *Pai contra mãe*, onde os instrumentos de

³O disco *O Canto dos Escravos* é uma coleção de 14 cantos que foram recolhidos pelo filólogo Aires da Mata Machado Filho na primeira metade do século XX, registrados no livro *O Negro e o garimpo em Minas Gerais*, onde o pesquisador analisa as cantigas criadas pelos escravos africanos no trabalho das minas (também chamado *vissungo*, termo da etnografia). Os três intérpretes das canções são de grande importância na história do movimento negro, especialmente na divulgação da cultura brasileira de origem africana: o sambista paulista e militante da cultura negra **Geraldo Filme**, a carioca **Tia Doca da Portela**, que por décadas manteve um “pagode dominical que ajudou a manter vivo o samba de raiz carioca”, e a também carioca **Clementina de Jesus**, uma das grandes sambistas da história da música brasileira. Acompanhados aos vocais temos a “percussão de troncos xequerês, enxadas, cabaças, atabaques, agogôs, ganzás, caxixis e afoxés tocados por Djalma Corrêa, Papete e Don Bira.” FILHO, Aires da Mata Machado. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1985. Páginas e jornais analisados: DIAS, Mauro. *O Canto dos Escravos volta em CD*. Agência Estado, 26 Agosto 2003. Matéria disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,o-canto-dos-escravos-volta-em-cd,20030826p1693>>. Acesso em abril de 2017.

⁴Os discos *Teatro dos Descobrimentos* e *Viagem pelo Brasil* fazem parte do projeto *Memória Musical Brasileira: os 500 anos (1500 – 2000)*, de autoria da pesquisadora e cantora paulistana Anna Maria Kieffer. MACHADO, Alvaro. *CD organiza 500 anos de música brasileira*. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, segunda-feira, 23 de junho de 1997. Matéria disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/23/ilustrada/31.html>>. Acesso em abril de 2017.

tortura utilizados contra os escravos são apresentados: a máscara de flor-de-flandres, o ferro preso ao pescoço e o tronco (onde se encontra amarrada a personagem central da trama, Arminda). A música da sequência seguinte invade aos poucos o fundo sonoro, finalizando o prólogo e dando início ao segundo bloco. A estratégia de se utilizar do som nas interrupções entre sequências pode ser observada como um dos estilemas de Bianchi. Mas, do ponto de vista sonoro, talvez o maior estilema de Bianchi seja sua tendência especialmente vococêntrica⁵, já que é através dos diálogos - por vezes verborrágicos - que os personagens se desenvolvem na narrativa.

No segundo bloco os personagens principais da trama são apresentados através de suas relações interpessoais. A primeira cena desse bloco já apresenta a protagonista. Como se estivesse mergulhada em um pesadelo, a personagem Arminda do presente aparece dormindo enquanto uma festa acontece ao seu redor. A escuridão das cenas do passado dá lugar a tonalidades mais vibrantes – e essa alternância entre claro e escuro é uma das características da composição de cores das cenas ao longo do filme.

A ideia da continuidade da exploração humana através da história é reforçada por um recurso narrativo: personagens do passado e do presente interpretados pelos mesmos atores. Atualizam-se as lógicas sociais e os personagens; saímos de um sistema colonial, uma sociedade predominantemente vivendo em áreas rurais, onde a exploração se dá através da escravidão, e chegamos numa sociedade urbana, onde a exploração segue as lógicas do capitalismo neoliberal, marcada pela ação do cidadão-consumidor, onde tudo se torna mercadoria, até mesmo a miséria humana – e, na visão apresentada pelo filme, as ONGs também fazem parte desta lógica exploratória. O *telos*, em *Quanto vale ou é por quilo?*, sempre aponta para a distopia, para o Brasil que deu errado e continuará nesse caminho, dando uma ideia de simultaneidade entre passado e presente. As inversões de ordem cronológica – *plot* não linear – alternando entre passado e presente tem um sentido de reforçar essa aproximação entre a contemporaneidade e a sociedade colonial.

A exploração da miséria é, portanto, uma das principais críticas que o filme apresenta em relação ao Brasil do seu tempo de produção. Em entrevista publicada no

⁵De acordo com Michel Chion, o som no cinema é “maioritariamente vococêntrico”, e isso significa que, de modo geral, os filmes favorecem a voz, que se evidencia e se destaca em relação aos outros sons. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, por exemplo, é a partir do diálogo e das narrações que o filme desenvolve seus personagens e tramas. Portanto, é um filme especialmente *vococêntrico*, já que o som das vozes, além de se destacar em relação aos demais (músicas, ruídos, etc), acaba se tornando a principal ferramenta narrativa do filme. CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Editora Texto & Grafia: Portugal, 2011. p. 13.

dia 16/05/2005 para a Revista *Época*, Sérgio Bianchi começa sua fala com a seguinte afirmativa: “O filme não é contra ONG. É contra o grande uso do mendigo e da criança abandonada como mercado. Isso é assustador.”⁶ A tentativa do diretor era afastar o debate polêmico sobre a função das ONGs e se elas são ou não as grandes vilãs da narrativa. Para Bianchi era importante mostrar que as empresas não são em si as geradoras dos conflitos sociais e da corrupção. O problema, na visão do diretor, seria a forma como alguns setores da sociedade se aproveitam dos discursos solidários dessas instituições com finalidades espúrias, colocando a miséria como novo produto lucrativo. Para isso, Bianchi inseriu na sua livre adaptação do conto machadiano um núcleo narrativo específico, formado por empresários do Terceiro Setor⁷ e seus funcionários, que está conectado aos demais núcleos através dos personagens centrais, Candinho e Arminda.

No desenvolvimento da crítica sobre o papel das ONGs no filme, os principais personagens são os empresários por trás da empresa Stiner, Marco Aurélio (interpretado por Herson Capri) e Ricardo Pedrosa (interpretado por Caco Ciocler). A forma como o diretor apresenta a empresa é importante na estrutura do filme: Bianchi usa do estilo característico da publicidade televisiva – e a estética do *marketing* e dos institucionais/documentários no modelo “*Gente que faz*”⁸ serão repetidos em outros momentos importantes do filme⁹.

A sequência que apresenta o núcleo dos empresários do Terceiro Setor está dentro do segundo bloco, e inicia com diversas crianças carentes, enquanto uma música comovente toca ao fundo. A propaganda, que se passa em um televisor pequeno em uma sala de reunião, é imediatamente criticada por Marco Aurélio. Segundo o personagem, “quem financia a solidariedade hoje está preocupado com o retorno, por isso a imagem do seu produto deve estar vinculada ao êxito.” É dessa forma que as empresas (e os

⁶ARANHA, A. Eduardo. *Entrevista com o diretor do filme Quanto vale ou é por quilo?, Sérgio Bianchi*. *Época*, 16 de maio de 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/epoca/0,6993,ept961935-1655-3,00.html>>. Acesso em agosto de 2013.

⁷O primeiro setor representa o Estado, o segundo é formado pelas instituições privadas. De modo geral, podem ser consideradas Terceiro Setor as iniciativas privadas que, de algum modo, exerçam atividades de utilidade pública (ONG's, associações, instituições sem fins lucrativos, etc).

⁸Os vídeos institucionais “*Gente que faz*” foram criados pela equipe do Departamento de Comunicação e Marketing do Banco Bamerindus. A *TV Bandeirantes* transmitiu os primeiros programas, que mais tarde passaram a ser exibidos também na *Rede Globo*. Ficaram bastante conhecidos no período, já que apresentavam histórias de superação individual, com vários casos de pessoas pobres que, através do empenho, superaram as adversidades no contexto de crise econômica dos fins da década de 80 e começo da década de 90.

⁹Desenvolvo essas questões no capítulo dois.

sócios Marco Aurélio e Ricardo Pedrosa) serão definidas: não por sua preocupação com a função social, mas com o potencial lucrativo.

A análise da pesquisadora, mestra em Sociologia pela FFLCH – USP, Ludmila Costhek Abílio, em seu artigo *Quanto vale ou é por quilo? Do mercado da escravidão ao mercado da pobreza*¹⁰ ressalta justamente essa questão da lucratividade solidária e suas contradições:

Nos dias de hoje, torna-se recorrente a convivência do discurso da “ajuda e solidariedade aos pobres” com o pensamento de que “bandido tem que morrer”. Há, atualmente, um pensamento dominante que criminaliza os pobres, defende seu extermínio, apoia a violência policial, ao mesmo tempo em que defende a ajuda social e a “solidariedade com os pobres”. Tendo como referência “as mãos ocupadas em esganar enquanto o coração sinceramente chora”, fazer o pensar historicamente sobre uma classe dominante que, ao mesmo tempo em que alimenta a segregação e a violência contra os pobres (por meio de armas, segurança privada, blindagem, condomínios fechados), também alimenta um mercado da cidadania, movimentando milhões de reais em torno da inclusão social.¹¹

O problema sócio-econômico será ampliado quando entra em cena a política, representada pelo vereador Solis (interpretado por Humberto José Magnani). O primeiro ponto de virada do filme vem da percepção de Arminda das maquinações corruptas entre empresários e políticos por trás do Terceiro Setor. A cena em que isso ocorre começa por volta dos 35 minutos de filme, onde um amigo de Arminda explica, de maneira didática, o funcionamento dos esquemas de corrupção. A partir disso, temos o início do terceiro bloco da narrativa, onde Arminda vai compreender a trama dos empresários e dos políticos e partir para a ação, alterando a trajetória de diversos personagens.

O segundo ponto de virada está mais próximo ao final, e acontece por volta de uma hora e vinte minutos. O ex-presidiário Dido, interpretado por Lázaro Ramos, reúne uma equipe, em um ambiente escuro de porão, para planejar o sequestro de Marco Aurélio. Essa cena marca o fim do terceiro bloco, onde os conflitos da narrativa foram desenvolvidos, e o início do quarto bloco, que finaliza o filme de duas formas diferentes: uma com a derrota de Arminda, assassinada por Candinho, e outra onde a protagonista convence Candinho a montar uma central de sequestros para “*acabar com tudo que é filho da puta que rouba do Estado*”.

¹⁰Abílio, Ludmila Costhek. *Quanto vale ou é por quilo? Do mercado da escravidão ao mercado da pobreza*. In: SOUZA, Edileuza Penha (org). *Negritude, Cinema e Educação: Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Volume 2. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. pgs. 92 – 101.

¹¹Ibidem. p. 100.

Pensando o contexto político e cinematográfico em que o filme se apresenta, Lúcia Nagib, na introdução de seu livro *A utopia no cinema brasileiro*, afirma que a queda do Muro de Berlin, em 1989, “marca o fim da utopia socialista e a vitória do neoliberalismo pós-moderno e antiutópico.”¹² As considerações da autora em sua interpretação do teórico marxista Fredric Jameson nos ajudam a pensar essas mudanças que se apresentavam ao fim da Guerra Fria e como elas modificaram as expectativas quanto à utopia tanto na sociedade como no cinema:

Jameson chamou esta era de “capitalismo tardio”, caracterizado pelo fim do “gesto utópico”¹³, da hermenêutica e da dialética, e pela instalação do *ressentiment* intelectual contra-revolucionário, da superficialidade e do simulacro que nivelam exterior e interior, aparência e conteúdo, significado e signifiante, num mundo de equivalências resultantes da condição pós-moderna.¹⁴ Com relação ao cinema, Jameson identificou nesta era o “filme nostálgico” que leva o espectador a “consumir o passado na forma de imagens lustrosas.”¹⁵

Nesse pequeno trecho do texto de Lúcia Nagib, percebemos algumas características que podem ser relacionadas ao filme de Bianchi. O fim do gesto utópico é, talvez, o mais evidente. A instalação desse “*ressentiment*”, questão que será melhor trabalhada no capítulo três, refere-se à uma das marcas apontadas por Ismail Xavier como características da produção nacional do período conhecido como o da retomada¹⁶. Um ponto, contudo, afasta as considerações de Jameson, apontadas por Lúcia Nagib, do contexto de produção de Bianchi: a nostalgia não foi um elemento comum ao cinema nacional após a queda do Muro de Berlin.

A cinematografia de Bianchi não chegou a entrar no breve momento de euforia da retomada. Nos filmes *A causa secreta* (1994) e *Cronicamente Inviável* (2000), ambos realizados durante o período FHC, sua leitura contextual é marcada pela crítica voraz, tanto do ponto de vista econômico quanto do social (de forma mais acentuada neste do que naquele). Em *Quanto vale ou é por quilo?* o diretor segue o rumo distópico de

¹²NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 15.

¹³JAMESON, Fredric. *The Seeds of Time*. Nova York: Columbia University Press, 1994. Apud. NAGIB, Lúcia. op. cit. p. 15.

¹⁴Id., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres / Nova York: Verso, 1991. Apud. NAGIB, ibidem.

¹⁵Id., “Nostalgia for the Present”, in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of late Capitalism*. p. 287. Apud. NAGIB, Ibidem.

¹⁶Considera-se por “retomada” as produções cinematográficas nacionais posteriores a crise de 1990-1993. Segundo Melina Marson, o termo “Cinema da Retomada” não diz respeito a uma “proposta estética” ou a um “movimento organizado de cineastas”, mas sim a um “ciclo da história do cinema brasileiro”, vinculado à “política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema”. MARSON, Melina I. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009, p.11

¹⁶NAGIB. op. cit. p. 17.

Cronicamente Inviável, acentuando justamente os “vícios que marcaram a história do país desde a origem.¹⁷”

Para compreender um pouco melhor o diretor, bem como suas escolhas, se faz necessário examinar aquilo que já foi publicado a seu respeito. Recentemente, alguns pesquisadores desenvolveram variadas interpretações sobre sua estética específica (autoral, segundo a pesquisa de mestrado de Nezi Heverton¹⁸) e sua filmografia. Em parte, creio que essa atração por seus filmes se refere ao fato do diretor em questão assumir duas posturas que chamam atenção: primeiro por seu afastamento dos modelos industriais de produção; segundo por sua escolha temática, preferindo trabalhar com problemas socioeconômicos, políticos e culturais do Brasil, gerando possibilidades interessantes para o debate entre os pesquisadores das ciências humanas e daqueles interessados nos estudos narrativos (cinema e literatura). Tentarei resumir aqui alguns dos principais apontamentos que podem ser úteis na investigação das especificidades por trás do autor e sua obra.

Na leitura crítica de Ismail Xavier, o cinema de Bianchi se insere no cinema da retomada, dentro dos filmes caracterizados pelo ressentimento enquanto marca de uma geração. O filme, síntese dessa geração, seria por fim *Cronicamente Inviável*, e Ismail resume da seguinte maneira a mensagem do filme:

Uns com vergonha do que são, outros com vergonha de onde vivem, o que lhes resta é partilhar o preconceito entre as regiões, a luta de classes, o ódio recíproco das etnias, a guerra dos sexos, a paranóia das cidades, a incompetência dos inconformados, a perversidade dos bolsões onde ainda se vive junto à natureza mas para destruí-la.¹⁹

Para João Luiz Vieira, doutor em Cinema Studies pela New York University e autor do livro *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*²⁰, o cinema de Bianchi se apresenta num momento em que as produções buscam o ‘profissionalismo em prol da qualidade’, numa competição devastadora por recursos cada vez mais raros. Ao afastar-se desse modelo e procurar uma linguagem de representação da realidade social e política brasileira, Bianchi apresenta um cinema da distopia, “onde o desencanto

¹⁷ NAGIB. op. cit. p. 17.

¹⁸ OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte. São Paulo: USP, 2006.

¹⁹XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Estudos de Cinema – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 78-98.

²⁰VIEIRA, João Luiz. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

acompanha a reflexão enviesada sobre tudo aquilo que não deu e nem dá certo.”²¹ A marca de seu cinema é a necessidade de questionar os problemas do Brasil ao mesmo tempo em que questiona a linguagem cinematográfica: é a agressividade sendo utilizada para abalar a indiferença e o conformismo.

Carlos Augusto Calil, ao comentar sobre o uso da obra de Machado de Assis no filme *Quanto vale ou é por quilo?*, afirma que, assim como o escritor do conto, Sérgio Bianchi também busca a ironia, divergindo de Machado de Assis em dois pontos: “não tem o mesmo senso de humor e nem preocupação com a fatura formal.”²²

Outra reflexão importante sobre a obra de Bianchi pode ser encontrada na dissertação de Nezi Heverton Campos de Oliveira²³. Sua pesquisa apresenta o cinema de Bianchi como portador de características estéticas e temáticas específicas, que o caracterizam enquanto *autor*²⁴. A partir de uma análise mais enfatizada dos filmes *Mato eles*, *Romance* e *Cronicamente Inviável* é possível perceber que a obra cinematográfica de Bianchi está repleta de confrontos, provocações e o “desconforto que gera arestas espinhosas no diálogo aberto e franco que ele tenta estabelecer com o interlocutor.”²⁵ Bianchi recusa-se aos modelos produtivos típicos da indústria cinematográfica, preferindo o improvisado, como também recusa a criação de uma arte apenas mercadológica. Para Nezi Heverton e João Luiz Vieira, o cinema de Bianchi é marcado pelo choque, pelo discurso que não poupa ninguém, por uma orientação de mundo a tal ponto distópica que já não há espaço para personagens redentores, para ações moralizantes, para desfechos revolucionários capazes de gerar uma sociedade ideal. Calil, Nezi e João Luiz percebem a ironia como elemento importante na obra de Sérgio Bianchi. Este coloca a ironia em *Quanto vale ou é por quilo?* como uma faca de dois gumes onde “a surpresa de certas situações leva a um riso nervoso, logo transformado em reflexão”²⁶; aquele apresenta a ironia como uma das principais características do diretor:

²¹VIEIRA, Luiz João. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004. p. 10

²²Ibidem. p. 49.

²³ OLIVEIRA, N. H. op. cit.

²⁴Segundo Ismail Xavier, apesar do filme não ser uma obra individual, com o tempo a crítica encontra “marcas que se reiteram – um estilo, um talento, uma temática – e vão construindo um núcleo que permite atribuir a ele grande parte da criação e dos efeitos de sentido produzidos”. XAVIER, Ismail. *Entrevista. Revista Desenredos*, número 1, Teresina /Piauí, julho/agosto de 2009. p. 5.

²⁵OLIVEIRA, N. H. op. cit. p. 196

²⁶VIEIRA, João Luiz. A indústria perversa da solidariedade. Disponível em <https://www.criticos.com.br/nwes/artigos/critica_interna.asp?artigo=849>. Acesso em agosto de 2016.

Através de uma chave reflexiva que tem na ironia sua mais fiel aliada, Bianchi propõe uma espécie de jogo da verdade, em que filme, realizador e espectador são inseridos num mesmo sistema crítico que desmascara a falsa consciência humanitária de todos diante da tragédia iminente do outro.²⁷

Tratarei com mais profundidade a ironia de Sérgio Bianchi no primeiro capítulo dessa dissertação, dando uma ênfase aos seus aspectos teóricos a partir das leituras de Kierkegaard e sua interpretação da *ironia negativa* de Sócrates, a qual objetiva um amplo questionamento da sociedade sem propor, ao final, soluções redentoras, e Linda Hutcheon, que busca uma abordagem da ironia como estratégia discursiva que age no nível da linguístico e formal. Nos demais capítulos a ironia não será ignorada, já que está presente em diversos momentos distintos da narrativa.

Sobre a obra *Quanto vale ou é por quilo?*, as principais abordagens levantadas pelos(as) pesquisadores(as) Michelly Cristina da Silva, Lúcia Arrais Morales, Tatiana Sena, Pedro Vinicius Asterito Lopera, Alex Santana França, Deise Aparecida Reccoaro, Eliana Nagamini, Maria Geralda de Miranda, Elisângela Aparecida Lopes, e Layne do Amaral Pereira foram: as apropriações do passado (contidas nas fontes a respeito da escravidão no século XVIII e encontradas tanto no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, quanto do livro de Machado de Assis); a questão do negro na sociedade (exclusão, racismo e violência); e a crítica às ONGs na sociedade contemporânea. Esses debates, que apontam para as principais temáticas do filme, serviram de base para a composição dos capítulos um, três e quatro dessa dissertação. Apresento abaixo os pontos onde minha pesquisa se difere dessas pesquisas, lançando abordagens diferentes sobre temas semelhantes.

Michelly Cristina da Silva²⁸ apresenta um enfoque especial às questões referentes ao uso da História enquanto reminiscência, tendo em vista que o diálogo presente/passado é um dos condutores da narrativa do filme. Utilizando-se das considerações de Pierre Sorlin sobre as relações entre história e cinema, apresenta em seu artigo a importância da “fala do presente” através das referências do passado²⁹.

Seguindo esta lógica das relações entre os usos da história pelo cinema, Lúcia Arrais Morales³⁰ vê as estratégias usadas pela narrativa fílmica em sua busca pela

²⁷ OLIVEIRA, N. H. op. cit. p. 15.

²⁸SILVA, Michelly Cristina da. Sérgio Bianchi e sua leitura cinematográfica da história: uma análise de *Quanto vale ou é por quilo?*. *Revista O Olho da História*. Salvador: n. 19, dezembro de 2012.

²⁹Ibidem. p. 5.

³⁰MORALES, Lúcia Arrais. Um mundo distópico: “Quanto vale ou é por quilo?”. *Baleia na rede – revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura FFC/UNESP*. Vol. 1, nº 7, ano VII, dezembro de 2010.

verossimilhança através da criação de paralelos entre passado e presente, na focalização nos pontos de contato, silenciando as diferenças entre estes períodos³¹. A impressão de verdade causada pelo efeito narrativo nos leva a uma visão distópica: o Brasil do século XXI é um reflexo da sociedade escravista dos séculos XVII, XVIII e XIX. Apenas dois caminhos se apresentam como possíveis: a morte ou o alinhamento aos jogos ilícitos da sociedade. As generalizações que caracterizam a obra (como a das ONGs, mostradas apenas em seus aspectos negativos) levam a autora a questionar as opções narrativas de Bianchi. Tal leitura vai desembocar na caracterização do filme enquanto obra sensacionalista.

O capítulo três da presente pesquisa também aborda os usos da História, e se aproxima mais das interpretações de Michelly Cristina do que da visão do filme enquanto obra sensacionalista, tal como observado por Lúcia Arrais. Contudo, apesar de uma semelhança temática, há pontos de afastamento entre o capítulo três e o texto de Michelly. A pesquisadora considera que o filme de Bianchi se encaixa na definição rosenstoneana de “filme histórico”; já minha interpretação é que o filme utiliza-se de *sequências históricas* para criar uma ficção que reflete sobre os problemas da contemporaneidade. Para desenvolver essa questão, faço uma análise aprofundada de cada uma dessas *sequências*, colocando-as lado a lado com as fontes que lhes serviram como base.

As demais interpretações sobre o filme partiram para outras conclusões, que não visam questionar as opções narrativas do autor. Partindo das problemáticas raciais presentes na história brasileira, Tatiana Sena articula os impasses da formação socioeconômica e cultural do Brasil, caracterizados pela escravidão e exclusão social³². Em seu artigo, busca observar esses pontos através de uma análise intersemiótica do conto *Pai conta mãe*, de Machado de Assis, e sua adaptação ao cinema. Os simbolismos contidos nos instrumentos de castigo e tortura contra o escravo representam o quanto a hierarquia social era importante no período descrito na narrativa machadiana. Para além da punição, esses instrumentos demarcavam espaços e definiam o lugar marginalizado do negro na sociedade. A atualização desses termos para a contemporaneidade carrega consigo um aparato de novos significados e simbologias que serão apresentadas no filme de Bianchi. Sob essa ótica, a elite permanece como exploradora das classes menos

³¹Ibidem. p. 143.

³²SENA, Tatiana. “Quanto vale ou é por quilo?”: relíquias machadianas de um Brasil antigo?. Disponível em <www.filologia.org.br/machado_de_assis/Quanto_vale_ou_é_por_quilo-_relíquias_machadianas_de_um_Brasil_antigo.pdf>. Acesso em: agosto de 2013.

favorecidas, e se no passado os escravos eram fonte de grandes rendimentos, no presente a lucratividade surge da exploração da miséria pelas empresas do Terceiro Setor.

A questão racial também é apontada em outras leituras feitas sobre o filme de Bianchi. Em seu artigo, Pedro Vinicius Asterito Lopera procura compreender os conflitos sociais e a problemática racial através das interpretações de *Quanto vale ou é por quilo?* e *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat (2005)³³; Alex Santana França segue linha semelhante ao refletir sobre a indústria da miséria e suas relações com as heranças do passado escravista brasileiro³⁴.

Em relação ao artigo de Tatiana Sena, a pesquisadora faz um debate sobre o racismo e a escravidão a partir de reflexões sobre o campo da literatura e da historiografia. Já o ensaio de Pedro Vinicius enfatiza o cinema contemporâneo, onde a análise das questões sociopolíticas e raciais em *Quanto vale ou é por quilo?* é colocada ao lado do filme *Quase dois irmãos*. São temas que, de certa forma, também procurei abordar no capítulo quatro dessa dissertação. Nos textos de Tatiana e Pedro não há uma abordagem com ênfase no protagonismo da mulher negra, e também não há qualquer referência ao *ressentimento* que permeia as relações entre diversos personagens do filme, o que diferencia essas reflexões da minha proposta de análise do capítulo quatro.

Já o artigo de Deise Aparecida Reccoaro utiliza o filme de Bianchi como base para uma reflexão sobre a dificuldade do setor privado diante da responsabilidade social³⁵. Recorrendo a uma linguagem que faz referência à termos e conceitos da economia, administração e ciência política (stakeholders, Responsabilidade Social das Empresas (RSE)), bem como autores dessas áreas (Milton Friedman, Zairo B. Cheibub, Richard M. Locke), o objetivo do artigo é mais voltado à crítica do ponto de vista da responsabilidade social das empresas e de seus administradores. O capítulo um dessa dissertação, por outro lado, parte da análise do filme para compreender o contexto das críticas apontadas por Bianchi ao Terceiro Setor, bem como a fundamentação teórica sobre o *marketing social* por trás da elaboração do roteiro. A análise do contexto

³³LAPER, Pedro Vinicius Asterito. *Preto no branco: discursos raciais no cinema brasileiro contemporâneo*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Preto%20no%20branco.pdf>>. Acesso em: agosto de 2013.

³⁴FRANÇA, Alex Santana. A carne mais barata do mercado é a carne negra. *Revista África e Africanidades*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, fev. 2010. Coluna Resenha. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Carne_negra.pdf>. Acesso em: agosto de 2013.

³⁵RECCOARO, Deise Aparecida. “Quanto vale ou é por quilo?”: Reflexão sobre a responsabilidade social das empresas. *Revista Científica Hermes* 2, 2009

histórico, portanto, terá um peso maior sobre a questão sociopolítica do que a empresarial/administrativa.

Nos artigos de Eliana Nagamini³⁶, Maria Geralda de Miranda³⁷, e Elisângela Aparecida Lopes³⁸, as pesquisadoras buscam analisar o filme sob um viés dos estudos literários ao fazer um paralelo entre o filme e a obra machadiana, cujas análises inserem-se na tentativa de entender as problemáticas por trás da adaptação de textos para o cinema.

O material acadêmico que mais se afasta dessas temáticas levantadas é a dissertação de Layne do Amaral Pereira, no setor de Comunicação da UERJ³⁹. Seu objetivo é estudar as estratégias do realismo (ou da tentativa de criar uma sensação de realismo) no cinema contemporâneo brasileiro. Diante dessa problemática, a autora analisa três filmes, entre eles *Quanto vale ou é por quilo?*.

Existe, portanto, um material de referências acadêmicas que auxiliam a análise fílmica e ajudam a pensar algumas questões problemáticas norteadoras dessa pesquisa, como: quais as articulações sugeridas pelo filme de Bianchi entre o contexto de escravidão no Brasil colonial e o contexto brasileiro do início do século XXI? Como o autor se posiciona, por meio do filme, diante das contradições sociais brasileiras de seu tempo e, em especial, da proliferação de ONGs na virada do século XX para o XXI? Qual a visão de história que pode ser extraída deste filme, representativa da visão de mundo do cineasta? Que recursos o autor utiliza para compor essas interpretações históricas e contemporâneas? Que importância representa a escolha por protagonistas negros para a cinematografia nacional?

A fortuna crítica do filme *Quanto vale ou é por quilo?*

Além das reflexões produzidas por pesquisadores, temos um importante conjunto de críticas desenvolvidas por jornalistas e/ou especialistas da área e que foram publicadas nos veículos de imprensa à época de lançamento do filme. O estudo dessas

³⁶NAGAMIMI, Eliana. Literatura e Cinema: a História como elemento de atualização no processo de adaptação do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, para o cinema. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008.

³⁷MIRANDA, Maria Geralda de. Contradições Sociais Latentes no decadente escravismo brasileiro: uma leitura do conto Pai contra Mãe, de Machado de Assis. *Semioses*. Rio de Janeiro, nº3, 2007.

³⁸LOPES, Elisângela Aparecida. Sérgio Bianchi, leitor de Machado de Assis: diálogos entre o cinema e a literatura. *Anais do Seta*, nº1, 2007.

³⁹PEREIRA, Layne do Amaral. *O real no imaginário: estéticas realistas nas ficções nacionais contemporâneas*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social, 2007.

críticas nos permite acessar a opinião que seus contemporâneos tiveram a respeito do filme nos veículos de imprensa, a fim de perceber os seus impactos, bem como as potencialidades reflexivas que provoca na sociedade que o recebe. Ao mesmo tempo, nos permite observar como o filme se inseriu dentro das discussões do meio cinematográfico de então.

Esse conjunto de críticas apresentadas no período de lançamento de *Quanto vale ou é por quilo?* mostra características importantes sobre a obra e seu diretor. Observando as discrepantes opiniões que seus contemporâneos apresentaram, pode-se perceber que o filme não gerou nenhum consenso na época, o que reforça algumas características marcantes de Bianchi, como: seu tom provocativo, amplamente crítico, que visa o desconforto do público através de imagens e discursos irônicos, por vezes cínicos; seu didatismo, especialmente nas explicações repetitivas de ideias, que geram certo desconforto; sua estética que se afasta em diversos momentos das narrativas tradicionais, o que suscita críticas positivas quanto à sua criatividade e, por outro lado, negativas na exigência por ideias inovadoras a cada filme.

Algumas críticas ressaltaram as denúncias provocativas em sua capacidade de abrir feridas e em seu radicalismo na abordagem da temática sócio-política. Enquanto uma parte da crítica vê nisso uma abordagem interessante do filme em seu diálogo com o público, outros interpretaram essas críticas enquanto carregadas de um iluminismo ingênuo. No Jornal *O Globo*, Eros Ramos de Almeida afirma que Bianchi manteve a “*pegada feroz*” em *Quanto vale ou é por quilo?*, e o título da matéria reforça o aspecto impactante observado pelo crítico: “Bofetada na cara ... e na alma do espectador”. O complemento “e na alma do espectador” sintetiza a visão de Eros sobre a obra de Bianchi: “O filme é pura denúncia e – ainda bem – o diretor não oferece alternativas ao caos. A julgar por “*Quanto vale ou é por quilo?*”, Sergio Bianchi continua anárquico, graças a Deus.”⁴⁰

A revista *Set*, por sua vez, aponta o dinamismo da narrativa, “que faz um paralelo entre episódios reais da época da escravidão e os dias atuais”. A conclusão do texto salienta o radicalismo que se observa em todo o filme, onde o desfecho com final

⁴⁰ALMEIDA, Eros Ramos de. Bofetada na cara. *O Globo*, sexta-feira, 27 de maio de 2005. Caderno: Rio Show. p. 10. Disponível na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

alternativo apresenta-se tão polêmico quanto o restante da narrativa. A nota final para o filme é 8,5 (de 10,0)⁴¹.

Na crítica do site de entretenimento *Omelete*⁴², assinada por Marcelo Hessel e Danilo Corci, também é enfatizado o “desfecho dramaticamente poderoso”. Buscando uma análise em correspondência com o contexto de produção, os críticos abordam as características de uma cultura que cresceu durante o governo de Fernando Henrique Cardoso: “onde o estado é incompetente, coloque-se lá você (de preferência com um bom projeto que consiga a famosa captação de cifras do governo rapidamente)”. Por fim, o texto conclui reforçando as características que chamaram a atenção dos críticos: a sugestão enquanto ferramenta narrativa de Bianchi, a provocação geralmente inconsequente, os pontos abertos a mais de uma interpretação, o cinismo que se aproxima do humor e “da brincadeira com fundo de verdade”. A nota final para o filme é de 4 ovos (de 5).

Rodrigo Zavala (do site Cineweb, para a agência Reuters) inicia seu texto destacando o “meticuloso trabalho de zombar das instituições brasileiras.” Ao final, assinala os problemas da obra de Bianchi, especialmente certos *exageros* que se apresentam na narrativa:

Sergio Bianchi cai, assim, na armadilha que ele mesmo armou. Ao fazer uma ferrenha crítica ao terceiro setor no Brasil, o diretor não consegue sair da nebulosa terra da superficialidade – que o próprio diretor abomina. Comparar ação social com escravidão soa incoerente e um pouco exagerado, ainda mais quando mescla ficção com documental. Mas, esse é apenas um ponto em um filme repleto de acertos e com o sempre escaldante humor de Bianchi.⁴³

O sociólogo Alexandre Werneck, por outro lado, vê nessa abordagem sócio-política de Bianchi uma “estranha ingenuidade” do diretor e seu projeto iluminista de mostrar ao público o que é óbvio, mas ninguém tem coragem de falar. Alexandre vai construindo uma crítica que extrapola os limites de *Quanto vale ou é por quilo?*, partindo para uma observação mais geral da cinematografia do diretor. A “retórica do choque” de Bianchi, segundo Alexandre, utilizada para atirar verdades na cara do

⁴¹RP. Quanto vale ou é por quilo?. Revista Set. v. 18. N. 221. Novembro de 2005. pg. 69. Disponível na Cinemateca Brasileira, São Paulo. Acesso: RC (S) – Set. v. 18. n. 221, p. 63 – 69, nov. 2005.

⁴²HESSEL, Marcelo e CORCI, Danilo. Quanto vale ou é por quilo?. Crítica disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/quanto-vale-ou-e-por-quilo/?key=23617>>. Acesso em agosto de 2016.

⁴³ZAVALA, Rodrigo. “Quanto vale ou é por quilo?” funde passado e presente. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2005/05/19/ult26u18989.jhtm>>. Acesso em julho de 2010.

público, está a serviço desse iluminismo e mostram certa inocência. Como exemplo disso na narrativa de Bianchi, Alexandre cita:

Um deles é o espelhamento entre a escravatura do século 19 e a posição social desfavorecida do negro no Brasil contemporâneo, uma figura de retórica de militância que se tornou um clichê. O outro é a tradução do mundo do assistencialismo por um discurso “capitalistóide”, recurso também desgastado. Bianchi tem o alvo correto, mas munição enferrujada.⁴⁴

Outros críticos preferiram tratar mais a fundo as questões políticas da obra. Em artigo para a revista *Dicta&Contradicta*⁴⁵, o economista liberal Joel Pinheiro da Fonseca afirma que o filme quer forçar “goela abaixo sua agenda política de que mesmo relações profissionais honestas são exploratórias e que a sociedade contemporânea reproduz, de forma velada, o sistema escravocrata.” Segundo a visão de Joel, faltam argumentos para a película de Bianchi, sendo a narrativa construída apenas por cenas exageradas “do sofrimento humano para embriagar de culpa e indignação moral a “elite branca” que o assiste.”⁴⁶

Já a produtora e pesquisadora de cinema Liciane Mamede, em sua crítica para a *Revista Paisà*, aponta diversos problemas em *Quanto vale ou é por quilo?*, mas numa argumentação que se distancia muito da visão liberal de Joel Pinheiro da Fonseca. Inicia de forma semelhante a outros críticos: comparando a película atual com a anterior, *Cronicamente Inviável*. Segundo Liciane, Bianchi segue a mesma fórmula em ambos os filmes: “temáticas polêmicas e cinismo óbvio e infantilizante.”⁴⁷ Aponta, ainda, a obviedade das fórmulas e o didatismo de Bianchi, que podem ser observados especialmente nas sequências respaldadas pelo documental (dados estatísticos e fatos históricos).

Temos, também, algumas críticas que destacaram os aspectos técnicos e estéticos do filme. Para Liciane, citada acima, as sequências de *Quanto vale ou é por quilo?* são mais cansativas do que reflexivas, e essa não é a única falha que encontra no filme. Para ela, a “estética de Bianchi é grotesca, a narrativa do filme não passa de uma

⁴⁴WERNECK, Alexandre. Cronicamente iluminista. *Jornal do Brasil*, Caderno Revista Programa, 27/05/05, página 7, *Cronicamente iluminista*. Alexandre Werneck. Disponível na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

⁴⁵FONSECA, Joel Pinheiro. Múltiplas filosofias em enredos múltiplos. *Dicta&Contradicta*, número 4. Dezembro de 2009. *Múltiplas filosofias em enredos múltiplos*. Joel Pinheiro da Fonseca. Disponível na Cinemateca Brasileira, São Paulo. Acesso: RG (D) – DC :Dicta&Contradicta, n. 4, p. 208 – 216. Dez. 2009.

⁴⁶Ibidem, pg. 210.

⁴⁷MAMEDE, Liciane. Quanto vale ou é por quilo? *Revista Paisà*, número zero, março de 2006, pg 13. Disponível na Cinemateca Brasileira, São Paulo. Acesso: RC(R) - Revista Paisà, n. zero, p. 13, mar.2006.

colagem de fatos aleatórios e gratuitos que não encontram em nenhum momento uma unidade ficcional.” Por fim, finaliza pontuando sua visão política da obra (e que se afasta daquela observada na análise de Joel Pinheiro): “(...) suas escolhas figurativas simplórias, viciosas e burocráticas, o denunciam como filme reacionário que apenas se atem ao redundante.” Das cinco estrelas possíveis para a nota, Liciane dá apenas uma ao filme de Bianchi.

Para o jornalista Nelson Hoineff, escrevendo ao site *Críticos*, Bianchi, ao não conseguir lidar consistentemente com uma estética que suporte seu discurso, acaba assim enfraquecendo seu filme, não apenas “como um produto de mercado, mas também e principalmente como um esforço consequente de resistência a modelos hegemônicos de construção ideológica”. Nelson faz uma analogia entre o filme e o computador Hal, de *2001, Uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968), que, para o crítico, lembraria ao seu criador que “missões assim são importantes demais para serem comprometidas.” O filme de Bianchi, portanto, ao trazer uma análise crítica tão importante - um “combate por uma causa justa” -, falha, na opinião do jornalista, ao não criar uma estética a altura da mensagem, tornando-se inclusive (em alguns momentos) uma “caricatura de si mesmo”.

O pesquisador de cinema João Luiz Vieira, antes mencionado, fez sua análise para o site *Críticos*⁴⁸ destacando os aspectos técnicos: fotografia, construção de época, cenografia, locações e figurinos, elenco, uso do som e da música. João Luiz Vieira ressalta o brilhantismo de “um cinema que projeta um espectador ativo, solicitado a fazer sentido de justaposições temporais, espaciais, estilos conflitantes, imagens e sons quase sempre enganosos”. A ironia é outro aspecto que chama atenção do pesquisador, novamente apresentando-se em uma faca de dois gumes onde “a surpresa de certas situações leva a um riso nervoso, logo transformado em reflexão”. A conclusão da crítica sintetiza suas considerações sobre as características político-sociais da película:

(...) Bianchi realiza mais um filme que incomoda e questiona o audiovisual *bem intencionado* e o espectador em nossa ilusão narcisista de compaixão humanista, sem qualquer traço de autocomiseração. E chama atenção, de forma contundente, para as consequências sociais e políticas da falência do

⁴⁸VIEIRA, João Luiz. A indústria perversa da solidariedade. Disponível em <https://www.criticos.com.br/nwes/artigos/critica_interna.asp?artigo=849>. Acesso em agosto de 2016.

Estado em suas responsabilidades e no papel insubstituível que lhe cabe na retomada da promoção de políticas públicas de caráter universal.⁴⁹

Seguindo caminho semelhante, o jornal *Tribuna da Imprensa* traz o seguinte título para sua análise: “*Bianchi extravasa sua indignação*”. Na crítica, são ressaltadas as questões técnicas, como o “entendimento de imagem como algo artificialmente produzido – a construção de uma imagem de verdade – que prostitui/corrompe o ser humano “genuíno” em sua origem.”, além das atuações destacadas de Ana Lucia Torre, Caco Ciocler, Ana Carbatti, Myriam Pires, Odela Rodrigues, Silvio Guindane e Ariclê Perez. Há, ainda, uma ressalva, expressa pelo seguinte questionamento: “Mas se a presença da câmera já impõe em determinado nível de representação para quem é colocado diante dela, cabe perguntar em que medida Sergio Bianchi consegue manter a pureza de suas próprias imagens”. Por fim, conclui a crítica que “apesar de reiterar seu discurso ao longo da projeção, o diretor assina um filme inegavelmente impactante.”⁵⁰

Abordagem teórico-metodológica.

Pensando no desenvolvimento dessas questões, é preciso que se organize um aparato teórico-metodológico que possa pautar a análise da fonte histórica/cinematográfica. A década de 1970 representou um período onde novos objetos passaram a fazer parte do fazer histórico, especialmente a partir da chamada História Nova⁵¹. Desde então, o cinema foi alçado à condição de fonte histórica. Não pretendo aqui fomentar novos debates a respeito das metodologias e problemáticas que se iniciaram com a aproximação entre cinema e história. É importante apenas ressaltar que esse campo de estudo já tem seu espaço bem definido dentro da academia.

Utilizo como referencial para a análise fílmica alguns pesquisadores que, desde a década de 1980, mais especialmente a partir dos anos 2000, vêm enriquecendo o debate que permeia os campos da história e do cinema. Dentre esses autores, os que decidi utilizar como modelo foram: Eduardo Victorio Morettin, Rosane Kaminski, Nezi Heverton Oliveira, Leandro Rocha Saraiva, Maurício Cardoso e Ismail Xavier.

Ismail Xavier apresenta uma grande preocupação com o “foco narrativo”, em como a história é contada, as implicações na escolha dos planos e movimentos de

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ DSW. Bianchi extravasa sua indignação. *Tribuna da Imprensa*. Caderno: Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 27/05/05, p. 3. Disponível na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

⁵¹ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e Debates*. Curitiba: Ed. UFPR, ano 20, nº 38, jan/jun 2003. p. 12.

câmera, os enquadramentos, a música. Em síntese, examinar “o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade.”⁵² Ismail influencia diretamente a metodologia de Maurício Cardoso, que parte do argumento de que essas opções de análise implicam em distintos níveis de abordagem, que vão da compreensão da estrutura formal (construção das cenas, das sequências, o uso do som, a iconografia utilizada), o entendimento dos princípios narrativos (tratamento dado aos personagens, focos narrativos), e a contextualização da época de produção do filme (condições políticas, esquemas de produção, trajetória do diretor).

Outro aspecto importante para a metodologia, apontado por Maurício Cardoso, é a questão da relevância no modo de representação histórica do filme, onde se faz necessário observar “a definição dos personagens (a caracterização, a trajetória), a ambientação da época, as referências aos fatos, a valorização ou não de determinados processos sociais.”⁵³ Esses elementos são relevantes para a análise aqui proposta, já que *Quanto vale ou é por quilo?*, apesar de ser um filme sobre o presente, utiliza-se de cenas que representam o passado brasileiro.

Além desses, dois autores também auxiliam na minha concepção de arte e os modos como analisá-la: Jacques Rancière e Michael Baxandall. A compreensão de ficção e suas relações com o mundo real, definidas por Jacques Rancière, nos ajudam a pensar a função das artes e sua intervenção sobre nossas percepções e interpretações acerca do mundo real⁵⁴. A respeito dessas características importante das artes, Rosane Kaminski reitera “a importância de se observar o impacto dos produtos artísticos e ficcionais sobre o meio social em que são elaborados, como dialogam com seu tempo de produção, como interferem em outras produções, como (re)significam saberes e interpretações construídas antes deles.”⁵⁵ Diante dessas reflexões, o cinema apresenta um grande potencial para alterar interpretações a respeito de fatos históricos; pode modificar as leituras sobre determinados períodos; pode (como Bianchi o faz) utilizar-se

⁵² XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 18.

⁵³ CARDOSO, Maurício. *História e Cinema: Um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)*. Dissertação em História – FFLCH. São Paulo: USP, 2002, p. 12-13.

⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005.

⁵⁵ KAMINSKI, Rosane. *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R.(Orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p.65-93.

do passado para instigar o público a repensar o presente, a questionar a exploração social, o racismo, o assistencialismo, a corrupção e a violência social.

Já Michael Baxandall nos apresenta uma metodologia interessante para a análise das obras de arte⁵⁶. Segundo o autor, é importante para a compreensão da historicidade das formas artísticas, pensar as várias diretrizes que estão implicadas nas escolhas e decisões dos autores. O contexto no qual a produção é feita vai exercer um certo peso, determinando as tecnologias a disposição do autor, os problemas gerados por fatores político-sociais e econômicos, a interpretação e aceitação de seus pares quanto ao que é ou não é arte e suas limitações. Existe, de fato, uma série de condições que afetam a produção. Baxandall, para ilustrar algumas dessas circunstâncias por trás das criações autorais, vai definir alguns pontos a serem levados em consideração, como os encargos (quer dizer, as motivações que levam o autor a ação produtiva), e as diretrizes (“condições locais relacionadas com um caso específico”⁵⁷). Várias questões podem pesar nas decisões do autor, e entendê-las é importante para uma análise artística.

Dessa forma, o modelo analítico utilizado deverá seguir alguns pontos fundamentais, a saber: a observação da estrutura do filme, percebendo o modo como são construídas as cenas, a relevância da fotografia, do som, enfim, dos aspectos técnicos que envolvem a estética do filme; o estudo da narrativa, dos diálogos, da linguagem e da construção psicológica dos personagens; extrapolando a obra em si (e, por vezes, extrapolando também aquilo que o autor queria que sua obra fosse), a análise da fortuna crítica, que nos leva até a opinião que seus contemporâneos tiveram a respeito do filme nos veículos de imprensa, percebendo seus impactos – negativos ou positivos - e potencialidades reflexivas na sociedade que o recebe; e, por fim, uma análise contextual, inserindo o autor tanto nos problemas referentes à concepção de cinema e arte do período quanto às questões problemáticas político-sociais, percebendo dessa forma seus posicionamentos estéticos, políticos e ideológicos.

Partindo dessas colocações introdutórias, a divisão dessa pesquisa está organizada em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “*O Terceiro Setor na visão irônica de Sérgio Bianchi*” parte da definição dos termos *ironia* e *Terceiro Setor* para refletir sobre o filme de Bianchi a partir desses conceitos.

⁵⁶BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006. p. 31-119.

⁵⁷Ibidem. p. 66.

O segundo capítulo, “*As estratégias narrativas em Quanto vale ou é por quilo?*” aborda as estratégias narrativas presentes no filme com função de conferir “validade histórica” ao discurso fílmico, que podem ser relacionadas ao conceito de *instruções documentarizantes*, conforme será discutido no capítulo.

O capítulo três, “*Leituras de um passado distópico: a história em ressonância com o presente*”, traz uma análise das sequências que abordam a História do Brasil. A partir da leitura das fontes que serviram de base para a criação dessas *sequências históricas*, busco compreender o uso que Bianchi faz dos documentos para compor sua narrativa fílmica.

O quarto capítulo, “*Arminda e Candinho: a trajetória dos negros no cinema brasileiro*”, parte da história dos negros no cinema para se pensar o protagonismo de Arminda e Candinho no filme de Bianchi. O fim do capítulo traz uma reflexão a respeito do ressentimento que permeia as motivações de diversos personagens da narrativa, especialmente de Candinho.

CAPÍTULO 1

O TERCEIRO SETOR NUMA VISÃO IRÔNICA

No filme *Quanto Vale ou é por Quilo?* há um núcleo narrativo que é formado por empresários e funcionários do Terceiro setor, representado pela Stiner, uma empresa ficcional, conforme já foi explicado na introdução. Neste primeiro capítulo serão analisadas as sequências fílmicas que têm como foco tal núcleo narrativo. Tratam-se, como veremos, de sequências nas quais a ironia é um forte recurso estilístico. Sérgio Bianchi faz uso de elementos da linguagem publicitária, do marketing e dos vídeos institucionais “*Gente que faz*”, criados pela equipe do Departamento de Comunicação e Marketing do Banco Bamerindus. Não se trata de mera imitação, mas de uma apropriação irônica desses elementos da linguagem midiática.

A ironia, enquanto característica de linguagem, já aparecera em outros filmes de Bianchi, que, quando oportuno, serão mencionados com a finalidade de observar as recorrências estilísticas do diretor e os efeitos de sentido produzidos, em cada caso, e conforme o contexto.

Portanto, este capítulo é subdividido em quatro partes. A primeira tem como objetivo refletir sobre o conceito de *ironia*, da fundamentação teórica a Sérgio Bianchi. A segunda aborda o conceito de Terceiro Setor. Em seguida, proponho uma análise das sequências irônicas relacionadas ao Terceiro Setor no filme *Quanto vale ou é por quilo?*. Por fim, tento compreender o contexto em que o filme é produzido, pensando as críticas irônicas de Bianchi inseridas no cenário sociopolítico do fim do século XX e começo do XXI.

1.1 Abordagens irônicas: da origem Clássica aos filmes de Sérgio Bianchi.

O adjetivo *irônico* é um dos mais recorrentes utilizados pelos pesquisadores e críticos de cinema ao se referir a Sérgio Bianchi. Quando Ismail Xavier o aponta como moralista, é no sentido das “pessoas que colocam a sociedade em questão e discutem quais são os valores que estão pautando os comportamentos, além de partirem da hipótese de que sempre há necessidade de colocar as coisas sob suspeita.”⁵⁸ Ou seja: é no sentido irônico apontado pela pesquisadora Andrea Czarnobay Perrot⁵⁹, que coloca o

⁵⁸XAVIER, apud SOLER, Marcelo (org). *Quanto vale um cineasta brasileiro? Sérgio Bianchi em palavras, imagens e provocações*. São Paulo: Garçon, 2005. p. 37

⁵⁹Andrea Perrot possui formação em Letras, com doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e atua como professora na Universidade Federal de Pelotas. Em sua pesquisa de doutorado, intitulada

papel do ironista como questionador da estrutura social vigente e que, através de sua ação filosófica (ou artística), solapa os valores estabelecidos pelo *status quo*.

Seguindo a etimologia do termo *ironia*, temos, a partir dos filósofos da Antiguidade Clássica (Platão, Aristóteles e Sócrates), a diferenciação entre *eirōneia* e *alazoneia* (ironia e fanfarronice)⁶⁰. A palavra *eirōn* tem como significado “aquele que interroga, que coloca ou que se coloca questionamentos, daí Sócrates ser assim considerado”⁶¹, já que o filósofo iniciava suas provocações com perguntas bem formuladas. Tanto o *eirōn* quanto *alazon* foram retirados da comédia grega, utilizados na caracterização de personagens “dissimulados, mentirosos e pouco dignos de confiança.”⁶² Segundo Andrea Perrot, é a partir daí que o termo ganha sua carga negativa⁶³. A pesquisadora Linda Hutcheon⁶⁴, ao se referir à raiz grega *eirōneia* e sua sugestão de dissimulação/engano, lembra que todas as definições do conceito encontradas no *Oxford English Dictionary* remetem a “um ato deliberadamente enganador que sugere uma conclusão oposta à real.”⁶⁵

Um dos principais aspectos apontados por Linda Hutcheon é sua preocupação com o interpretador da ironia. É ele, afinal, que atribui e interpreta a ironia, que decide,

Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de Mundo, a pesquisadora analisou a ironia em determinadas obras de Machado de Assis.

⁶⁰Sobre o conceito ironia no período clássico, Andrea Perrot aponta ainda a existência de, basicamente, duas correntes. Uma considera a ironia como um “discurso no qual se faz entender outra coisa além do que as palavras dizem, porém recusa-se a limitar a ironia à antífrase (inversão semântica).” A outra “restringe a ironia aos casos de inversão semântica, ou seja, à figura de antífrase. Andrea aponta os oradores latinos Cícero (I a.C.) e Quintiliano (I. d.C.) como herdeiros dessas duas correntes: este relacionado à inversão semântica, aquele à que se recusa a limitar a ironia à antífrase. É em Cícero que a *eirōneia* ganha a tradução para o termo latino *dissimulatio*, a dissimulação, onde a palavra expressa o oposto daquilo que se anuncia, “mas cujo “tom” (variável pertencente à arte retórica) do que é dito indica que existe uma divergência entre a palavra pronunciada e o sentido que se quer dar a ela.” Quintiliano, por outro lado, limita a ironia à figura de antífrase, apresentando de tal maneira simplificada que acaba por não contemplar “a variedade de suas manifestações possíveis.” PERROT, A. C. op. cit. p. 44, 45.

⁶¹ PERROT, Andrea Czarnobay. *Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de Mundo*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 49.

⁶²Ibidem.

⁶³Importante ressaltar que essa negatividade que Andrea aponta não se refere à ironia negativa analisada por Hegel e Kierkegaard em Sócrates, como veremos mais adiante, mais relacionada à ausência de uma solução. Ela se refere ao sentido *dissimulado*, que se opõe a carga positiva do termo, a qual se apresenta na “inteligência de sua zombaria.”

⁶⁴Linda Hutcheon é canadense e trabalha na área da teoria literária. Atua hoje como professora na Universidade de Toronto. No ano de 1994, publicou o livro *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, onde analisa, ao longo da história e sob ampla bibliografia, as múltiplas formas como a ironia é empregada e interpretada.

⁶⁵ Em sua busca por uma definição da ironia, Linda Hutcheon traz uma ampla diversidade de autores que já se pronunciaram sobre o tema. A partir de seu interesse na política transideológica da ironia, a pesquisadora buscou uma abordagem que tratasse a ironia enquanto estratégia discursiva “que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, textual).” HUTCHENS, E. N. *The identification of irony*. *English Literary History* 27, 1960. P. 352-363. APUD HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 21, 81.

enfim, se “a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter.”⁶⁶ Esse processo interpretativo ocorre, dessa forma, independente da intenção do ironista, tornando-se um “negócio arriscado”, onde não há qualquer garantia de que a ironia será interpretada do modo como o ironista previu:

Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – como uma *atitude* para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas) chamarei de *ironista*, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente.⁶⁷

O ato do interpretador de atribuir ironia é permeado por inferências, sejam elas semânticas ou avaliadoras⁶⁸. Assim, na interpretação de Linda Hutcheon, o espaço onde ocorre a ironia não se dá apenas na intencionalidade daquele que produz a mensagem irônica, mas na interseção entre aquilo que se quer dizer e aquilo que é interpretado. A ironia acontece, dessa forma, “como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações.”⁶⁹

A partir dessa valorização da função do interpretador, a pesquisadora apresenta o conceito de *comunidades discursivas*, definidas por uma “configuração complexa de conhecimentos, crenças, valores e estratégias comunicativas compartilhadas.”⁷⁰ São essas *comunidades discursivas* que carregam as potências inclusivas ou excludentes, e não a ironia em si. Partindo dessa lógica, aquilo que se considera como *ignorância* talvez seja explicado pela falta de proximidade entre a *comunidade discursiva* do ironista e do interpretador⁷¹.

Assim, de acordo com Hutcheon, o espaço de atuação do ironista intencionado se dá através da apresentação de estímulos contextualizados e de “esperar que sua percepção leve o interpretador a inferir intento irônico, em primeiro lugar, e um significado irônico específico, em segundo.”⁷² A ironia, portanto, não ocorre até que seja sentida dessa forma pelo interpretador.

⁶⁶Ibidem. p. 28.

⁶⁷Ibidem.

⁶⁸Ibidem. p. 29.

⁶⁹Ibidem. p. 30.

⁷⁰Ibidem. p. 136.

⁷¹Ibidem. p. 145.

⁷²Ibidem. p. 216.

Em sua pesquisa sobre o cinema de Sérgio Bianchi, Nezi Heverton utilizou como principal referência para sua composição teórica da ironia a pesquisadora canadense Linda Hutcheon. Partindo das análises para sua dissertação, Nezi escreveu um artigo chamado *A construção da ironia no cinema de Sérgio Bianchi*, onde podemos observar de maneira mais direcionada a forma como o pesquisador interpretou a ironia de Bianchi. Apesar de Nezi não ter analisado *Quanto vale ou é por quilo?*, objeto de interesse da presente pesquisa, é possível notar algumas recorrências, apontadas em suas interpretações, no modo como o diretor se utiliza da ironia. Tais recorrências, já apontadas por outros pesquisadores, serão úteis para compreender as sequências irônicas de *Quanto vale ou é por quilo?* a partir do conjunto mais amplo das obras de Bianchi.

Exemplo disso são os próprios títulos dos filmes. Ao analisar o título de *Mato eles?*, por exemplo, Nezi observa que:

A interrogação do título – Mato Eles? – sugere uma solução, mas a ironia aqui, como nos lembra João Luis Vieira, encontra-se travestida em ambiguidade. Ou o espectador é solicitado a consentir com algo, a priori, inadmissível – o genocídio do índio pelo branco – ou a própria incorreção gramatical do título – a formulação correta seria "mato-os" – evoca a voz do outro, e é o índio que esboça reação e também se delega o direito de matar o branco.⁷³

Esse recurso da interrogação ambígua também é utilizada no título de *Quanto vale ou é por quilo?*. Deslocada de seu contexto fílmico, a pergunta está relacionada ao mercado, sendo uma forma comum de se informar sobre mercadorias de qualquer espécie. Ao longo do filme o diretor vai apresentando, de maneira irônica, que está se referindo a seres humanos – especialmente os mais pobres - tornados mercadorias. Em sua narrativa, apresenta que o ser humano enquanto produto do mercado não é uma exclusividade da sociedade escravista, sendo também comum à contemporaneidade. Assim como em *Mato eles?*, a pergunta-título é uma provocação, uma espécie de primeiro convite direcionado ao espectador para embarcar no mundo irônico proposto pelo diretor.

Outra proximidade entre os apontamentos de Nezi Heverton e o que podemos observar na ironia de *Quanto vale ou é por quilo?* é a voz do narrador. Em *Mato Eles?* essa voz é a de Arnaldo Jabor, uma escolha que não se deu por acaso. “A entonação

⁷³OLIVEIRA, N. H. *A construção da ironia no cinema de Sérgio Bianchi*. In: MACHADO JR, Rubens (orgs.); SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa. *Estudos de Cinema SOCINE VIII*. São Paulo: Annablume, Socine 2006. p. 209.

com que conduz a narração é levemente sarcástica e sua própria obra como cineasta e figura pública remetem a uma verve irônica inquestionável.”⁷⁴ Em *Quanto vale ou é por quilo?* a narração é feita, principalmente, pelo ator Milton Gonçalves, cuja trajetória no cinema e na televisão é extensa. Sua entonação, assim como a de Jabor, tem um ponto satírico. Parece imitar e, ao mesmo tempo, falsear as famosas narrações ao estilo “voz de deus”, típica dos documentários. A obra de Milton Gonçalves, assim como a de Jabor, também colabora nesse sentido de formar uma narração irônica, onde os intertextos (um dos principais elementos que Andrea Perrot aborda como característicos da ironia) reforçam sua potência.

Nas obras de Bianchi, essa ironia normalmente tende a nos apontar mensagens de conotação moral. Mas é importante notar que essa moral não é propositiva, já que não aponta um exemplo correto a ser seguido pelos espectadores. Seu ponto é de negação, e o que salta à vista é uma crítica provocativa aos modelos estabelecidos, ao *status quo*, ao *establishment*. Em *Quanto vale ou é por quilo?* e *Cronicamente Inviável*, Bianchi parece buscar uma crítica minuciosa, atravessando classe por classe, dos mais pobres à elite, para compor um quadro geral do Brasil em sua absoluta crise ética e moral. Somando as duas narrativas, a única personagem que tem um espaço para redenção é Arminda, e sua proposta é o sequestro. O filme terminar com essa provocação de Arminda a Candinho reafirma sua visão negativa. Bianchi insiste em não apontar soluções positivas, o que nos aproxima do conceito de *ironia negativa*.

Em sua tese de mestrado intitulada *O Conceito de Ironia constantemente Referido a Sócrates* (1841), o filósofo e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard nos apresenta Sócrates enquanto um filósofo negativo. De modo geral, em seus diálogos com os atenienses, Sócrates formulava diversas provocações, refutando os argumentos de seus interlocutores sem, contudo, apresentar qualquer solução positiva ao final do debate. A palavra “negativo”, portanto, não se refere a qualquer juízo de valor quanto à

⁷⁴OLIVEIRA, N. H. op. cit. p. 211.

filosofia socrática, sendo, segundo Jon Stewart⁷⁵, “um empreendimento negativo no sentido de que é planejado para solapar a posição dos outros”⁷⁶.

Havia, por trás dessa negatividade, um sentido de crítica aos valores e costumes atenienses. Essa postura de Sócrates chamou atenção de Kierkegaard, que via nesse ato negativo do filósofo uma oportunidade para que as pessoas pudessem refletir a respeito de suas opiniões estabelecidas que, no fundo, se baseavam em fundamentos frágeis. Seu questionamento tinha por objetivo fazer com que as pessoas conseguissem chegar à verdade por conta própria⁷⁷. Esse era, para Sócrates, o caminho da verdade: do interior para o exterior, do individual para o coletivo. Tanto para Kierkegaard como Sócrates, o conhecimento de coisas externas é irrelevante sem o conhecimento de si mesmo como sujeito⁷⁸. A famosa frase “conhece-te a ti mesmo” vem, portanto, no sentido de enfatizar a busca pela verdade subjetiva, individual. Para Kierkegaard, essa busca significava também uma forma de afastar-se do mundo da verdade objetiva que incluía a ética tradicional e a religião⁷⁹.

A ação questionadora de Sócrates custou-lhe a vida. Em seu julgamento, o filósofo foi acusado por dois motivos: a primeira é que ele não estaria honrando os deuses nacionais de Atenas, introduzindo novos deuses. A segunda acusação é de que ele estaria corrompendo a juventude, o que se refere à alegação de que o filósofo levou o filho de um homem chamado Ânito a desobedecê-lo, dizendo ao filho que ele era capaz de uma profissão melhor que a planejada a ele por seu pai⁸⁰.

A primeira acusação contra Sócrates refere-se ao fato dele afirmar ter um dáimon, uma espécie de oráculo individual que lhe dava conselhos. Platão alegava que o dáimon era, em sua essência, puramente negativo, e advertia Sócrates a não fazer certas coisas, sem propor, contudo, qualquer ação positiva. Para Xenofonte, o dáimon era

⁷⁵Para auxiliar na interpretação e contextualização do autor e sua obra, busquei apoio no curso online *Søren Kierkegaard - Subjetividade, Ironia e a Crise da modernidade*, da Universidade de Copenhague, desenvolvido pelo filósofo estadunidense Jon Stewart, professor da Universidade de Copenhague e associado ao *Centro de Pesquisa Søren Kierkegaard*. A escolha do curso de Jon Stewart se deu, sobretudo, por ter um grande enfoque no conceito de ironia na obra de Kierkegaard, além do professor ser uma das grandes referências mundiais sobre o tema. STEWART, Jon. *Søren Kierkegaard - Subjetividade, Ironia e a Crise da modernidade*. Universidade de Copenhague. Curso disponível em: <<https://www.coursera.org/learn/kierkegaard/home/welcome>>. Acesso em dezembro de 2016.

⁷⁶STEWART, J. op. cit.

⁷⁷Esse método proposto por Sócrates é conhecido por maiêutica, onde o conhecimento deve “vir à luz” a partir interior de cada pessoa, semelhante a um parto. Ou seja: através da maiêutica, Sócrates acreditava não estar ensinando nada a ninguém. Partindo do diálogo, o filósofo incentivava as pessoas para que deixassem a verdade subjetiva vir a tona.

⁷⁸STEWART, J. op. cit.

⁷⁹STEWART, J. op. cit.

⁸⁰STEWART, J. op. cit.

negativo e positivo. Kierkegaard optou pela interpretação de Platão, por considerar que Sócrates é uma figura negativa, sendo confuso relacioná-lo a algo positivo, tal como Xenofonte o fez. Segundo Jon Stewart, isso tudo é importante para Kierkegaard, já que ele quer ver a ironia negativa de Sócrates como sua principal característica. E, para Kierkegaard, a “ironia é, em sua essência, negativa ou destrutiva. Ela nega e critica vários elementos da ordem estabelecida.”⁸¹ Kierkegaard vê nesse processo a característica irônica e negativa de Sócrates quanto ao Estado:

Vemos, pois, como o ponto de vista de Sócrates é totalmente negativo frente ao Estado, como ele não se integrava de maneira alguma neste; mas ainda o vemos mais nitidamente no instante em que ele, acusado por sua conduta, tinha de tomar ainda mais consciência de sua inadequação ao Estado. Apesar de tudo, ele continua a desenvolver seu ponto de vista, imperturbável, com a espada sobre a cabeça. Entretanto, seu discurso não mostra o “pathos” do poderoso entusiasmo, nem seu proceder mostra a autoridade absoluta da personalidade, nem sua indiferença um feliz repouso em sua própria plenitude. Não encontramos nada disso tudo, mas decerto uma ironia exercida até o extremo que faz o poder objetivo do Estado se quebrar contra a negatividade, firme como um rochedo, da ironia.⁸²

A interpretação de Hegel e Kierkegaard sobre a ironia socrática gerou conclusões diferentes quanto ao contexto em que viviam, especialmente sobre a ironia do romantismo. Stewart afirma que Hegel é crítico de Sócrates por considerar que este não apresenta em seu método um desenvolvimento positivo⁸³. O fato do método Socrático parar na negação é justamente o que chamou a atenção de Kierkegaard. Esse debate sobre Sócrates, no fundo, está muito relacionado ao modo como a ironia foi utilizada pelos autores do romantismo nos séculos XVIII e XIX, e como ela foi interpretada no contexto moderno europeu.

É possível que Kierkegaard, ao questionar aquilo que considerou equívoco em Hegel quanto a sua interpretação da ironia de seu próprio contexto, tenha entendido que o engano hegeliano se estendia ao conceito socrático de ironia. Uma pista nesse sentido pode ser encontrada na décima segunda tese de Kierkegaard, logo no começo de seu texto: “Hegel, em sua descrição da ironia, atendeu mais as formas recentes⁸⁴ do que à antiga.”⁸⁵ Ambos os filósofos, ao seu modo, tentaram compreender o contexto da modernidade, e viram nas ações de Sócrates elementos úteis para tal empreendimento.

⁸¹Kierkegaard *apud* STEWART, J. op. cit.

⁸²KIERKEGAARD, Søren. *O Conceito de Ironia constantemente Referido a Sócrates*. Editora Vozes: Petrópolis, 1991. p. 154.

⁸³STEWART, J. op. cit.

⁸⁴Essa *forma recente* se refere à ironia que estava em voga no contexto de Hegel, ou seja: a ironia romântica.

⁸⁵*Ibidem*. p. 19.

Por um lado, Hegel apresenta uma visão não tão otimista quanto a ironia, quer seja nos românticos de sua época e sua crítica voraz, quer seja em Sócrates com sua negatividade que não oferece solução alguma para os problemas que ironiza. Em Kierkegaard temos o oposto: é justamente na negatividade irônica que o filósofo/teólogo encontra o caminho para a compreensão crítica de seu próprio contexto. Já nas últimas páginas de sua pesquisa, Kierkegaard reforça sua interpretação sobre o quanto é importante a ironia para a vida humana:

Em nosso tempo, tem-se falado frequentemente na importância da dúvida para a ciência; mas o que a dúvida é para a ciência, a ironia é para a vida pessoal. E assim como os homens da ciência afirmam que não é possível uma verdadeira ciência sem a dúvida, assim também se pode, com inteira razão, afirmar que nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia.⁸⁶

Assim como Sócrates e os românticos os filmes de Bianchi apontam para a crise de seu presente e lançam contra ela sua ironia negativa, que nada propõe. Mas as proximidades com o Sócrates kierkegaardiano param por aí: Bianchi, em seus filmes, é o oposto do filósofo. Sócrates propõe o diálogo, e sua provocação se dá através das perguntas ironicamente ignorantes, já que afirma nada saber. Os filmes de Sérgio Bianchi, por sua vez, não dão espaço para seu interlocutor: eles já tem as respostas, e a pergunta, nesse caso, é irônica e retórica. *O Mato Eles?* e *Quanto vale ou é por quilo?* já estão respondidos a priori.

Acredito que esse pequeno ponto de intersecção entre o Sócrates kierkegaardiano, os românticos da idade moderna e os filmes de Sérgio Bianchi pode ser útil para a compreensão de uma tradição irônica a qual somos, a todo o momento, provocados no presente:

Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Ele é o que deve julgar. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. Ele é profético; mas se orienta, se situa *ao contrário do profeta*. O profeta anda de mãos dadas com seu tempo e a partir deste ponto de vista vislumbra o que há de vir. O profeta está (...) perdido para sua própria época, mas isto só porque está mergulhado na sua visão. O irônico, pelo contrário, apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz atrás dele, às suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como inimigo é aquilo que ele deve destruir; contra ela se volta seu olhar devorador (...). A ironia não estabelece nada.⁸⁷

⁸⁶Ibidem. p. 277.

⁸⁷KIERKEGAARD, S. op. cit. p. 226, 227.

É, portanto, uma ironia que não se satisfaz apenas em criticar ou negar somente coisas específicas, finitas, mas quer criticar o todo, numa visão de crítica social macro. Nesse sentido, Jon Stewart aponta que os românticos alemães não queriam apenas questionar elementos específicos da vida burguesa, mantendo o restante: queriam, de fato, “solapar a sociedade como um todo.”⁸⁸ Kierkegaard via essa negatividade como algo benéfico. Não há, para ele, qualquer mérito em roubar do indivíduo sua responsabilidade subjetiva de buscar a verdade e, por fim, de reconstruir seu próprio mundo após a destruição deste.

Essa ironia negativa, que Kierkegaard observa nos românticos e em Sócrates, também pode ser notada nos filmes de Bianchi. O caminho dessas inferências, apesar de estreito, pode nos apontar algumas interpretações valiosas para as estratégias narrativas do diretor. Andrea Perrot descreve as características da obra irônica que surge no romantismo, e que apresenta novidades narrativas. Algumas destas novidades influenciaram diretamente a linguagem cinematográfica, especialmente o chamado Cinema Moderno (em sua opacidade), que serviu como uma das principais referências para Sérgio Bianchi - notadamente por sua oposição ao cinema hollywoodiano, caracterizado pela transparência:

Uma obra irônica é aquela que desnuda os truques da ficção, que mostra os bastidores, que rompe a ilusão e introduz uma distância crítica entre autor/obra e leitor/obra. Schlegel, em seus *Fragmentos Filosóficos*, afirma que a ironia é uma parabase permanente. Parabase, no teatro grego, é a ruptura da ilusão mimética: o autor podia, por exemplo, dirigir-se diretamente a seu público. (...) O texto irônico, assim, fornece, ele próprio, indícios suficientes para que se identifique a sua ficcionalidade. Logo, um aspecto essencial da ironia romântica é que ela faz o texto concretizar-se como fingimento, como linguagem construída e assumida como ficção, sendo essa uma marca característica da modernidade.⁸⁹

Kierkegaard apresenta interpretação semelhante sobre Schlegel:

No jogo estabelecido pela ironia, de ausência e presença, identificamos, segundo Schlegel, uma alternância contínua entre criação e destruição, ou seja: enquanto o autor faz uso da ironia, revelando as artimanhas da criação literária, ele está, ao mesmo tempo, criando e destruindo a obra em questão, pois durante a construção da mesma, suspende a ilusão por ela causada, o que, de certa forma, a aniquila. (...) [*a ironia*] é, de certa forma, uma reação destrutiva ao entusiasmo criativo do artista: é, paradoxalmente, criação e destruição.⁹⁰

⁸⁸STEWART, J. op. cit.

⁸⁹ANDREA, C. P. op. cit. p. 61, 62.

⁹⁰KIERKEGAARD, S. op. cit. p. 63.

Um dos estilemas do cinema de Bianchi é justamente sua busca por ampliar a opacidade de suas narrativas, denunciando a ficcionalidade de seus filmes. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, por exemplo, o diretor mostra os bastidores das filmagens (sequência do sonho de Mônica apresentada no capítulo 2), mistura elementos do documentário em meio à ficção (sequência do asilo, analisada mais à frente), ou seja: ele revela as artimanhas da criação fílmica, criando e destruindo a obra em questão, potencializando, desse modo, sua mensagem irônica.

A *intertextualidade* é mais um desses elementos compositivos da ironia que Bianchi utiliza em sua prática cinematográfica. Segundo Andrea Perrot, a *intertextualidade* pode ser definida, em síntese, como “a presença efetiva de um texto em um outro.”⁹¹ Bianchi utiliza isso de forma explícita através da citação direta, seja à Machado de Assis e as fontes históricas, e também de maneira menos explícita, através da alusão, como nas cenas onde remete à estilos cinematográficos do documentário, do marketing político e social, dos institucionais do tipo *Gente que faz*, ou mesmo na utilização de um narrador como Milton Gonçalves. Segundo Andrea Perrot, “esses tipos de intertextualidade são comumente utilizados, em literatura, para comunicar a intenção irônica de um texto.”⁹²

1.2 Considerações sobre o Terceiro Setor.

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, a ironia transparece nas sequências que mostram os personagens e situações ligados à empresa Stiner, representativa do Terceiro Setor. O filme não traz uma visão positiva sobre esse tipo de empresa, ao contrário, há uma crítica aos interesses capitalistas que impregnam o Terceiro Setor. Mas, afinal, o que é e de onde vem o Terceiro Setor criticado pelo filme de Bianchi? Tentarei, nas próximas páginas, buscar um breve histórico do termo.

A partir do fim da II Guerra, temos o investimento, a nível internacional, de novas estratégias econômicas para o mundo – em parte ligado ao projeto de globalização capitalista – onde o Terceiro Setor passa a se estruturar. Dos Estados Unidos, temos a utilização do termo *third sector*, usado paralelamente aos termos *no profit organization* e organizações voluntárias⁹³. Da Europa temos a expressão

⁹¹ANDREA, C. P. op. cit. p. 92.

⁹²Ibidem.

⁹³FERNANDES, Rubem César. O que é o terceiro setor?. Revista do Legislativo, Belo Horizonte, n. 18, abril/junho de 1997. Disponível em: <<http://dspace.almg.gov.br/xmlui/bitstream/handle/11037/1091/1091.pdf?sequence=3>>. Acesso em julho de 2015. Pg. 26-30.

organizações não-governamentais (ONGs), “cuja origem está na nomenclatura do sistema de representações das Nações Unidas⁹⁴”. Nas décadas de 60 e 70, com o desenvolvimento de programas de cooperação internacional para o desenvolvimento estimulado, ampliou-se o interesse europeu na criação de ONGs destinadas a promoção desses projetos no Terceiro Mundo⁹⁵.

Sobre as definições específicas do termo, segundo Joana Coutinho⁹⁶, Terceiro Setor é a referência às ONGs que surgiram nos anos 90 ou as que sucumbiram à lógica do sistema ao se caracterizarem pela negação: “anti-governo”, “anti-burocracia”, “antilucro”. Autodenominaram-se "Terceiro Setor" e "cidadãs". O perfil estava voltado muito mais à “filantropia empresarial”, mantendo relações estreitas com o Banco Mundial e com agências financiadoras ligadas ao grande capital, como é o caso das Fundações Ford, Rockefeller, Kellogg, McCarthur e a Fundação Interamericana (esta vinculada ao Congresso dos Estados Unidos).

Na dissertação de Edna Soares Silva encontramos mais alguns elementos que nos ajudam a compreender um pouco melhor a definição do que seriam as organizações não governamentais. Em sua pesquisa sobre a atuação das ONGs e sua relação com o poder público, ela afirma:

Cabe ressaltar também que o cenário político do País é outro em face do processo de redemocratização e da promulgação da Carta Constitucional de 88: a chamada Constituição Cidadã e os discursos dos governos foram profundamente alterados. Neste cenário, segundo Gohn, as ONGs de “inimigas críticas”, passaram a ser tratadas como aliadas pelos governos, ainda que eles não façam alianças com qualquer uma, pois há diferenças profundas entre elas quanto aos objetivos sociopolíticos de seu projeto principal. As ONGs privilegiadas têm sido as do chamado novo terceiro setor e para as ONGs, os governos deixaram de ser o “inimigo” a ser combatido e passaram a destacar seu papel público, como pólo gerador, financiador e impulsionador de iniciativas sociais⁹⁷

A pesquisadora ressalta que as ONGs são, na definição de Gohn, organizações privadas com fins públicos não lucrativos, autogovernadas, e que envolvem a participação de voluntários, objetivando a expansão do poder de participação da

⁹⁴Ibidem.

⁹⁵Ibidem.

⁹⁶COUTINHO, Joana Aparecida. Organizações Não-Governamentais: o que se oculta no “não”? Rev. Espaço Acadêmico. Ano III, n°24. Maio de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/024/24ccoutinho.htm>>. Acesso em julho de 2015.

⁹⁷SILVA, Edna Soares. GÊNESE E IDENTIDADE EDUCACIONAL DO CENTRO DE DIREITOS HUMANOS HENRIQUE TRINDADE DE CUIABÁ/MT. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2005. pg 116 e 117.

sociedade civil na transformação social nos níveis micro e macro⁹⁸. A pesquisadora salienta também a origem internacional da definição do termo ONG, afirmando que este foi, em sua raiz, importado "por meio das agências internacionais de financiamento, para denominar as organizações intermediárias (os centros) nos países em desenvolvimento responsáveis pela implementação de projetos em organizações de base⁹⁹", podendo se referir a vários campos, como o assistencialismo (através da filantropia) e desenvolvimentismo, "com forte caráter conservador e de manutenção das relações de dominação, que se contrapõe ao campo da cidadania.¹⁰⁰" Por fim, Edna lembra das instituições ligadas à cidadania, onde estariam as ONGs ligadas aos movimentos sociais, que lutam por direitos sociais, cidadania e pela superação das relações de dependência¹⁰¹.

1.3 Análise das sequências irônicas em *Quanto vale ou é por quilo?*

A análise a seguir tem por objetivo interpretar as possíveis leituras irônicas relacionadas ao núcleo narrativo das empresas do Terceiro Setor e suas arestas, observando, enfim, qual é o sentido e/ou intencionalidade de Bianchi ao se utilizar dessa estratégia narrativa em seu filme.

1.3.1 Possíveis leituras irônicas sobre o Terceiro Setor.

No começo do segundo bloco de *Quanto vale ou é por quilo?* temos uma sequência que apresenta a reunião da Stiner com a Sorriso de Criança, onde começa a ser trabalhado o núcleo de personagens do Terceiro Setor. Em uma sala estão Marco Aurélio, Ricardo, Lurdes e Elísio, diretor da ONG Sorriso de Criança. A cena começa em um plano geral que mostra todos os personagens sentados ao redor de uma mesa circular, assistindo em uma pequena televisão à campanha de *marketing* da ONG. Enquanto Marco Aurélio comenta a estratégia da Sorriso de Criança, Lurdes faz anotações em uma folha, o que já apresenta a personagem em sua função subalterna. Ricardo segura os papéis com o contrato e uma caneta, e entrega-os a Elísio ao final da fala de Marco Aurélio. Nessa sequência existem pequenos detalhes que podem trazer uma leitura irônica: primeiro o nome da empresa, *Sorriso de Criança*; a seguir, temos

⁹⁸Ibidem, pg 28.

⁹⁹SHERER-WARREN, Ilse. Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 43 Apud SILVA, E. S. op. cit. p. 28

¹⁰⁰Ibidem.

¹⁰¹Ibidem. Apud: Gohn, op.cit. pg 55.

ao fundo da imagem um cartaz com crianças recortadas em papel, que fazem parte do símbolo da empresa fictícia. A referência intertextual irônica, nesse caso, é bastante sutil, remetendo a simbologia da campanha nacional *Criança Esperança*, cujo símbolo traz uma imagem semelhante à das crianças em recortes de papel. A primeira logo do programa, da metade da década de 1980, não trazia as crianças, mas a partir da década de 90 as crianças em recortes passaram a representar a marca da campanha, como podemos observar pelas imagens abaixo:



Imagem 1 – Logos da campanha Criança Esperança. Na ordem, as campanhas de 1985, 1993 – 1997, 1998, 2000, 2003 – 2004 e por último a mais recente, de 2015. Imagens disponíveis no site < http://logos.wikia.com/wiki/Crian%C3%A7a_Esperan%C3%A7a>. Acesso em julho de 2017.



Imagem 2 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Detalhe ao fundo, atrás do personagem Ricardo: cartaz com as crianças em recorte de papel. 00:10:28

Em seu discurso, Marco Aurélio promete “atualizar” o *marketing* da Sorriso de Criança. A narração da cena seguinte dá um salto no tempo e já apresenta a construção da campanha atualizada. A narração, na voz de Valéria Grillo¹⁰², toma conta do fundo sonoro.

Doar é um instrumento de poder. A superexposição de seres humanos em degradantes condições de vida... faz extravasar sentimentos e emoções. Sente-se nojo, espanto, piedade, carinho, felicidade... e, por fim, alívio. E ainda faz uma boa dieta na consciência.

O discurso aponta, mais uma vez, para a ironia intertextual, que se utiliza do discurso e da estética do *marketing social* televisivo para ironizá-lo. Há, também, a ironia textual, que pode ser observada na escolha das palavras: “sente-se **nojo, espanto** (...) e ainda faz uma boa **dieta na consciência**”¹⁰³. Por motivos éticos, campanhas de *marketing social* não utilizariam termos fortes e depreciativos para lidar com pessoas em situação de miséria, como **nojo** e **espanto**. Nesse caso, ao colocar o discurso fora dos limites éticos, podemos observar mais uma vez o tom provocativo que o filme constrói em sua relação com o público *interpretador*¹⁰⁴. Enquanto o discurso irônico é

¹⁰²Valéria Grillo é jornalista e locutora, nascida em Minas Gerais. Trabalhou durante anos na TV Cultura, e fez diversas narrações em documentários, peças publicitárias e institucionais.

¹⁰³Tanto a ironia intertextual quanto a da linguagem podem ser analisadas sob uma abordagem da ironia enquanto estratégia discursiva “que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, textual). HUTECHON, L. op. cit. p. 27.

¹⁰⁴A pesquisadora Linda Hutcheon, ao refletir a respeito da importância do *interpretador*, afirma: “Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode

narrado, assistimos a personagem Marta Figueiredo trajando roupas elegantes e organizando várias crianças para uma fotografia. Trata-se do recurso da fotografia posada sendo utilizado como sinal que indica a mensagem irônica, que será utilizado em diversos momentos do filme.

A única pessoa que sorri para a foto é Marta, completamente deslocada. Na sequência seguinte, a personagem conversa com Marco Aurélio, e seu diálogo reforça a distância entre sua visão de mundo e o problema social que diz combater: “modestamente, uma vez por semana eu acordo às 5 horas da manhã, pego meu motorista e recolho doativos para as crianças pobres. Porque se os que têm fizessem um pouco pelos que não tem, não é verdade?”

Esse deslocamento da elite em sua relação com os mais pobres é uma das marcas que o filme vai reforçar em diversos momentos da narrativa. Em uma das cenas deletadas no corte final, mas que está nos extras do DVD, Marta faz uma doação de vários sapatos de grife, o que seria um reforço a essa mensagem irônica que o diretor buscou transmitir através da personagem.

Seguindo as cenas que compõe o núcleo do Terceiro Setor, temos a sequência do elevador, onde Marco Aurélio aparece em plano médio. Ricardo surge logo atrás, seguindo-o. Coça os olhos preguiçosamente. Marco Aurélio aperta, com calma, o botão para chamar o elevador. Ricardo, mais jovem e despojado, aperta o botão com força, jogando o peso do corpo contra a parede. Quebrando o silêncio da espera, Judite, senhora de idade, entra no plano falando sem parar. A personagem é interpretada por Miriam Pires, em seu último papel no cinema¹⁰⁵. Ao contrário dos dois, que vestem

ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”). É por isso que a ironia é um “negócio arriscado” (Fish, 1983: 176): não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada. Na verdade, “pegar” pode ser incorreto e até mesmo impróprio; “fazer” seria muito mais preciso. Como eu argumentarei no Capítulo V, esse processo produtivo, ativo, de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de inferência.” Nesse *jogo* da ironia, a função do interpretador é fundamental. No caso da cena analisada acima, é no olhar interpretativo do expectador que a ironia se torna efetiva. É o expectador que deve realizar as inferências necessárias, seguindo o caminho (ou não) que o ironista coloca à sua frente através de pistas. É impossível saber se o público vai, no momento em que assiste ao filme, montar esse quebra-cabeça irônico, aproximando aquilo que sua memória gravou como exemplo de *marketing social* à cena apresentada em *Quanto vale ou é por quilo?*. Por outro lado, também é difícil pontuar, com absoluta certeza, quais intenções irônicas foram pretendidas por Sérgio Bianchi e sua equipe na montagem da cena. Cabe, portanto, ao ironista *inferir* a possibilidade interpretativa de seu público espectador, e aos que se dispõem à análise do filme, cabe a tarefa de *inferir* as possibilidades de leitura irônica apresentadas. Essa inferência será mais fácil de ser realizada quanto mais próximo o espectador estiver das *comunidades discursivas* do diretor. HUTCHEON, L. op. cit. p. 28.

¹⁰⁵ A atriz morreu em 2004, um ano antes do lançamento do filme.

elegantes ternos, ela usa um simples avental cinza. A personagem agradece a oportunidade de emprego a Marco Aurélio, comenta sobre o filho preso, sobre Marco ser seu primeiro patrão depois do derrame e que vai fazer os trabalhos de limpeza “direitinho”. Lurdes (interpretada por Lena Roque) interrompe seu discurso: “Olá dona Judite. Que bom que a senhora já chegou. Agora, por favor, me acompanhe. Vou lhe ensinar a outra entrada.” A cena gera desconforto, seja pela situação de penúria da senhora, pelo trabalho que se vê obrigada a fazer e, além de tudo, ter que usar a “outra” entrada. Tal desconforto é sentido por Marco Aurélio. Seu sócio parece não se importar, e até ironiza a situação:

RICARDO

Incomodou?

MARCO AURÉLIO

Incomodou, o quê?

RICARDO

A miséria estampada na porta da empresa.

MARCO AURÉLIO

Ela não tem a menor condição de trabalhar. Você viu o braço dela? A que ponto chega o ser humano.

RICARDO

É, explícito demais...

MARCO AURÉLIO

Porra, eu tenho valores.

RICARDO

Valores...

MARCO AURÉLIO

Não posso permitir que ela trabalhe nessas condições.

RICARDO

Deixa eu ver se eu entendi: adulto, tudo bem, porque... criança também, porque é fotogênica... mas velhinho... É duro de ver, né?

MARCO AURÉLIO

Não enche o saco.

Ao longo da narrativa, Ricardo vai assumindo cada vez mais o papel de ironista, compreendendo as regras do jogo e agindo de acordo com elas, sem grandes problemas morais. Suas provocações não dão espaço para a argumentação de Marco Aurélio, que, ao contrário de Ricardo, tenta a todo custo se apresentar como *homem de valores*. Ricardo zomba desses *valores*. Marco Aurélio, assim, assume um papel mais sério do que Ricardo e, ao mesmo tempo, mais hipócrita.

Na sequência seguinte Marco Aurélio aparece dirigindo um carro. Ao seu lado, no carona, Ricardo. No banco de trás, com um cigarro entre os dedos, está Figueiras¹⁰⁶, cujas roupas, mais simples que a dos empresários, marcam seu perfil popular. A interpretação escrachada de Umberto José Magnani colabora muito nesse sentido: faz caras e bocas, coloca os cotovelos por cima dos bancos da frente, deixando Marco

¹⁰⁶ Esta é a única sequência em que o personagem aparece em todo o filme.

Aurélio visivelmente desconfortável. A ironia da cena vai se tornando mais nítida a partir do discurso de Ricardo:

RICARDO

Esse centro de informática vai ser muito produtivo. Inclusão digital.

Nesse ponto, Figueiras balança a cabeça afirmativamente, abre um largo sorriso, coloca a língua pra fora, animado com as palavras de Ricardo. Parece não perceber a ironia.

RICARDO

Eles vão adorar jogar joguinho, ficar na Internet. Entretenimento também é cultura. Eleva o nível do povo brasileiro.

Ricardo, com um sorriso irônico, encosta no braço de Marco. Figueiras, mais uma vez aparentando não perceber a ironia de Ricardo, reforça as palavras do empresário, empolgado.

FIGUEIRAS

É! É!!

(Comentários em negrito meus).

O corte nos leva a um contraste violento com o humor da cena anterior, e mais uma vez reafirma a distância entre as interpretações da elite em relação às necessidades da população. Do sorriso irônico de Ricardo, somos levados a um corpo de um jovem sem camisa, estendido ao chão, ensanguentado, chinelo nos pés. Uma mulher, podemos supor ser sua mãe, chora.



Imagem 3 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?* Corpo ensanguentado ao chão. 00:29:33

O carro onde os três estão se aproxima do corpo. A câmera, colocada dentro do automóvel, dá uma visão subjetiva dos personagens, apresentando aquilo que eles veem à sua frente. Do lado de fora do carro alguém grita: “vai malandro, se movimenta aí”. A câmera apresenta-o: um jovem negro, boné na cabeça, corrente no pescoço, relógio no

pulso e uma arma na mão. Semblante fechado. Ele continua: “vamo tira esse porco daqui!”. Outros homens armados se aproximam. No carro, Ricardo grita: “Olha a arma na mão do cara. Vamos embora, Marcos! Tira o carro daqui, dá ré! Vai!” O discurso sarcástico de Ricardo dá lugar ao desespero frente à violência social. Marco dá ré, mas acaba atolando na lama das ruas esburacadas. Ricardo grita em desespero: “vamos embora, olha a arma!” “tira esse carro daqui, pô!”. Figueiras, mais tranquilo que os demais, sai do carro pra tentar resolver a situação. Marco tira a gravata e o blazer (seus principais símbolos de distinção social naquele contexto), enquanto Ricardo protesta: “que que você tá fazendo?”. Figueiras conversa, em plano geral, com os homens armados, e convence-os a ajudar a tirar o carro da lama. A expectativa de que algo de ruim poderia acontecer aos empresários é completamente (e ironicamente) frustrada diante do auxílio prestado pelos homens armados. Enquanto estes se preparam para desatolar o carro, a *música de fosso* (som *off*)¹⁰⁷ escancara a ironia da situação. A canção escolhida é *Re-batucada*, de Marcelo D2, cujos versos iniciais são de outra canção, de João Nogueira: *Do jeito que o rei mandou*.

“Sorria meu bloco vem descendo a cidade
vai haver carnaval de verdade
o samba não se acabou
Sorria o samba mata a tristeza da gente
Quero ver o meu povo contente
Do jeito que o rei mandou”

Em paralelo o corpo ensanguentado é retirado do caminho e colocado na calçada enquanto os homens armados empurram o carro dos empresários. Ricardo, enfim, volta a estampar o mesmo sorriso irônico da cena anterior. O carro volta a circular pelas ruas da periferia, enquanto a melodia de fundo vai aos poucos diminuindo.

O som da música de D2 dá lugar às conversas desordenadas das crianças no centro de informática. Enquanto o mestre de cerimônia tenta fazer um discurso, uma das crianças pega o boné de outra e joga pra frente, outras se empurram. Do fundo da imagem, um dos garotos lança uma bola de papel que quase atinge Marco Aurélio. Outro acerta a cara do mestre de cerimônia. A câmera sai do plano geral e se aproxima das crianças, destacando a bagunça generalizada. Para elas, pouco importa o discurso que está sendo realizado – e, de fato, o discurso não é direcionado para elas. O plano

¹⁰⁷Segundo Chion, o som *in* é aquele “cuja fonte aparece na imagem e pertence à realidade que esta evoca.” Já o som *off* ocorre quando “a suposta fonte não só está ausente da imagem, mas que é também não-diegética, ou seja, está situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada”, sendo o caso, portando, das músicas de fundo. Chion vai usar os termos “*música de fosso*” (para a música *off*) e *música de ecrã* (*in*). CHION, M. op. cit. p. 62 - 67.

passa para os três homens que se preparam para cortar a fita: Marco, Ricardo e o mestre de cerimônia. Marco apresenta uma cara de repúdio pelo que vê, enquanto Ricardo parece não se importar. O mestre de cerimônia, à revelia do que está ocorrendo, termina seu discurso de maneira enfática (e completamente deslocada):

Eu gostaria de agradecer a parceria empreendedora da Stiner, mas principalmente, eu gostaria de agradecer a receptividade da comunidade que nos acolheu de braços abertos para abrigar o primeiro centro desse projeto que muito contribuirá para a menor desigualdade na distribuição de informação na nossa sociedade, com informática na periferia!

O discurso está em completa dessintonia com o que se vê. A tal “receptividade da comunidade que nos acolheu de braços abertos” nada se aproxima da algazarra promovida pelas crianças. Essas contradições reforçam o sentido irônico da sequência.

Marco Aurélio corta a fita e quase é derrubado pelas crianças que se atropelam rumo aos computadores. A câmera, em meio primeiro plano, agora enfatiza os sócios Marco e Ricardo. Este, mais uma vez irônico, afirma: “sucesso hein!” Marco, com semblante sério, não responde a provocação. Ricardo, novamente, sorri.



Imagem 4 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Marco com semblante sério e o sorriso irônico de Ricardo.

00:32:52

A sequência que vem logo a seguir no filme é mais uma das que compõe a crítica irônica de Bianchi à solidariedade das empresas do Terceiro Setor, e mais uma vez a ironia se apresenta no distanciamento da elite em relação às necessidades reais da população. Em um restaurante, Marta Figueiredo conversa com Maria Amélia sobre a solidariedade “que eleva o espírito.”



Imagem 5 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Conversa de Marta Figueiredo e Maria Amélia.

00:35:11

Em paralelo, uma família, em trajes simples, com uma criança numa cadeira de rodas e com o cabelo raspado, chega ao restaurante refinado onde as duas conversam. No centro da mesa da família se vê o *slogan* do *Projeto Alegria*. Em voz *off* escutamos a explicação de Maria Amélia sobre o empreendimento:

Daqui a pouco, uma das famílias já deve estar chegando. São 14 em 7 hotéis 5 estrelas. Elas ficam uma semana com todos os serviços do hotel incluídos e todas as manhãs, um ônibus leva as crianças pros shoppings, zoológicos, vários passeios e atividades. Mas não são só as crianças com início de câncer, as terminais também. Se você visse as crianças tão magrinhas, tadinhas! Você faz idéia do que representa uma semana, com 3 refeições fartas, banho quente. É maravilhoso!

O fim da sequência, mais uma vez, se dá através da fotografia posada, novamente pontuando o sinal irônico no filme. Quem sorri para foto são apenas as representantes da elite, enquanto a família apresenta um semblante fechado, triste, reforçando as contradições da sequência. No fundo da imagem, um homem de terno e gravata segura um blazer masculino e um feminino, apresentados anteriormente pela mulher que está de pé mais à direita na fotografia. São as roupas que, possivelmente, seriam emprestadas ao pai e a mãe da criança que está com câncer. A diferenciação social através do vestuário é um traço recorrente na narrativa. Aqui, reforça a mensagem irônica do distanciamento entre as intenções solidárias da elite envolvida no Terceiro Setor e as necessidades populares.



Imagem 6 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Fotografia posada. 00:36:49

Em sequência posterior, Mendonça (Emilio de Mello), diretor de um comercial para um projeto da Stiner, e seu assistente, Bira (Caio Blat), selecionam crianças para uma atuação. Em plano geral, Bira vai anotando a cor de pele das crianças em uma prancheta. Mendonça aponta para um garoto e pergunta: “Isso é o que? Negro 60%?”. O diálogo entre Mendonça e Bira é todo sarcástico. A dupla tenta estipular para cada criança sua etnia. Lurdes, ao fundo do plano, observa tudo. Mendonça continua: “Bira, olha, o Peter aqui é negro, né?”. Bira responde: “Ele? 100% negro, né rapaz? Tem até *pedigree* um cara desses.” A resposta deixa Lurdes enfurecida: “O que está acontecendo aqui? Eu ouvi *pedigree*? Por que essa grosseria?” Mendonça responde pragmático: “Grosseria? Tá aí no papel. Vocês não querem 75% de crianças negras, 10% de brancos e 15% outros? (...) Mas não sei o que vocês consideram negros. Sei lá, serve mulatos?” A câmera, em meio primeiro plano, coloca os dois debatedores em destaque, centralizados. O diálogo entre Lurdes e Mendonça é agressivo. Este tenta argumentar que não se importa com a cor de pele, que apenas contrata pessoas competentes, e sua resposta final aos questionamentos de Lurdes carrega uma agressividade profunda, impregnada de sarcasmo:

Que resistindo minha senhora? Que resistindo? Me paga que eu contrato quantos você quiser! Você não está aqui trabalhando hoje? Eu não estou escolhendo os moleques mais pretos pra botar no filme? Você pagou e venceu! Hoje, aqui neste set, negro é lindo. Bira, manda pintar toda a molecada. Quero todo mundo preto!

A ironia sarcástica está presente durante a cena inteira. Mas qual é, enfim, seu sentido? Que mensagem ela transmite? Para interpretar historicamente esta cena, busquei observar o período de desenvolvimento inicial do roteiro do filme¹⁰⁸, que é contemporâneo ao começo da implementação da política de cotas raciais e ações afirmativas nas Universidades. O tema, no começo dos anos 2000, era bastante polêmico. Analisando entrevistas e o roteiro do filme, pude observar que um dos temas principais da narrativa era justamente este. Algumas cenas que enfatizavam a questão acabaram sendo cortadas, mas foram filmadas e uma delas se encontra nos extras do DVD. Em entrevista para o livro de Marcelo Soler¹⁰⁹, Carlos Augusto Calil nos dá algumas pistas sobre as possíveis intenções de Bianchi:

Não conheço o roteiro de *Quanto vale ou é por quilo?*, seu próximo filme, mas sei qual é o seu tema. Ele mesmo me revelou várias vezes. Se mantiver a força de *Cronicamente Inviável*, será profundamente incômodo e oportuno, num momento em que se está discutindo cotas raciais na universidade. Assunto espinhoso, pois, como se sabe, é uma questão complicada **porque no Brasil tudo é muito misturado, todo mundo é tudo, índio, negro, imigrante, o que mais embaralha do que ajuda a desvendar o problema da grande injustiça social provocada pelo problema racial no Brasil**. Creio que Sérgio tem grande capacidade de percepção dos conflitos sociais, o que é muito importante num artista. Para além da contingência, ele percebe qual é o grande tema. Esse filme foi realizado ano passado. Nós sabemos que ele desenvolve esse roteiro há, pelo menos, quatro ou cinco anos, porque é assim o ciclo de produção no cinema brasileiro. Então, ele intuiu essa questão há alguns anos atrás, e agora que ela está na ordem do dia ele vai chegar com sua proposta para discutir o assunto.¹¹⁰

Apesar do livro de Soler não apresentar a data das entrevistas, sabemos que ela ocorreu após o lançamento de *Cronicamente Inviável* e durante o processo produtivo de *Quanto vale ou é por quilo?*, ou seja: os primeiros anos do século XXI. A parte grifada aponta para uma interpretação até hoje bastante comum: a de que o povo brasileiro é completamente miscigenado (tema que será desenvolvido no capítulo 4), o que tornaria inviável qualquer tentativa de política afirmativa. Ainda hoje essa interpretação reverbera nos corredores das academias e colégios pelo Brasil afora. E é justamente esse debate que influenciou a sequência, o que podemos observar a partir da leitura do roteiro do filme:

A cena acima foi totalmente inspirada em uma discussão entre estudantes que se analisavam e discutiam cotas para negros em universidades e concursos

¹⁰⁸O roteiro do filme é assinado por Sérgio Bianchi, Newton Cannito (roteirista, presidente da Associação dos Roteiristas e doutor em cinema pela ECA-USP) e Eduardo Benain (jornalista, documentarista, escritor e roteirista).

¹⁰⁹SOLER, M. op. cit.

¹¹⁰CALIL, apud SOLER. p. 50, 51. Grifo meu.

públicos. Foi feita uma espécie de paródia do discurso real (transpondo-o para uma filmagem) para tentar jogar luz sobre a **inviabilidade da sociedade querer regredir e recolocar etiquetas raciais em cidadãos de um país já totalmente miscigenado.**¹¹¹

Os cortes acabaram, afinal, deixando a polêmica toda sintetizada nessa sequência do filme, o que dificulta sua análise. Mas através da leitura do roteiro e da entrevista de Calil podemos ter uma boa noção da função irônica dessa sequência, que no fundo questiona as políticas de cotas raciais. Hoje, mais de dez anos após o lançamento do filme, fica mais fácil elaborar uma leitura sobre a política de cotas, já que temos dados de sua efetividade, além de um material argumentativo bastante rico elaborado pelo movimento negro. O interessante é notar que, apesar do filme apresentar uma leitura contrária à política de cotas (sob a argumentação da miscigenação), ele problematiza a fundo a questão do racismo, o que fica evidente, por exemplo, nos discursos do personagem Dido, o ex-presidiário. É, enfim, mais uma das contradições polêmicas das narrativas elaboradas por Bianchi.

1.3.2 A montagem e o som como reforços da mensagem irônica.

Retomando o texto de Nezi Heverton sobre a ironia em Sérgio Bianchi, temos uma descrição do final de *Mato eles?* que nos ajuda na análise de suas composições narrativas irônicas:

Ao final, assiste-se a um sorriso meio maroto do Bispo, como se já com a câmera desligada, ele olhasse para o entrevistador e dissesse: "E aí ... ficou bom ? Era isso que você queria de mim ?". As palmas que se ouvem em "off" confirmam essa suposição. São as palmas de uma plateia aplaudindo com entusiasmo o desempenho de um ator. O Bispo é mesmo um ator. Cabe destacar que nos letreiros finais, todos os entrevistados são creditados como atores. Bianchi não diferencia as entrevistas filmadas das outras forjadas.¹¹²

Esse recurso de uma plateia batendo palmas, ironizando um ponto específico da narrativa, também ocorre em *Quanto vale ou é por quilo?* numa passagem da sequência que apresenta um empreendimento social de Noemia em uma fazenda, onde ela se utiliza de moradores de rua para buscar patrocínios internacionais, tudo isso sob o argumento da "cura espiritual". É Ricardo (uma das principais vozes da ironia no filme), em voz *off*, que explica o empreendimento:

A minha ideia é unir o teu trabalho com a sabedoria vegetal. Nós vamos fazer os mendigos viciados passarem por um processo de purificação, física e mental. E com isso a gente consegue o patrocínio da *Philantropic Partners*.

¹¹¹FILHO, R. E. op. cit. p. 110. Grifo meu.

¹¹²Ibidem. p. 210.

Aquela empresa da Filadélfia. O aumento da capacidade espiritual. A volta da auto-estima.

Na cena, os miseráveis tomam um chá verde enquanto são filmados por Noemia. Em seguida, começam a vomitar, e o som de seus gritos gera um incômodo profundo. Passamos à visão subjetiva proporcionada pela *handcam* de Noemia, que nos aproxima do sofrimento e acentua a frieza da personagem diante da agonia. Desse som desconfortável, um corte abrupto nos lança de frente para uma plateia que aplaude efusivamente, cheia de sorrisos, que parece aplaudir o absurdo que acabamos de presenciar.¹¹³

A plateia está, de fato, na premiação Inovação Solidária, onde os discursos abordam a questão da captação do dinheiro público pelas empresas do Terceiro Setor. A câmera abandona os palestrantes, subindo para o espaço onde vários funcionários preparam a festa que vai ocorrer após a premiação. Um discurso *over*, na voz de Valéria Grillo, anuncia dados sobre o lucrativo mercado da solidariedade:

Em todo o País, apenas entre as entidades privadas que prestam assistência a menores carentes calcula-se que se movimentem mais de US\$100 milhões por ano. Cada criança carente, corresponde nesse novo mercado à criação de 5 novos empregos (...) temos cerca de 10 mil crianças abandonadas nas ruas. Se pegássemos os US\$100 milhões, quantia estimada da movimentação financeira das entidades e dividíssemos pelo número estimado de crianças, que são 10 mil, cada uma delas receberia US\$10 mil por ano. Com esse dinheiro, seria possível comprar um apartamento pequeno para cada criança, a cada dois anos. Ou ainda, pagar estudos em escolas da rede particular até a faculdade.

Enquanto a narradora apresenta esses dados, a imagem mostra fotos 3x4 de várias crianças, enfatizando e complementando o discurso sonoro.

¹¹³Nos comentários do roteiro, temos a seguinte informação, que reforça a interpretação irônica apresentada: “*Uma elite aplaudindo a caridade sofrida dos mendigos faz parte do conceito geral do filme.*” Filho, R. E. op. cit. p. 131.



Imagem 7 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Fotos 3x4 das crianças. 00:52:22

Há, aqui, toda uma sequência que apresenta uma espécie de linha de montagem: a primeira se dá através do discurso dos palestrantes da premiação, o *Manual de Captação de Recursos*¹¹⁴, passando, a seguir, para os bastidores, onde trabalhadores organizam o coquetel, e, ao final, fotos 3x4 das crianças, que são, nesse mercado, um produto absolutamente lucrativo. Ou seja: a criança é, enfim, o produto final dessa linha de montagem.

1.3.3 Ironia na linguagem: do *marketing social* ao documentário.

A próxima sequência irônica sobre o Terceiro Setor está no final do terceiro bloco, e começa com caracteres brancos em um fundo preto, com o título *O aprendizado do novo mercado*. A cena abre, em *fade in*, numa sala de aula, onde alunos jovens estão sentados em frente a computadores. A ironia aqui é *intertextual*, e a equipe buscou referências¹¹⁵ do *marketing social* para compor os discursos mostrados na narrativa. Quem apresenta o discurso é uma professora, que dá uma aula sobre

¹¹⁴Existem vários desses manuais, e alguns podem ser encontrados disponíveis na internet, como os seguintes:

<http://www.planejamento.mg.gov.br/images/documentos/gestao_de_captacao_de_recursos/elaboracao_p_rojetos.pdf>; <http://www.casa.org.br/images/PDFARQUIVOS/Manual_para_Captao_de_Recursos.pdf>; <<http://www.agenda21comperj.com.br/sites/localhost/files/Manual%20de%20elabora%C3%A7%C3%A3o%20para%20capta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Recursos%20Federais.pdf>>. Acesso em dezembro de 2016.

¹¹⁵O roteiro do filme indica três referências para compor seu discurso sobre o *marketing social*: *Marketing Social*, de Marjorie Thompson e Hamish Pringle; *Marketing Social*, de Philip Kotler e *Marketing para Associações que não visam lucro*, de Philip Kotler.

marketing. As divisões didáticas, que remetem aos livros de Philip Kotler, aparecem em sua explicação: “cada projeto tem que estar apoiado em duas questões fundamentais, operacional e promoção”. A todo momento ela aponta para o quadro branco que traz dois fluxogramas (bastante comuns nos manuais e entre os autores pesquisados pela equipe de roteiristas) com as subdivisões dos termos do *marketing*.



Imagem 8 - Cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?*. Professora e, atrás, os fluxogramas. 01:15:53

Ainda nessa sequência, a professora termina sua fala com uma visão pragmática a respeito do marketing para o Terceiro Setor – elemento característico tanto dos textos de Kotler quanto de Hamish Pringle e Marjorie Thompson:

Muito bom. Essa questão engloba a comunicação. Está lá, público-alvo. Cada público-alvo tem uma demanda diferente. Exemplo: o colaborador de um projeto contra câncer em crianças de periferia pode não se mobilizar por um outro pra idosos abandonados nas ruas. Está claro? Muito bom. Então vamos ao trabalho.

Quando aproximado ao discurso de Kotler, percebemos a *intertextualidade* utilizada na construção do discurso da professora:

Além de fazer a diferenciação entre os grupos de adotantes escolhidos como alvo e de selecioná-los, o especialista em marketing social identificará os grupos que exercem influência, ou influenciadores, que podem afetar o êxito do programa. Por exemplo, grupos religiosos podem opor-se ao programa, médicos podem ter que ser recrutados, pode ser preciso pedir o apoio de órgãos financiadores e pode ser necessário pôr os legisladores a par das

atividades desses órgãos. O objetivo é neutralizar a oposição e conseguir o apoio de influenciadores para o programa.¹¹⁶

A sequência seguinte a esta aula irônica intertextual é uma das mais provocativas da narrativa. Nela temos alguns jovens atores que entram em um asilo de idosos com o intuito de ajudá-los. É uma espécie de documentário, onde as reações espontâneas dos senhores e senhoras de idade geram um impacto angustiante, especialmente por seu grau de realismo quando inserido em meio à ficção¹¹⁷.



Imagem 9 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Jovens atores interagindo com idosos em um asilo.

01:17:09

A música de fundo tem um tom melancólico. Os atores jovens passeiam entre os idosos, perguntando se querem água. Alguns tentam dialogar. Uma das senhoras, em cadeira de rodas, faz uma reclamação à jovem que lhe oferece um copo de água: “três vezes pra ir no banheiro ...não consegui...mandou fazer na fralda. A enfermeira.” A jovem acaricia os cabelos da senhora e, sem saber como agir, oferece uma “aguinha” à senhora. Outro jovem tenta acalmar a tristeza de uma senhora que chora. Não sabendo lidar com a questão, acaba, por fim, oferecendo água para a senhora. A sensação que fica é de um descompasso total entre a necessidade dos idosos e a ação ingênua dos

¹¹⁶KOTLER, Philip. *Marketing social: estratégias para alterar o comportamento público*. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 1992. p. 28.

¹¹⁷Segundo comentário dos roteiristas, “a ideia era recolher cenas documentais e verificar os resultados. No caso, os resultados podem ser vistos na cópia final do filme. É, em nossa opinião, uma das seqüências mais impactantes, mostrando bem o potencial da captação documental inserida em meio à ficção.” Roteiro, p. 165.

jovens, basicamente limitados a oferecer água diante de qualquer problema. Por fim, a câmera se aproxima de outra senhora, visivelmente incomodada pela presença da equipe de filmagem e da câmera. Ela tenta esconder o rosto com a camisa branca e expressa seu desconforto: “vai encher o saco da puta que o pariu. Vem encher o saco aqui...” O corte que finaliza a sequência vem através de um dos *flash* de fotografia, indicando a ironia.



Imagem 10 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Idosa, visivelmente incomodada, tenta esconder o rosto com a camisa. 01:18:56

A provocação vem pelo lugar onde essa cena se encaixa na narrativa: entre dois discursos-aula pragmáticos a respeito da função do Terceiro Setor e seu evidente distanciamento em relação às necessidades sociais. O uso da estratégia documental¹¹⁸ potencializou o impacto da sequência, mas, sob o ponto de vista ético, seria interessante perguntar: a que preço? A atuação de jovens despreparados para o trabalho com idosos não ajudou ninguém naquele espaço. Pelo contrário: uma das senhoras ficou visivelmente enfurecida com a presença desses estranhos em seu ambiente. A falta de informações sobre o modo como a cena foi produzida dificulta uma análise mais

¹¹⁸Diferente do recurso narrativo utilizado nas sequências que serão avaliadas no capítulo 2, sob a expressão de *instruções documentarizantes* *instruções documentarizantes*, onde as cenas *ficcionais* se utilizam de técnicas específicas do documentário para reforçar (ou ironizar) seu efeito de *verdade*, essa sequência do asilo se coloca numa área de difícil definição entre o documental e o ficcional. Ela apresenta ao mesmo tempo atores preparados, atuando, o que poderia ser colocado como evidência de sua ficcionalidade, mas que contracenam com senhores e senhoras de idade em sua vulnerabilidade naquele espaço e à revelia de suas vontades (como fica claro na reação da senhora que tenta esconder o rosto da filmagem).

apurada sob esse ponto de vista ético. Não sabemos se a cena foi ou não ensaiada nem como se deu a permissão para essa filmagem. Portanto, a interpretação aqui proposta, mais em tom de questionamento, se fundamenta nas inferências possíveis através das imagens, das reações dos idosos e do pequeno comentário dos roteiristas.

Logo a seguir, voltamos a uma espécie de aula de *marketing*, agora sem alunos e com Marco Aurélio fazendo uma explicação de dois gráficos em cartazes: o 1º apresenta o crescimento dos voluntários nas classes a, b e c, e o segundo mostra o crescimento do voluntariado no Brasil. Do plano americano inicial, a câmera vai fechando no ator e termina em close. Seu discurso reforça o pragmatismo da aula que vimos anteriormente, e também engatilha a sequência que vai apontar para o bloco final da narrativa:

Consumidores da classe AA sempre imprimiram o seu padrão de consumo às outras classes. Hoje, a classe média também quer ter o luxo de ter princípios. Daí esse surto de ações sociais. Só no Brasil estima-se um número de 20 milhões de voluntários. Para as empresas, este público de 20 milhões é um potencial gerador de lucros. Do outro lado o consumidor quer que a empresa tenha responsabilidade social. A empresa socialmente responsável pode até vender mais caro que a concorrente, afinal está cobrando mais pelo bem comum. A sua empresa também pode se associar a este projeto vencedor.

1.3.4 A conclusão irônica negativa.

O personagem Marco Aurélio, diferente de Ricardo, representa a parcela de empresários que não consegue perceber as contradições óbvias do próprio discurso – ou fingem tal ignorância. Ricardo vai, à medida em que o filme avança, se tornando mais irônico, mais sarcástico, apreendendo as regras do jogo. Marco, por sua vez, parece não perceber o mundo ao seu redor. A corrupção na Stiner é orquestrada por Ricardo, assim como o planejamento do assassinato de Arminda. Marco Aurélio acaba sequestrado por Dido, o ex-presidiário, cujo discurso segue a mesma lógica mercadológica apresentada pelo empresário. Logo após a sequência que mostra a apresentação de Marco Aurélio sobre os benefícios do *marketing social* temos o planejamento do sequestro. É nesse ponto que se dá o fim do terceiro bloco e início do bloco final. A cena abre, em plano geral, num ambiente escuro, onde Dido e outros três homens assistem, em uma pequena televisão, ao mesmo vídeo de Marco Aurélio que acabamos de ver. O som que se escuta é o chamado *on the air*¹¹⁹. Na montagem, esse recurso, além de reforçar a ligação entre

¹¹⁹De acordo com Chion, o *som no ar*, ou *on the air*, é aquele presente numa cena, “mas que são alegadamente transmitidos eletricamente, por rádio, telefone, amplificação, etc., portanto, que escapam às leis mecânicas ditas <naturais> de propagação do som. Com efeito, estes sons de televisão, de autorrádio

os planos, potencializa a proximidade dos discursos do sequestrador e do empresário. Dido, com calma, explica o plano e conclui: “Eu acho que com isso [*sequestro de Marco Aurélio*] a gente tira uns 300 mil. Se for avaliar na relação custo benefício, a gente sai ganhando.”



Imagem 11 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*.Planejamento do sequestro. 01:20:30

A seguir, a montagem apresenta uma breve sequência que acompanha o núcleo de Arminda e Lurdes, onde esta, demitida, decide entregar as provas de corrupção da Stiner, aproximando assim os núcleos narrativos para a conclusão do filme. A cena abre em *fade in*, num plano geral. Um homem de terno abre a porta de um restaurante, de onde estão saindo Marco Aurélio e sua esposa. Esperam, na calçada, a chegada de seu carro, conduzido por um manobrista. Nesse ponto, inicia-se a narração *off* de Dido:

Existem duas formas de sair da cadeia: fugindo ou pagando. Eu paguei. E já estou exercendo a minha liberdade com trabalho recuperando o investimento. Essa se tornou a minha função social: fechar o ciclo pro dinheiro circular.

ou de telefone adquirem cada vez mais um estatuto particular autônomo nos filmes que os utilizam.” No caso da cena do sequestro, a televisão transmitindo o vídeo de Marco Aurélio funciona na montagem como uma aproximação entre as duas sequências. CHION, M. op. cit. p. 64.



Imagem 12 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Marco Aurélio saindo do restaurante. 01:25:30

O casal entra no carro e segue para casa, onde o plano do sequestro de Dido é efetivado. A mulher de Marco Aurélio, ao entrar na cozinha, vê a empregada morta com um tiro na cabeça. Correndo aos gritos pela casa, acaba sendo capturada pelos sequestradores, que já estão com Marco Aurélio sob a mira de um revólver. O fundo sonoro, para potencializar um efeito de tensão da cena, traz um som pesado com a música *Jornal da Morte*, da banda Nação Zumbi, onde uma espécie de sirene pontua o ritmo intenso. Trata-se, portanto, de uma sequência onde o som potencializa a mensagem imagética, gerando assim um *valor acrescentado*¹²⁰ na relação som/imagem. Os sequestradores levam o empresário amarrado, deixando sua esposa caída ao chão.

Em *fade in*, que abre num close em Marco Aurélio com uma *silver tape* tapando a boca, temos o primeiro discurso de Dido para o empresário no cativo, que finaliza a crítica ao distanciamento entre as ambições da elite “solidária” e as necessidades da população periférica:

¹²⁰Segundo Chion, *valor acrescentado* seria “o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem (...). Esse fenômeno de valor acrescentado funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio de síncrese, que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve.” O *valor acrescentado pela música*, segundo o pesquisador, pode se efetivar sob dois modos distintos: o empático e o anempático. No efeito empático, que pode ser percebido nessa sequência de *Quanto vale ou é por quilo?*, “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. No caso da música anempática, há uma “indiferença ostensiva” em relação à situação. CHION, M. op. cit. p. 12 – 14.

Tu não tá acostumado a ficar preso, né? Doutor é um grande solidário. Muita gente quer ajudar também. Se a polícia não estivesse esperta, eu te levava pra dar uma volta na comunidade pra você ver os seus investimentos. Agora me diga uma coisa. O que é que a periferia leva, o que é que a comunidade leva com esses seus empreendimentos comunitários? Hein? O que é que a gente ganha? Qual é a nossa parte no teu lucro?



Imagem 13 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Dido e Marco Aurélio no cativoiro. 01:27:31

A cena a seguir já apresenta o saldo final do sequestro: o cenário é o suntuoso Theatro Municipal de São Paulo. O cartaz em frente ao teatro indica a festividade: IV Premio Selo de Qualidade. Marco Aurélio entra, ao lado de sua mulher. Seu braço está engessado, assim como sua perna. Anda com dificuldade, auxiliado por uma muleta. Na orelha, um grande curativo. Novamente a voz *off* de Dido vem para realçar a ironia crítica por trás da violência efetivada contra o empresário:

Sequestro é um negócio moderno. Precisa de violência porque funciona como propaganda pra estimular a negociação. Não é isso o que mais importa hoje em dia? *Business, marketing*, livre iniciativa. Sequestro não é só captação de recursos. É também redistribuição de renda.

Tanto o empresário quanto seu sequestrador, portanto, agem sob a mesma lógica mercadológica, e a proximidade de seus discursos não ocorre por acaso. É mais uma das aproximações contraditórias e irônicas presentes na narrativa. Não acho que, nesse caso, o filme esteja fazendo uma apologia ao sequestro como solução para a redistribuição de renda, como o discurso de Dido pontua (e que a legenda do início da sequência, “*ponte para o abismo social*”, parece reforçar). O personagem de Lázaro Ramos compreende as regras do jogo, e as utiliza em seu favor. A proximidade parece essa: as mesmas

regras utilizadas para enriquecer uma empresa do Terceiro Setor podem ser aplicadas à lógica do sequestro. A explicação de Dido é tão didática nesse sentido como a das aulas sobre o *marketing social*. As palavras, não por acaso, se referem aos termos típicos da linguagem do *empreendedorismo*. Portanto, a equação aqui parece apontar para uma equivalência entre o sequestro e os empreendimentos do Terceiro Setor, ambos pragmaticamente analisados sob sua condição de *business*. A mensagem final, dessa forma, parece apontar para uma *ironia negativa* que ataca a sociedade como um todo. Diferente dos românticos¹²¹, o filme de Bianchi não focaliza sua ironia na burguesia, mas em tudo e todos. Não há espaço para inocentes ou culpados. Não há, ao final, nenhuma proposta positiva para a solução dos problemas sociopolíticos apresentados pela narrativa.

1.4 As denúncias contra o Terceiro Setor.

Ao menos duas visões estiveram presentes na produção de *Quanto vale ou é por quilo?* e são possíveis de serem analisadas. Há, primeiro, a visão do diretor Sérgio Bianchi, que afirma em entrevista à revista *Época*¹²² que não fez uma pesquisa profundíssima sobre o tema do Terceiro Setor, retirando dados de notícias de jornais e relatórios. Seu enfoque, portanto, é mais pautado pelo caso brasileiro, e suas experiências de vida foram fundamentais para a construção de uma narrativa abordando os problemas referentes ao Terceiro Setor. A segunda visão presente na produção é a dos roteiristas, que fizeram uma pesquisa e buscaram autores internacionais como fundamentação teórica sobre o Terceiro Setor e *marketing social*.

Sobre as motivações e referências que serviram de base para Bianchi em suas críticas, temos um interessante material de entrevistas que nos auxiliam a pensar o contexto que o diretor buscou problematizar. Na já citada entrevista à revista *Época*,

¹²¹A ironia romântica, segundo Jon Stewart, rejeita os costumes e convenções preestabelecidas pela sociedade, sendo o ironista capaz de perceber que, no fundo, essa “realidade” ditada pelo coletivo social não tem fundamentação absoluta. A ênfase romântica é o sentimento e os sentidos, capazes de apresentar o que há de único em cada indivíduo. Esse é um dos elementos que Hegel questiona no romantismo. Segundo ele, sentimento e sentidos não nos separam dos animais, e sim a razão. Jon Stewart aponta que o criticismo dos românticos era indiscriminado, com objetivo de destruir a sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, glorificar o indivíduo. Criticavam os valores e instituições sem o intuito de propor outras melhores em seu lugar, mas para celebrar o ego subjetivo. Kierkegaard concorda com a crítica hegeliana aos românticos, considerando essa ironia implacável injustificada. Kierkegaard recomenda, nesse ponto, a “ironia controlada”, usada em situações específicas. STEWART, J. op. cit.

¹²²Entrevista concedida por Sérgio Bianchi para a revista *Época*, por Ana Aranha e Cléber Eduardo, em maio de 2005. Disponível em <http://www.academia.edu/4224556/Entrevista_com_o_diretor_do_filme_Quanto_Vale_ou_e_Por_Quilo_Sergio_Bianchi>. Acesso em julho de 2015.

Bianchi explica uma das experiências de sua vida que serviu de inspiração para elaborar a narrativa de *Quanto vale ou é por quilo?*:

A ideia veio quando fui convidado a apresentar o *Cronicamente Inviável* em Praga. Me levaram para uma reunião internacional de uma ONG, Transparência Internacional, que é contra a corrupção. Eu nunca tinha visto mordomia como aquela. Nem as festas em Mônaco da família real são tão grandiosas. Eu senti a brincadeira. Em uma festa com quatro orquestras, cascatas de camarões, uma burguesia internacional inteira, eu senti aquilo e comecei a me interessar pelo tema. Foi aí que saquei que ali estava o novo mercado. E aí você vê um monte de gente se adaptando ao novo mercado. O Brasil tentou lançar no ano passado, o nosso presidente tentou lançar uma coisa mundial, quer dizer, vamos começar, as elites, a faturar em cima do pobre. Aqui no Brasil é muito mais, fechei o enfoque aqui, comecei a olhar ao redor e percebi que não é só a alta classe que faz esse jogo, mas a classe média também.¹²³

A ONG citada, Transparência Internacional, foi criada em 1993 por Peter Eigen, sediada em Berlim, e seu principal objetivo é a luta contra a corrupção a nível internacional. Atualmente, sua área de atuação envolve mais de 100 países. A Amarribo Brasil é a organização de contato da Transparência Internacional no Brasil¹²⁴. Partindo dessa inspiração, Bianchi afirma ter utilizado em sua pesquisa a leitura de jornais. Tentarei, aqui, apresentar algumas notícias que foram divulgadas pela imprensa no período de produção do filme, e que apresentam, de certa forma, conexões com as discussões propostas pelo filme.

A começar pelo ano 2000, temos nesse período um caso de bastante repercussão midiática, onde a Fundação Teotônio Vilela, comandada pelo presidente nacional do PSDB, o senador Teotônio Vilela Filho, foi acusada de desvio de verbas públicas que seriam destinadas para combater o desemprego. O dinheiro teria vindo do Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT/Planfor – Plano Nacional de Qualificação do Trabalhador), e seria destinado a cursos para qualificação profissional¹²⁵. Segundo o texto do relatório da auditoria do Tribunal de Contas da União, a denúncia teria partido de notícias do jornal Correio Braziliense em 20/02/2000¹²⁶. A proposta do relatório diante da constatação das irregularidades é firme:

Em vista da gravidade do exposto, a equipe de auditoria propõe a devolução integral dos recursos federais repassados ao DF em 1999 e a aplicação de

¹²³Ibidem.

¹²⁴Dados referentes às instituições citadas estão disponíveis em: <http://www.amarribo.org.br/> e <https://www.transparency.org/>. Acesso em julho de 2015.

¹²⁵Informações retiradas do jornal Folha de São Paulo, de 10/07/2000. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u2738.shtml>. Acesso em julho de 2015.

¹²⁶Relatório disponível em: http://www.tcu.gov.br/Consultas/Juris/Docs/judoc%5CSIDOC%5CgeradoSIDOC_DC11124900P.pdf. Acesso em julho de 2015.

penalidades exemplares aos principais responsáveis, inclusive multa proporcional ao dano ao Erário na gradação máxima permitida, no caso dos mesmos não elidirem as irregularidades, após exercido o direito de defesa. Entende a equipe que os responsáveis são o Secretário da Seter/DF, seu Adjunto e o seu Chefe de Gabinete pela totalidade dos recursos, uma vez que respondiam pela concepção, coordenação e supervisão das ações do Planfor no período, além de serem os ordenadores de despesa do programa no DF. Adicionalmente, sugere-se, como medida preliminar, a aplicação de multa às entidades que obstaram as investigações, bem como o encaminhamento ao Ministério Público dos achados desta auditoria, destacando-se os casos de contratação em que foram identificados fortes indícios de concorrência dos particulares em atos de improbidade administrativa: FTV, Iteai, Copede e Era de Aquários.¹²⁷

Segundo reportagem do jornal Istoé, de 2 de agosto de 2000¹²⁸, o ex-ministro Eduardo Jorge Caldas Pereira também estava envolvido no esquema de corrupção. Eduardo teria conseguido, no Ministério do Trabalho, que a verba ficasse com o governador do Distrito Federal, Joaquim Roriz. A partir dessas denúncias, em 2001 inicia-se uma pressão para a instauração de uma CPI para investigar o caso – justamente num período onde a aprovação do presidente Fernando Henrique Cardoso era de apenas 21%, segundo dados da pesquisa Ibope¹²⁹.

A respeito das tentativas do governo em evitar a instauração da CPI, temos dois relatos interessantes. O primeiro, publicado no jornal Folha de São Paulo em 9 de maio de 2001, por Fernando Rodrigues, tem como título “*A maior operação abafa*”¹³⁰. Em seu texto, afirma que “está em curso a maior e mais abrangente operação abafa de todo o governo FHC”, cujo objetivo principal seria estancar a “quase inevitável CPI da corrupção”, que envolvia, além do caso acima citado, os desmandos na Sudam e Sudene. Para Rodrigues, essa operação se assemelhava a de 97, quando o PMDB ganhou os ministérios de Transporte e Justiça “para enterrar a CPI da compra de votos para a reeleição”, com a diferença que, agora, os congressistas estariam exigindo “pagamento à vista”. No fim de seu texto, uma previsão (sabemos hoje que acertada): “Mas a percepção geral em Brasília, mesmo entre os governistas, é que o “preço alto” não é o que será pago agora aos deputados fujões. O custo real pode acabar aparecendo na conta que os eleitores apresentarão nas eleições do ano que vem.”

¹²⁷Ibidem.

¹²⁸Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/30726_CAIXINHA+DE+SURPRESAS>. Acesso em julho de 2015.

¹²⁹Dados disponíveis em <http://noticias.uol.com.br/inter/reuters/2001/12/11/ult27u17278.shl>. Acesso em julho de 2015.

¹³⁰Disponível em www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0905200105.htm. Acesso em julho de 2015.

O segundo relato, de Luiza Damé e Denise Madueño, em 11 de maio de 2001, publicado também pela Folha de São Paulo, traz como título “Governo enterra CPI e tenta ressuscitar base aliada.”¹³¹ O texto confirma as expectativas de Rodrigues quanto ao futuro da CPI:

Eram 23h54 quando o vice-líder do governo na Câmara, Ricardo Barros (PBB-PR), ao lado do líder do PSDB na Câmara, Jutahy Magalhães Júnior (BA), enterrou ontem definitivamente a CPI da corrupção. Naquele momento, ele protocolou na Secretaria Geral do Senado a retirada de 20 das 182 assinaturas de deputados (computadas pela Mesa da Câmara) que a oposição havia obtido. Para instalar a CPI, seriam necessárias 171.

Além da CPI da corrupção, havia também uma tentativa, por parte do deputado Vivaldo Barbosa (PDT-RJ), de se criar uma CPI do FAT. Segundo Vivaldo, “alguns parlamentares estão tentando reunir assinaturas num requerimento para paralisar a tramitação do documento que propõe a criação da CPI”¹³²; contudo, o deputado acreditava que o movimento não teria êxito, e apresenta o requerimento em 08/11/2001. Em 31/01/2003, a última ação legislativa define o arquivamento da CPI nos termos do Artigo 105 do Regimento Interno¹³³. O Artigo 105 define:

Finda a legislatura, arquivar-se-ão todas as proposições que no seu decurso tenham sido submetidas à deliberação da Câmara e ainda se encontrem em tramitação, bem como as que abram crédito suplementar, com pareceres ou sem eles, salvo as: I – com pareceres favoráveis de todas as Comissões; II – já aprovadas em turno único, em primeiro ou segundo turno; 114 Leia-se “art. 101, I, a, 1”, de acordo com nova redação do art. 101 dada pela Resolução nº 22, de 2004. 88 RICD | Art. 105, III III – que tenham tramitado pelo Senado, ou dele originárias; IV – de iniciativa popular; V – de iniciativa de outro Poder ou do Procurador-Geral da República. Parágrafo único. A proposição poderá ser desarquivada mediante requerimento do Autor, ou Autores, dentro dos primeiros cento e oitenta dias da primeira sessão legislativa ordinária da legislatura subsequente, retomando a tramitação desde o estágio em que se encontrava.¹³⁴

Com base na definição do Parágrafo único do Artigo 105, o deputado Givaldo Carimbão (AL) apresenta Requerimento de Desarquivamento de Proposições, no dia 18/02/2003. Em 01/04/2003, o requerimento é arquivado¹³⁵.

¹³¹Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u19664.shtml>>. Acesso em julho de 2015.

¹³²Disponível em: <<http://agencia-camara.justica.inf.br/noticia/2001/11/instalacao-da-cpi-do-fat-so-aguarda-resolucao>>. Acesso em julho de 2015.

¹³³Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=36935>>. Acesso em julho de 2015.

¹³⁴Regimento Interno da Câmara dos Deputados, 9º edição, 2012. Disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18847/regimento_interno_9ed.pdf?sequence=11. Acesso em julho de 2015.

¹³⁵Informações disponíveis em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=104256>. Acesso em julho de 2015.

Esse caso de corrupção do governo FHC, que envolveu de maneira central uma Fundação, não foi o único envolvendo instituições do Terceiro Setor no começo dos anos 2000. Em 13 de novembro de 2002, o Jornal do Senado publicou uma notícia afirmando que o Ministro da Justiça, Paulo de Tarso Ribeiro, através da CPI instaurada para investigar irregularidades cometidas por ONGs, anunciou que a Polícia Federal investigava a denúncia de que a Focus (instituição canadense) teria oferecido US\$35 por hectare de soja para que os produtores brasileiros deixassem de plantar. Segundo a mesma notícia, o senador Mozarildo Cavalcanti (PFL – RR) afirma que a Polícia Federal havia apreendido cerca de 300 kg do minério tantalita¹³⁶, que foram extraídos de maneira ilegal pela ONG Cooperíndio, no Amazonas¹³⁷.

Ao final de 2002, é aprovado o texto do relatório final da CPI das ONGs, que havia iniciado em fevereiro de 2001. O saldo dos debates políticos a respeito da ação prática das ONGs mostra o problema quando estas procuram recursos públicos para manter suas atividades (tema abordado no filme de Bianchi):

Hoje o que se vê é intolerável. Tudo leva a crer que a maioria esmagadora das ONGs evita qualificar-se como OSCIP para poder continuar a beneficiar-se do inaceitável mecanismo, que hoje prevalece, pelo qual o Poder Público distribui recursos a essas organizações por meio de convênios, sem recorrer a edital público para selecionar os melhores projetos. Em função de uma duvidosa concepção doutrinária do Direito Brasileiro, dá-se uma espécie de “ação entre amigos”. Há ONGs que sequer possuem sede ou endereço certo e conseguem viabilizar emendas orçamentárias, receber abundantes recursos financeiros do erário e aprovar prestações de contas sumárias junto ao órgão repassador, como retrata o caso da parceria entre a “Agência de Desenvolvimento Sustentável Brasil em Renovação – ADESBRAR e o Ministério da Cultura, analisada por essa Comissão.¹³⁸

Ao final do relatório, há uma apresentação de projetos de lei com o objetivo de evitar a corrupção das ONGs, tornando a fiscalização e o controle governamental mais efetivos.

Os anos de 2001 e 2002, como se pode perceber através desses documentos analisados, foram de grande importância para o debate a respeito da atuação das ONGs no Brasil. As CPIs instauradas e as notícias que circularam na mídia ampliaram a visibilidade das contradições e problemas que, não por acaso, estão presentes na produção de *Quanto vale ou é por quilo?*.

¹³⁶Minério composto por ouro, nióbio e tântalo. Tem forte resistência ao calor e alto valor de mercado por suas múltiplas possibilidades de uso na indústria.

¹³⁷ Notícia disponível em: <http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/2002/11/13/denuncias-contras-ongs-estao-sendo-apuradas-diz-ministro>. Acesso em julho de 2015.

¹³⁸Relatório Final da CPI das ONGs. Brasília, 2002. Disponível em: < <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=56352>> . Acesso em julho de 2015. p. 21.

CAPÍTULO 2

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM *QUANTO VALE OU É POR QUILO?*

A análise estética do filme, em especial das sequências que se utilizam do passado e de fontes históricas para compor sua narrativa, me levou a conceitos importantes, que auxiliam na interpretação das técnicas utilizadas no filme de Bianchi. Nesse sentido, busquei utilizar o conceito de *instruções documentarizantes*, trabalhado por Fernando Seliprandy em sua análise do filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Como o filme apresenta, no meio da narrativa, esse retorno ao passado brasileiro, decidi utilizar o termo *sequências históricas*¹³⁹, diferenciando-as e destacando-as das demais presentes em *Quanto vale ou é por quilo?*. Essas *sequências históricas* serão aprofundadas no capítulo três. Nas próximas páginas, serão mencionadas de maneira mais superficial, já que a ênfase desse capítulo é a análise estética a partir do conceito de *instruções documentarizantes*.

2.1 As *instruções documentarizantes*.

Fernando Seliprandy, em seu livro *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*¹⁴⁰ utiliza o conceito de “*instruções documentarizantes*” para definir uma série de recursos, típicos dos documentários, e que são introduzidos nos filmes de ficção no sentido de reforçar suas mensagens, aumentando assim sua credibilidade diante do público. O autor referencia-se em Roger Odin para a elaboração de suas reflexões¹⁴¹. Em sua abordagem do termo, Odin elucida que uma *instrução documentarizante* pode acionar uma *leitura documentarizante* ao filme, ou seja: através dessas pequenas estratégias narrativas típicas dos documentários, um filme pode vir a sugerir ao *leitor* uma (ou várias) *leitura documentarizante*. O *leitor* pode, também, “recusar-se a jogar o jogo demandado pelo filme”. Roger Odin, ao

¹³⁹O termo *sequência histórica* se refere aos episódios onde o filme trabalha com o passado escravista brasileiro através do uso de fontes históricas referenciadas no filme.

¹⁴⁰SELIPRANDY, Fernando. *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*. São Paulo, Intermeios, 2015, pgs 21 - 30.

¹⁴¹A ideia de *instruções documentarizantes* é evocada por Roger Odin, professor da Universidade de Paris III Sorbonne Nouvelle, teórico do cinema e do audiovisual. ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarizante”. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277. Tradução de Samuel Paiva (professor adjunto do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos) para a revista *Significação* nº37, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

propor esses termos, estava pensando nas relações entre o cinema de ficção e o documentário.

Retratos de jornais de época, programas televisivos do passado e transmissões radiofônicas são alguns dos exemplos citados pelo autor, e todos visam a mesma coisa: inserir o filme em um tempo histórico, ao mesmo passo que se investe na *transparência* da narrativa ficcional. Em sua sistematização, Seliprandy apresenta três naturezas dessas instruções. São elas: “a) *instruções documentarizantes estilísticas*; b) *instruções documentarizantes intertextuais*; c) *instruções documentarizantes temporais*.¹⁴²”

As *instruções estilísticas* referem-se a elementos que “remetem diretamente a um conjunto de figuras estilísticas historicamente vinculadas às mais diversas tradições documentárias, induzindo o espectador à atribuição de um caráter documental às imagens assim compostas e agenciadas.¹⁴³” Esse recurso narrativo pode ser observado em cenas que se utilizam, por exemplo, de fotografias canônicas e imagens de arquivo, que podem ser incluídas na narrativa sem manipulações (normalmente em filmes que apresentam fotografias históricas que têm a finalidade de inserir a narrativa num dado contexto) ou enquanto emulação estilística, onde os atores do filme substituem os históricos.

Pensando o conceito de acordo com a proposta de Seliprandy, não acredito ser possível afirmar que Bianchi faz uso de tal recurso no filme aqui analisado. Porém, há elementos que se aproximam dessas *instruções estilísticas* e buscam um sentido semelhante. Ao final de cada uma das quatro *sequências históricas*, temos a utilização de fotografias posadas, e suas aparições no filme podem ser lidas como *sinais* de uma mensagem irônica. Essas imagens contêm um potencial de *indício*, de *vestígio*, capaz de nos aproximar do período histórico retratado. No roteiro do filme há uma nota específica para essas fotografias, ao fim da primeira *sequência histórica* (que adapta a crônica de Joana, analisada no capítulo três), e que reforça tal potencia da imagem fotográfica do passado:

Observação: Apesar de não existirem fotos naquela época tomamos a liberdade de inserir esse recurso em vários momentos do filme. Em nossa pesquisa encontramos muitos retratos pintados – de negros em poses típicas da burguesia – que eram muito parecidos com as fotos que construímos. Esse tipo de retrato, frontal e posado, expressa muito bem os valores da classe

¹⁴²SELIPRANDY, F. Ibidem. p. 37.

¹⁴³Ibidem.

burguesa. Usaremos a fotografia desse tipo em vários momentos, sempre com esse objetivo.¹⁴⁴

O vínculo histórico invocado pela fotografia é um elemento importante dentro da narrativa de *Quanto vale ou é por quilo?*. O sentido dessas fotografias é um pouco diferente do apresentado por Seliprandy em sua análise de *O que é isso companheiro?*, onde temos uma aproximação maior delas em relação à noção de *instruções documentarizantes*, já que o filme de Bruno Barreto utiliza-se de fotografias históricas, e as manipula em favor de sua narrativa sobre o passado ditatorial brasileiro; Bianchi, pelo contrário, coloca fotografias anacrônicas, mas que, em sua potência fílmica, buscam na história um vínculo que lhe confere força narrativa, dando às imagens fílmicas maior *impressão* de verdade, ou busca o “efeito de documento” – e nisso ambos os filmes se aproximam da tradição do documentário, apesar de seguirem caminhos bem diferentes em suas propostas críticas.

Se o cinema é capaz de nos transportar, ainda que momentaneamente, para seu mundo interno, a imagem – que traz consigo o peso da história – nos leva a refletir sobre a memória, o passado, a tradição. Através dessas imagens em *Quanto vale ou é por quilo?* somos incentivados a questionar leituras canônicas da história, como a visão já datada, mas ainda recorrente no imaginário social, da *democracia racial*¹⁴⁵, segundo a qual brancos e negros convivem harmonicamente e desfrutam das mesmas oportunidades na sociedade brasileira. Acredito que essa visão questionadora do passado seja um dos méritos da leitura histórica de *Quanto vale ou é por quilo?* e de tantos outros filmes que recorrem à História para questionar o presente, agindo sobre a sociedade de maneira ativa.

As *instruções intertextuais*¹⁴⁶ encontram-se de maneira mais clara e próxima ao conceito de Seliprandy dentro das *sequências históricas* do filme de Bianchi. Através

¹⁴⁴ FILHO, R. E. op. cit. p. 38.

¹⁴⁵O conceito de *democracia racial* é muito mais amplo e abrangente, cujas raízes remontam à literatura do século XIX, e que ainda hoje é tema de pesquisas. O debate se tornou intenso a partir de Gilberto Freyre e sua obra *Casa-Grande e Senzala*, de 1933, que, apesar de buscar um questionamento às teorias racistas de branqueamento da sociedade, acabou gerando um modelo interpretativo que acabava por minimizar o peso do preconceito e da discriminação racial no Brasil. Na década de 70, Carlos Hasenbalg trouxe novas interpretações, apresentando o peso do capitalismo para a potencialização do racismo. No capítulo três tentarei trazer à tona a pesquisa de cientistas negros, e quais interpretações eles apresentam sobre o racismo na sociedade brasileira. HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson do Valle. *Relações raciais n Brasil contemporânea*. Rio de janeiro: Rio Fundo Editora; Iuperj, 1992.

¹⁴⁶Há que se diferenciar, nesse ponto, *instruções intertextuais de intertextualidade*. Esta se refere à todos os elementos externos ao filme e que com ele dialogam diretamente. É o caso, por exemplo, do uso de Milton Gonçalves como narrador e das escolhas musicais que trabalham com a cultura negra (como no caso do disco *O canto dos escravos*). Já as *instruções intertextuais* estão relacionadas a estratégias

desse recurso narrativo são inseridos à diegese “discursos externos ao filme, nele referenciados de modo a certificar a realidade de seu próprio discurso.¹⁴⁷” Conferem ao filme, dessa forma, uma *aura de autoridade*. Assim como as *instruções estilísticas*, podem construir uma indicialidade histórica – o que pode ser visto no filme de Bianchi. Segundo o autor, “a evocação dos discursos jornalísticos televisivo, radiofônico e impresso podem também ser lidos nessa chave.¹⁴⁸”

Por fim, Seliprandy apresenta as *instruções documentarizantes temporais*.¹⁴⁹ Podem ser *imagéticas*, onde o espectador, ao ver determinados elementos, reconhece o tempo histórico em que a narrativa se passa (um exemplo disso são os filmes que usam, no meio da narrativa, cenas históricas famosas transmitidas pela televisão, como a chegada do homem à lua no filme *O que é isso, companheiro?*). Há, também, os intertítulos e legendas. Estas encontram-se presentes no filme de Bianchi, ao final de cada uma das três *sequências históricas*.

É importante apontar que existem diferenças claras entre o objeto de análise de Seliprandy e o filme de Bianchi. O conceito de *instruções documentarizantes* dentro da lógica do filme *O que é isso, companheiro?* aponta para operações específicas, muito utilizadas pelos *filmes históricos*. Nas palavras de Seliprandy, essas *instruções*

(...) sugerem ao espectador a aderência do espaço-tempo da narrativa fílmica ao espaço-tempo real passado. Elas ancoram o diegético no histórico, orientando a audiência a construir um enunciador concreto que partilha com ela o mundo. E, assim, as imagens de um típico filme “hollywoodiano” de aventura ficam lastreadas nas evidências que induzem à documentarização. O *télos* da ficção mescla-se ao *télos* histórico, o público mergulha na transparência do cinema e vê o passado “real”. Sente-se, portanto, autorizado a questionar aquele que enuncia sobre a verdade ou a mentira de seu enunciado.¹⁵⁰

É importante observar que o filme de Bianchi não se enquadra nas definições de *filme histórico*. Existem, no meio da trama, *sequências históricas* e o uso de recursos semelhantes ao apontado por Seliprandy: a ancoragem do diegético no histórico e a busca por lastros em “evidências que induzem à documentarização”, por exemplo. Mas os objetivos são muito diferentes. O filme não quer, com isso, mergulhar o público “na transparência do cinema”. É exatamente o oposto: ele se utiliza de elementos da

narrativas que se utilizam da *intertextualidade* para se aproximarem da linguagem do documentário, conferindo à ficção essa *aura de autoridade*. Ou seja: são *instruções* que se inserem no conceito de *instruções documentarizantes*.

¹⁴⁷SELYPRANDY, F. op. cit. p. 38.

¹⁴⁸Ibidem.

¹⁴⁹SELIPRANDY, F. op. cit. p. 37.

¹⁵⁰Ibidem. p. 39.

memória - como os vínculos com a História do Brasil, com o *marketing social*, os institucionais “*Gente que faz*” e o “documentário” político – no sentido de potencializar sua crítica sócio-política contemporânea. De certo modo, constrói assim uma aparência estética à qual visa questionar, e não reforçar.

Ao se utilizar de referenciais imagéticos já conhecidos do espectador, o filme aproxima-se da linguagem do documentário, mas não no sentido de legitimar a *verdade* de seu discurso, ou buscar uma *transparência* narrativa, típica dos filmes hollywoodianos. É possível inferir que o sentido do uso estético desses referenciais aponte para o recurso da paródia e da ironia, mostrando as contradições, manipulações e hipocrisias desses discursos, fazendo com que o espectador possa levantar questões como: 1) o que há por trás do discurso solidário das campanhas de *marketing social*? 2) a possibilidade da meritocracia é mesmo uma realidade ou apenas um lampejo de sonho da classe trabalhadora? 3) o quão contraditório são os discursos sobre o sistema carcerário, que trata o preso enquanto mercadoria de um sistema que só visa o lucro a qualquer custo? Por fim, o quanto esses problemas estão lastreados num histórico de exploração da miséria, onde a escravidão foi apenas substituída (adequada ao novo mercado) por novos métodos de exploração?

A História, portanto, é tratada enquanto recurso potencializador das críticas à contemporaneidade. Talvez seja por esse motivo que Bianchi não se importou muito com a fidelidade às fontes, já que o interesse principal é a mensagem fílmica, que aponta para uma crítica profunda da estrutura social brasileira.

2.2 As instruções intertextuais estéticas.

As *instruções intertextuais*, de acordo com Seliprandy, “seriam aquelas que remetem a discursos externos ao filme, nele referenciados de modo a certificar a realidade de seu próprio discurso¹⁵¹”, e podem ser: fotografias, testemunhos (como o de Fernando Gabeira para o filme *O que é isso, companheiro*), discursos jornalísticos televisivos, radiofônicos e impressos.

O conceito de Seliprandy, dessa forma, nos faz refletir sobre os usos cinematográficos de elementos exteriores ao filme e que, de alguma forma, lhe conferem uma *indicialidade* histórica, ou seja: que pontuam, em algum momento do filme, *pistas* históricas que potencializam o efeito *documentarizante* do filme.

¹⁵¹SELIPRANDY, F. *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, companheiro? e Hércules 56*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2012. p. 38.

Proponho aqui uma ampliação do conceito pensando nas demandas do filme de Bianchi, onde essas *instruções intertextuais* se apresentam enquanto linguagens estéticas típicas do *documentário* e do *marketing social*, já conhecidas do público e que ampliam o efeito documentarizante da narrativa. Para esse conceito específico utilizarei o termo *instruções intertextuais estéticas*.

2.2.1 As campanhas de *marketing social*.

A primeira sequência onde podemos perceber essas *instruções intertextuais estéticas* está no começo do filme, logo após a festa de aniversário da mãe de Lurdes, onde os personagens principais começam a ser apresentados. Não há sequer um corte entre as sequências: Bianchi recorre à fusão, onde a cena que apresenta a festa de aniversário, que inicia com Arminda “acordando” de um pesadelo vai sendo finalizada aos poucos. O som das pessoas cantando o *parabéns pra você* vai aos poucos se reduzindo, enquanto uma melodia triste toma conta do fundo sonoro. A fotografia multicolorida dos balões, refrigerantes e roupas de cores vibrantes vai cedendo lugar ao melancólico preto e branco. A câmera desliza para o alto, sem corte, apresentando as casas de tijolo na encosta do morro.

A seguir, um plano geral nos mostra a periferia: um mar de casas simples, juntas umas às outras. A sensação é desconfortável, claustrofóbica, seja pela impressão de infinito que a imagem nos passa, já que as moradias populares tomam conta de todos os espaços e se prolongam para além do quadro, seja pela perturbação provocada através da trilha sonora. A sequência continua com imagens de crianças tristes, ao lado de uma mulher negra, adulta, que olha pra baixo, desolada. Seguem outras crianças e seus supostos pais, abatidos pela miséria. Os cortes são feitos através de *fade in* e *fade out*, o que deixa a fluidez da sequência mais lenta, acompanhando a angústia dos demais elementos técnicos.

É então que surge a voz *over* do narrador, agora na voz de Jorge Helal. Aqui logo reconhecemos, por seu discurso, que se trata de uma campanha de *marketing social*: “São milhares de crianças abandonadas. Ajude a Sorriso de Criança a ajudar quem necessita. Não dê esmolas nas ruas! Faça as suas doações em dinheiro a entidades idôneas.” A semelhança com as propagandas televisivas do Terceiro Setor é um elemento importante de diálogo entre o filme e as experiências prévias do expectador. A

sequência é finalizada com o slogan da instituição *Sorriso de Criança*, com o número do telefone para doações.

A seguir, a transição entre os planos se dá através de uma televisão onde a campanha de *marketing* que estava sendo apresentada é desligada em uma sala de reuniões. Marco Aurélio, um dos sócios da Stiner (como vimos no capítulo 1), afirma que a propaganda já é ultrapassada, e que os investidores não gostam mais dessa imagem de sofrimento. “A imagem do seu produto deve estar vinculada ao êxito”, conclui o personagem. Nas próximas cenas teremos sua empresa produzindo um comercial mais “*otimista*” – e aqui o recurso da ironia se apresenta novamente, mostrando os bastidores violentos por trás da manipulação do *marketing social*.

A propaganda é refeita. A música agora é harmoniosa, alegre. Os personagens apresentam sorrisos, ainda que forçados - o que Bianchi deixa explícito através da montagem da cena, toda organizada e manipulada por Marta Figueiredo, uma *socialite*, segundo descrição do próprio roteiro. Essa apresentação dos bastidores da manipulação do *marketing* será reforçada em outros momentos da narrativa. A sequência finaliza com mais uma das fotografias posadas, indicando, como vimos, a possibilidade de uma leitura irônica (como na cena já analisada em que Maria Amélia explica os empreendimentos à Marta Figueiredo em um restaurante, e a conclusão da sequência se dá com o recurso da fotografia posada indicando ironia). Novamente a opinião dos roteiristas nos dá uma pista da proposta do filme:

Essa é mais uma foto-retrato que reproduz o ideal burguês de felicidade. No caso a felicidade é uma burguesa cercada de excluídos que ela cuida, ordena e controla. Essa foto foi escolhida para ser o cartaz do filme com o slogan: Mais vale pobres na mão do que pobres roubando. É também uma cena de apresentação de Marta.¹⁵²

¹⁵²FILHO, Rubens Ewald (coord). *Quanto Vale ou É por Quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi do filme de Sergio Bianchi*. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008.



Imagem 14 – Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Marta Figueiredo, fotografia posada. 00:12:00

O uso dessa linguagem da propaganda, já enraizado na tradição televisiva brasileira, apresenta essas *instruções intertextuais* sob um ponto de vista *estético*. Ao se utilizar de elementos próximos ao expectador, mas que não fazem parte da linguagem comum ao cinema, Bianchi potencializa sua crítica à contemporaneidade e às instituições do Terceiro Setor. Há, nessa estratégia discursiva, uma intenção irônica *negativa*, no sentido de não ser propositiva – tal como a ironia socrática apontada por Kierkegaard. Dessa forma, a narrativa apresenta ao público elementos que afastam o filme da ficcionalidade e o levam a uma proximidade aparente com a linguagem da propaganda, que emula a realidade, mas o faz buscando um *efeito de verdade*, fundamental para a aceitação da campanha. Não é por acaso que o *marketing social* carrega consigo vários elementos narrativos semelhantes aos do documentário: narradores em *over*, imagens reais misturadas à encenadas, câmeras trêmulas (típicas também das reportagens televisivas), etc.

2.2.2 Os institucionais “*Gente que faz*”.

A segunda sequência que podemos observar o uso dessas *instruções documentarizantes estéticas* ocorre na apresentação da personagem Mônica (interpretada por Cláudia Mello), e se passa no tempo presente. Ela aparece trabalhando para Noêmia (proprietária do grupo do Terceiro Setor *Movimento de Amparo*,

interpretada pela atriz Ana Lucia Torre), junto com Adélia (interpretada por Marcélia Cartaxo), entregando comida para moradores de rua. Seu genro, Candinho, aparece trabalhando na coleta de lixo. Adélia pergunta se haverá festa de casamento, duvidando das condições financeiras de Candinho. Mônica, enfática, afirma que vai ter festa, e responde à provocação da colega: “você esqueceu da sua profissão? Você não é doméstica?”

A conversa, além de apresentar as personagens dentro de sua condição sócio-econômica, traz alguns estilemas das narrativas de Bianchi: a falta de união entre membros da classe trabalhadora (as palavras provocativas entre Mônica e Adélia caminham nesse sentido) e a ambição deles por atingir um *status* mais elevado na pirâmide social, nem que seja através de uma antropofagia de classes. São nesses pontos que o filme de Bianchi apresenta de forma mais clara um ressentimento frente às visões políticas de esquerda – o que não significou, contudo, uma guinada à direita, como ocorreu com tantos artistas e intelectuais que lutaram contra a Ditadura Militar e, atualmente, militam em pautas conservadoras.

Esse sonho de ascensão social, quase um *telos* das classes oprimidas nos filmes de Bianchi, fica mais evidente no enfoque dado à personagem Mônica através da utilização da linguagem intertextual. Logo após o *fade out* que finaliza a conversa acima descrita, temos um letreiro que toma conta da tela com a palavra *vencendo* repetida várias vezes. Um efeito simples puxa a palavra para o lado e insere, abaixo, seu complemento: “com o social”. Inicia-se, então, a *sequência-sonho* de Mônica, toda apresentada numa linguagem que o roteiro apresenta como “*institucional na linha Gente que faz.*”¹⁵³

A cena é toda rodada com uma trilha sonora emotiva. Um narrador em *over* apresenta a história da personagem, ressaltando suas dificuldades (“trabalhava em dois empregos, ganhava muito pouco”, “dignidade esvaziada”). Quando a miséria lhe bate à porta (e as imagens mostram, nesse momento, moradores de rua), Mônica percebe a missão que tem à cumprir, e segue apenas “patrocinada pela própria vontade”. “Vontade de vencer”, reafirma Mônica, com sorriso esperançoso no rosto em primeiro plano. “Resolvi largar tudo e me dedicar 100% àquilo que me dava prazer. Descobri a minha vocação, que é ajudar as pessoas”, afirma a personagem confiante. Em sua própria fundação, os papéis se invertem: agora Noêmia aparece enquanto sua empregada, em

¹⁵³Ibidem. p. 72.

roupas simples que contrastam com as suas, mais refinadas. Num gesto com o braço, Mônica afasta Noêmia - cabisbaixa, com um sorriso forçado no rosto – para abrir espaço para a filmagem.

Entre as pessoas carentes que são apresentadas está Adélia, tremendo e babando enquanto tenta comer. Mônica ajuda-a. O narrador em voz over reforça o tom sarcástico da cena através do discurso irônico por trás dos sentimentos envolvidos na “boa ação” da personagem: “Mônica sempre ouviu dizer que a vingança é um prato que se come frio. Mas com o trabalho na associação, descobriu que o altruísmo é um prato muito mais saboroso.” Ou seja: a cena mostra justamente a *vingança* social implícita em seu sonho de ascensão, colocando Adélia e Noêmia em condições de submissão e dependência, enquanto o narrador evoca o *altruísmo* da personagem. A contradição entre imagem e som gera, pela paródia, um olhar crítico sobre os interesses envolvidos no altruísmo.

Enquanto Noêmia, agora empregada, dá seu relato sobre a vitória de Mônica, há a preparação desta para a entrevista final. Maquiadores dão os últimos retoques enquanto a equipe técnica prepara a filmagem. Com microfone na mão, Mônica conclui seu relato vitorioso, atrapalhado aqui e ali pela equipe de filmagem: “Eu tenho uma missão, e acho que está comprovado que é um sucesso, mas eu não vou dormir nessa glória. Eu tenho muitos desafios pela frente, e quero ampliar a associação, e não vou descansar enquanto houver do meu lado pessoas que passam fome e gente que não tem o que comer.” O narrador, agora com o som ampliado da música empolgante, finaliza: “Para Mônica, viver de solidariedade é o maior aprendizado que a vida pode dar”.

Um fade out em fundo branco vai fechando a sequência, e um fade in apresenta Mônica “acordando”, assustada com pergunta de Noêmia: “Mônica, você tá passando bem?”. A resposta, obviamente, desconversa o sentido real de seu sonho: “Desculpe, Dona Noêmia. Eu estava sonhando com o casamento da Clarinha”. A mentira, aqui, reforça o aspecto cômico e contraditório da personagem.

Interessa perguntar, enfim, o que há por trás da escolha da linguagem aos moldes dos programas “*Gente que faz*”, e que efeitos diegéticos são potencializados através desses recursos narrativos. Para isso, se faz necessária uma observação dos pormenores estéticos e ideológicos que envolvem esse modelo de filmagem.



Imagem 15 – Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Mônica acordando do sonho à lá *Gente que faz*. 00:18:00

Esse modelo de linguagem na linha “*Gente que faz*” foi criado pela equipe do Departamento de Comunicação e Marketing do Banco Bamerindus. A *TV Bandeirantes* foi a primeira a transmitir o programa¹⁵⁴, que foi ao ar no dia 3 de dezembro de 1990, sendo exibido até 1996. Foram apresentados, ao todo, 60 programas (*cases*)¹⁵⁵. O projeto venceu os prêmios “Aberje Brasil de Comunicação Empresarial” e o “Top de Ecologia/94” da Associação dos Diretores de Vendas do Brasil (ADVB)¹⁵⁶.

Alguns desses programas também foram exibidos pela *Rede Globo* aos sábados, no horário nobre dos intervalos do *Jornal Nacional*. Apresentavam, de maneira geral, uma estrutura narrativa semelhante: empresários em busca de um sonho de ascensão social, a insistência em não desistir desse sonho, frases de efeito, as dificuldades enfrentadas por esses indivíduos, as formas de superação das adversidades, a defesa da livre iniciativa, e, por fim, o desfecho vitorioso, tudo isso montado sob uma estrutura de linguagem semelhante a da tradição dos documentários e das matérias de tele-jornais. Carregavam, nas entrelinhas, a síntese da ideologia neoliberal em sua defesa à meritocracia e a livre iniciativa. O período do começo da década de 90 apresentava terreno propício para essas ideias, seguidas não somente pela iniciativa privada, mas

¹⁵⁴Informações disponíveis em: <http://www.sinpropr.org.br/premio/premio1991_1992-2.htm>. Acesso em Junho de 2016.

¹⁵⁵A Biblioteca da FEA-USP possui, em seu acervo, alguns DVDs com esses programas, que estão disponíveis para consulta local.

¹⁵⁶Informações disponíveis em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/26/dinheiro/31.html>>. Acesso em Junho de 2016.

também pela política econômica nacional – tudo isso apoiado pelos principais veículos midiáticos nacionais.

Alguns elementos desse modelo de filmagem são importantes para a análise da sequência do sonho de Mônica. A pesquisadora Adriana Nigro Cardia, ao trabalhar com essas narrativas dos *cases* “*Gente que faz*”, nos apresenta considerações relevantes sobre as estratégias dessa linguagem. Segundo Adriana, há um abandono do caráter apelativo/persuasivo das propagandas tradicionais, enfatizando

(...) o contexto de veracidade das informações, conduzidas sugestivamente em caráter jornalístico a um significado contextual e cognitivo, semelhantes a fatos relatados no noticiário televisivo. O forte apelo emocional caracterizado pelas imagens, signos analógicos, referentes ao código icônico, principal meio da mensagem televisiva, é de tom poético e emotivo em cada *case*.¹⁵⁷

Há, portanto, o elemento que aproxima essa linguagem do jornalismo, que remete à memória do espectador e potencializa sua relação com a narrativa apresentada pelos *cases*. De certa forma, o filme de Bianchi também trabalha com essa *memória* do espectador, mas o faz de maneira irônica: o imaginário sonhado por Mônica, onde ocorre sua ascensão social, é apresentado enquanto paródia, no sentido de “criar distanciamento e despertar reflexão”¹⁵⁸; o desfecho, ao contrário dos *cases* “*Gente que faz*”, não termina de maneira apoteótica. A conclusão é o sonho interrompido pelo chamado à realidade – não por acaso feito pela personagem Noêmia. Sendo assim, essa sequência aos moldes dos institucionais *Gente que faz* funcionam como uma *antítese* desse modelo de marketing, oferecendo como desfecho a ruptura do sonho individualista.

Essa linguagem - que flerta com o documentário e com o jornalismo - se propõe à venda de um produto (no caso dos institucionais do Banco Bameriundus, o produto em questão era a ideologia neoliberal e a possibilidade sedutora da meritocracia) e usa a memória enquanto artifício de potencialização da mensagem. No filme de Bianchi, inserida na narrativa através dessas *instruções intertextuais estéticas*, a memória funciona como elemento fundamental para a ironia *negativa* que visa solapar os mitos liberais de ascensão social através dos méritos individuais. O espectador que conseguiu recordar dessas campanhas de marketing (bastante populares na década de 90) certamente está próximo de captar as mensagens críticas implícitas nessa opção estética. Isso cria, também, um contraponto: o público mais jovem e os que na época não tinham

¹⁵⁷CARDIA, Adriana Nigro. *Análise da propaganda institucional “Gente que Faz”*. Universidade Estadual Paulista, Bauru/SP, 1993. p 3.

¹⁵⁸FILHO, R. E. op. cit. p. 72.

acesso à televisão, alheios, portanto, a qualquer memória desse modelo de marketing, acabam não captando toda a essência irônica por trás dessa sequência.

2.2.3 “Documentários” políticos.

Há, ainda, uma terceira sequência, no meio do terceiro bloco, passada no tempo presente, que pode ser analisada sob esse mesmo prisma das *instruções intertextuais estéticas*, mas que nos leva a outros questionamentos sociais. Através do roteiro, no cabeçalho que aponta os ambientes e horários em que a cena vai se passar, podemos perceber a referência à linguagem do documentário: “42 – DOCUMENTÁRIO INSTITUCIONAL / CONSTRUÇÃO CIVIL / FRENTE AO PRESÍDIO / EXTERIOR/ DIA”¹⁵⁹

O início da sequência está conectado à anterior pelo som estridente de máquinas da construção civil. A seguir, um homem, enquadrado à direita da tela, opera um esmeril, lançando centenas de faíscas ao ar. Seguem imagens de outros trabalhadores, enquanto o apresentador inicia narrando um discurso *off*: “A construção civil é uma das ferramentas mais eficazes na guerra contra o desemprego. O governo encontrou, na ampliação de vagas prisionais, um terreno fértil para a geração de renda e de oportunidades de negócios.” Sobreposta à sua fala, temos uma música animada ao fundo. O apresentador/narrador, enfim, aparece, centralizado, vestindo um elegante terno escuro que contrasta com o capacete de obras, branco. A câmera, aos poucos, vai se aproximando dele, ampliando a ênfase em seu discurso. Continua o narrador, e agora percebemos que tipo de “documentário” o filme está apresentando:

Nunca, numa única gestão foram construídos tantos presídios. Além disso, nos últimos anos nossos policiais intensificaram a captura de criminosos duplicando a massa carcerária. E a nossa meta já para o próximo ano é dobrar o número de vagas nas cadeias construindo presídios em pequenas cidades do interior do Estado. E aumentar progressivamente esse número, garantindo espaço para todas as detenções feitas pela polícia gerando assim, muitos empregos diretos e indiretos.

¹⁵⁹ FILHO, R. E. op. cit. p. 139.



Imagem 16 – Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Apresentador do “documentário” político. 00:58:18

A palavra *gestão* e todo o contexto estético nos leva a concluir que se trata de um “documentário” político - que, no fundo, apesar de usar a linguagem da tradição estilística do documentário, pode ser considerado uma modalidade de *marketing*, cujo produto à venda é, muitas vezes, uma retórica forjada em manipulação de informações e estatísticas. Bianchi, compreendendo essa potência espúria por trás desses vídeos, utiliza-se de uma estética semelhante e insere nela um discurso que beira o absurdo, mas que caberia perfeitamente na propaganda partidária de muitos políticos conservadores. Trata-se, portanto, de uma paródia desse modelo de documentário.

De fato, o que Bianchi faz no filme é representar uma série de ideias liberais e conservadoras (todas já defendidas por políticos, jornalistas ou empresários), desnudando sua evidente contradição sócio-política. Policiais intensificando prisões é uma pauta que sempre manteve popularidade em uma parcela específica da sociedade. O aumento dos presídios, idem. Mas quando colocadas lado a lado, sua contradição fica evidente, o que também aponta para um terceiro problema, referente às privatizações dos presídios, apenas implícita na narrativa, mas que aparece nas notas dos roteiristas ao final da sequência.

O modo como o sistema prisional é tratado na narrativa, com um entusiasmo econômico (e a frase final do apresentador sintetiza essa ideia: “(...) o que estamos mostrando é que a ampliação do sistema carcerário é agente aquecedor da economia do município, do estado e do país”), remete a uma das críticas fundamentais do filme: o ser

humano enquanto produto lucrativo. Sob a perspectiva da privatização, o preso se torna mercadoria, reforçando a pergunta irônica do título: *Quanto vale ou é por quilo?* A sequência, portanto, apesar de usar uma linguagem diferente do restante do filme e personagens que não se encaixam na trama, mantém assim seus vínculos com o restante da narrativa, especialmente com a *sequência histórica* de Bernardino e Adão e o discurso de Dido (ambos analisados no capítulo três). Bianchi, dessa forma, enfatiza as contradições entre os discursos de ânimo político-econômico e a crítica ao sistema carcerário.

Mas a conexão também é clara com os personagens contemporâneos Judite (funcionária já em idade avançada, trabalha para a Stiner) e seu filho, Dido, que está preso. O começo e o fim da propaganda política se conectam com os planos da história desses personagens, especialmente através do fundo sonoro. Se o começo da sequência do “documentário” político acontece enquanto Judite trabalha e planeja visitar seu filho, e já escutamos o som das máquinas, o discurso final do apresentador é realizado enquanto vemos as imagens dela (Judite) chegando ao presídio. Ali, vários comerciantes e famílias dos presidiários dividem espaço – o que complementa todo o discurso de prosperidade econômica anunciado de maneira entusiasmada pelo apresentador.

Através do uso de uma estética intertextual, aproximada dos “documentários” políticos, essa sequência novamente busca a memória do espectador para apresentar, de maneira ácida, a crítica ao sistema prisional. As *instruções documentarizantes intertextuais*, ao utilizar-se de recursos narrativos que se aproximam de outras linguagens, potencializam assim a mensagem fílmica. Diferente da estética dos institucionais “*Gente que faz*”, os “documentários” políticos estão muito mais presentes no cotidiano popular, facilitando a interpretação das imagens e do texto anunciado pelo apresentador.

Os três usos das *instruções intertextuais estéticas* aqui analisados – das campanhas de *marketing social*, dos institucionais “*Gente que faz*” ou dos “documentários” políticos – apresentam alguns sentidos importantes para a narrativa. Essas *instruções* reforçam as críticas sociais (hipocrisia da solidariedade e do altruísmo), políticas (sistema prisional e suas contradições) e econômicas (limitações do neoliberalismo e da fragilidade da meritocracia); potencializam sua capacidade de assimilação pelo público através de estéticas que dialogam com a memória do espectador e, por fim, mantém vínculos com toda a estrutura narrativa: apresentando ambições de personagens (a exemplo de Mônica), os bastidores do marketing do

Terceiro Setor (empresa Stiner) ou explicitando o problema social dos presídios, representado na relação mãe e filho (Judite e Dido), ambos importantes para o desfecho da narrativa.

CAPÍTULO 3

A HISTÓRIA EM RESSONÂNCIA DISTÓPICA COM O PRESENTE

As páginas a seguir mantêm como objetivos fundamentais a análise das sequências de *Quanto vale ou é por quilo?* que representam momentos históricos do Brasil escravista. Como não se trata de um *filme histórico*, mas sim de uma narrativa que se utiliza da História para compor sua crítica à contemporaneidade, é importante observar alguns pontos: como e com que sentido a História é apresentada no filme? Que recursos estéticos são elaborados nessas composições? Em que fontes essas sequências se fundamentam? O filme modifica a estrutura dessas fontes? Por qual motivo? Como essas sequências se conectam com a narrativa?

De fato, não procurei as respostas *definitivas* para esses questionamentos. Antes busquei lançar possibilidades interpretativas. Utilizei o roteiro do filme o máximo possível, na tentativa de compreender as propostas da equipe de produção. Onde não encontrei a argumentação dos roteiristas e do diretor, apresentei interpretações que podem não estar de acordo com o que pretendiam os autores; tal é o risco da arte: assim que lançada ao público torna-se específica e única para cada olho que pousa sob suas nuances. Inferências foram propostas em certos momentos, as quais pretendem enriquecer os debates sobre a relação cinema-história, tanto do ponto de vista dos recursos *estéticos* empregados na narrativa como das questões sócio-políticas e econômicas, sempre buscando no filme o lastro para se pensar esses elementos.

Como o filme apresenta, no meio da narrativa, esse retorno ao passado escravista brasileiro, decidi utilizar o termo *sequências históricas*, diferenciando-as e destacando-as das demais presentes em *Quanto vale ou é por quilo?*. Ao todo, o filme apresenta quatro dessas sequências: três utilizam como base fontes históricas de arquivo e uma delas o texto machadiano. A primeira dessas *sequências* é a história de Joana, que abre o filme numa referência às contradições históricas do Brasil escravista. A seguir, por volta dos 19 minutos da película, temos a “história da grande amizade entre Maria Antônia e Lucrecia”, que reforça as críticas ao presente mostradas na sequência anterior, ironizando a relação de “amizade” entre Mônica e Noêmia. Por volta do fim da primeira hora de filme apresenta-se a terceira e última sequência baseada em fontes de arquivo: “história de Bernardino e Adão”, que busca lastros na História para compor sua crítica

ao sistema prisional e aos questionamentos sobre “valor humano”. Cerca de 9 minutos depois temos a adaptação do conto *Pai contra mãe*¹⁶⁰, de Machado de Assis.

3.1 A metamorfose como recurso da narrativa histórica.

Ao analisar as *sequências históricas* do filme de Bianchi, podemos partir de alguns pontos importantes. Perceber quem elaborou o roteiro dessas narrativas, em quais documentos elas se fundamentam e quais são os objetivos diegéticos dessas sequências são questões que nos ajudam a interpretar o documento fílmico.

O roteiro do filme é assinado por Sérgio Bianchi, Newton Cannito (roteirista, presidente da Associação dos Roteiristas e doutor em cinema pela ECA-USP) e Eduardo Benain (jornalista, documentarista, escritor e roteirista). Trata-se, portanto, de um texto coletivo, pensado e estruturado por profissionais com alta formação acadêmica e conhecimento das metodologias empíricas da ciência e da escrita ficcional. Através das *sequências históricas* do filme, podemos observar uma proposta bem clara de leitura do passado-presente e um posicionamento estético na forma de representação da história. Para compreender essas complexidades, acredito ser importante uma análise dos documentos que foram levantados pela equipe para a elaboração do roteiro.

Como já mencionado, o filme conta com quatro *sequências históricas* fundamentadas em fontes escritas. A última delas é o conto de Machado de Assis, *Pai contra mãe*. As outras três tem como fundamentação de base as crônicas de Nireu Cavalcanti, e se encontram disponíveis ao final da coletânea que contém o roteiro de *Quanto vale ou é por quilo?*¹⁶¹.

Nireu é arquiteto e doutor em história pela UFRJ (1997). Atualmente trabalha como professor associado na Universidade Federal Fluminense, e sua pesquisa de doutorado aborda a História Urbana e Social do Rio de Janeiro. Entre junho de 1999 e fevereiro de 2000, publicou suas crônicas no *Jornal do Brasil*. As temáticas variavam sobre diversas questões inerentes à cidade do Rio durante seu período colonial: o Estado e sociedade, as relações familiares, profissionais e, também, a escravidão. As crônicas tinham como base os documentos extraídos do *Arquivo Nacional*, no Rio de Janeiro. Em 2004 parte delas foram publicadas no livro *Crônicas Históricas do Rio Colonial*¹⁶², pela editora *Civilização Brasileira*. O trabalho certamente não foi fácil, já que grande

¹⁶⁰ASSIS, Machado de. op. cit.

¹⁶¹FILHO, R. E. op. cit.

¹⁶²CAVALCANTI, N. O. op.cit.

parte dos documentos pesquisados por Nireu Cavalcanti são de difícil interpretação, seja pela baixa qualidade dos microfimes, pelo estado deteriorado dos papéis ou pela escrita praticamente ilegível, como no caso da Figura 1, que apresenta uma das centenas de páginas desses processos analisados pelo pesquisador, e estão disponíveis em PDF para consulta nos computadores do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro.

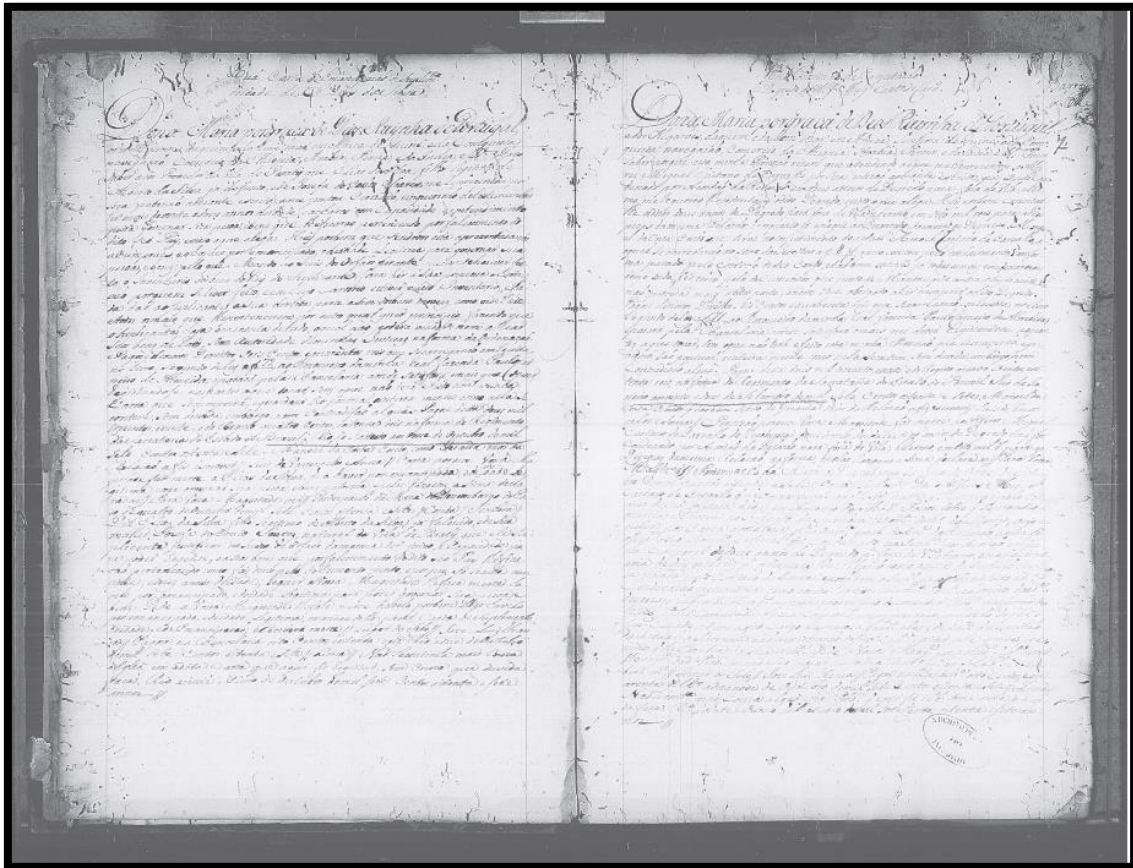


Figura 1 - ANRJ – Tribunal da Relação – cód. 24, livro 10

Nireu Cavalcanti havia vasculhado uma extensa e variada documentação sobre o Rio de Janeiro para sua pesquisa de doutorado. Tendo em mãos um material relevante, Nireu percebeu que poderia optar por diferentes formas de publicação, e acabou escolhendo pela mais simples e anônima, o que é possível de se perceber através do relato do autor:

Percebi ter em mãos rico material de histórias do período colonial fluminense, podendo utilizá-lo apenas com fins acadêmicos ou mesmo, conduzido por ele, enveredar nas trilhas literárias do conto, do romance ou das crônicas. Poderia usar as tramas narradas naqueles documentos interpretando-as livremente, formulando hipóteses e conclusões sobre aquelas pessoas e o dia-a-dia de suas vidas. Passaria para o leitor a leitura pessoal dos documentos, pintando o quadro que desejasse da cidade ainda colonial e das pessoas que nela viveram, interagiram, sofreram ou foram infelizes.

Optei por caminho mais modesto e quase anônimo: permitir ao leitor o prazer de construir suas hipóteses, interpretar situações e de assistir ao desempenho dos próprios atores que viveram as histórias documentadas, tramas dos momentos vividos naquele período do Rio de Janeiro colonial. (...) Por vezes restringi-me à narrativa literário-jornalística do contido no documento, até mesmo respeitando a inconclusão da trama, se fosse o caso (...)

Por outro lado, vi na publicação das crônicas a oportunidade de divulgar não só o acervo documental dos nossos arquivos como também democratizar a informação. (...) Quando possuía maiores informações sobre as pessoas ou sobre o contexto do fato, acrescentei-o à narrativa para maior clareza e valorização da crônica.¹⁶³

Essas poucas linhas, que abrem seu livro de crônicas, nos revelam algumas informações importantes, e que mostram algumas subjetividades do pesquisador. Nireu escolhe, em suas palavras, o caminho “mais modesto” de deixar ao leitor o espaço para criar suas próprias interpretações e construções de hipóteses. Objetiva, com esse esforço de pesquisa e de produção literária, democratizar informações relevantes sobre a história brasileira. O enfoque na popularização (ou tentativa) encontra-se muitas vezes na contramão das tendências textuais observadas nos ambientes acadêmicos, o que acaba por afastar ainda mais o público leigo dos conhecimentos científicos. Existem pesquisadores que mantêm, por conta própria, uma produção voltada a essa função de ultrapassar os limites da academia. São iniciativas ainda insuficientes, dada a dimensão dos trabalhos que são produzidos, mas que já apresentam saldos positivos. Há um caminho longo a ser percorrido para que o conhecimento realmente se torne algo democratizado, e isso passa por uma série de medidas que extrapolam os limites acadêmicos.

Por fim, a última informação importante que Nireu nos oferece refere-se às suas alterações nas fontes primárias. Para melhorar a narrativa, tornando-a mais clara aos leitores, o pesquisador afirma ter inserido informações sobre as pessoas e contextos, quando assim considerou razoável. Tal recurso oferece ao leitor leigo uma imersão profunda no contexto abordado, valorizando mais a narrativa que a factualidade. É dessa forma que seu livro deve ser lido e interpretado: enquanto uma narrativa elaborada para a democratização da informação.

A preocupação com a factualidade e com a representação *exata* (ou a busca por algo que se aproxime disso) também não é objetivo do filme de Bianchi. Quando colocado ao lado das crônicas de Nireu Cavalcanti, que lhe serviram de referência, *Quanto vale ou é por quilo?* apresenta alterações importantes no desenvolvimento das tramas. Há, portanto, um distanciamento ainda maior em relação à fonte original,

¹⁶³Ibidem. p. 13, 14.

disponível no Arquivo Nacional: se ela recebeu alterações para se transformar em crônica pelas mãos de Nireu, agora recebe ainda mais alterações para tornar-se linguagem cinematográfica nas lentes de Bianchi. Feitas estas considerações sobre os documentos fundamentais utilizados pelos roteiristas do filme, tentarei, nas próximas páginas, observar as especificidades da adaptação fílmica e sob quais recursos narrativos as *sequências históricas* são construídas.

3.2 O passado enquanto distopia: a história de Joana.

Quanto vale ou é por quilo? inicia com sons de correntes e uma melodia de fundo melancólica. Na tela, apenas a escuridão. Abre um *fade in*¹⁶⁴. Ao fundo escutamos a voz de uma mulher, que grita: “larga ele!”. Os créditos de patrocinadores ainda estão sendo anunciados em fundo preto. A seguir, em um plano médio, alguns personagens começam a se destacar: dois homens vestidos como capitães do mato, armados com espingardas, um a esquerda, outro a direita. Centralizado, um negro sem camisa, acorrentado. A cena se passa a noite, e a iluminação é frágil. A mulher agora grita: “esse escravo é meu! Vocês não podem fazer isso, entrar na minha propriedade e levar o que é meu. Vocês vão comigo, eu vou pegar os documentos.” Durante a fala, apenas os letreiros e slogans dos patrocinadores. Não vemos ainda a mulher que grita. Um narrador apresenta em *voz over*:

Madrugada de treze de outubro de mil setecentos e noventa e nove, nos arredores da capital do vice-reinado uma expedição encomendada de capitães do mato, capturam escravos em residências da área rural, dentre as presas está Antonio, retirado de uma pequena chácara de propriedade de Joana Maria da Conceição. Ao presenciar o confisco de seu escravo, Joana reúne documentos, forma uma pequena comitiva e parte atrás dos capitães mata a dentro. Joana é uma mulher forte, alforriada e agindo conforme o sistema, acumulou recursos para comprar escravos para que a auxiliassem em sua pequena propriedade. Agora Joana fora roubada e, acreditando na justiça e na força coletiva, junta seus vizinhos para cobrar e enfrentar o mandante da expedição.

Ao fundo, alguns personagens a cavalo levam tochas para iluminar o caminho. Todos centralizados no plano, rodeados por árvores à esquerda e direita. Trata-se de uma comitiva de capitães do mato que levam um escravo acorrentado. Atrás deles, segue um grupo de mulheres.

A comitiva chega na propriedade do mandatário da expedição, Manoel Fernandes, interpretado por Antonio Abujamra. Os escravos, presos por barulhentas

¹⁶⁴Efeito onde a imagem (ou o som) vai se formando (ou aumentando) gradativamente.

correntes, são entregues. Um plano médio enfim apresenta Joana, uma mulher negra. Ocupa o canto direito da tela, enquanto uma tocha dá à fotografia uma iluminação que, apesar de bastante escura, salienta a densidade dramática da cena através das expressões faciais da atriz em sua interpretação.

Enquanto escutamos uma revoltada Joana, Manoel Fernandes abre a porta, sorridente pelo sucesso de sua expedição. O sorriso, na iluminação densa e escura da fotografia de Marcelo Corpani, não aparenta felicidade. Trata-se de um sorriso perverso, típico dos antagonistas. Seus trajes e gestos assimilam características dos membros da elite do Brasil Império. Joana parte pra cima de Manoel, que a empurra e manda “cair fora daqui”. Joana responde, em plano médio, centralizada, raivosamente: “Isso! Usem de violência! A minha violência é a lei dos direitos, dos papéis! Ele é um ladrão e lugar de ladrão é na cadeia!” Um fade out vai escurecendo a imagem. Ainda escutamos o último grito de Joana: “branco ladrão!”

A abertura do filme apresenta alguns detalhes importantes para a construção das *sequências históricas*. Uma mulher negra, alforriada, que em sua crença na justiça e no sistema econômico liberal, parte contra um senhor branco, tendo como sustentação seus “documentos”, seus “papéis”. Pode não parecer surpreendente para um historiador acostumado aos estudos da sociedade escravista, porém, como os próprios roteiristas comentam¹⁶⁵, o fato de negros alforriados manterem em sua posse escravos é algo que chama atenção. Na narrativa, essas contradições têm como função apresentar a “(...) *vontade dos pobres alforriados de seguirem o modelo comportamental da elite.*”¹⁶⁶

Pensando na filmografia de Bianchi, essa ideia das classes menos afortunadas da sociedade buscarem imitar os comportamentos da elite é recorrente. Talvez *Cronicamente Inviável* (2000) seja o filme que melhor sintetiza esse pensamento do diretor. Não é, portanto, um acaso Bianchi apresentar, na sua primeira representação do passado em *Quanto vale ou é por quilo?*, essa visão distópica das classes sociais, onde o desejo do oprimido é se tornar opressor – aqui encenado por Joana, escrava alforriada que agora tornou-se proprietária de escravos. A luta de Joana não é pela mudança da sociedade. Não há consciência de classe ou de raça: sua luta é pela “*justiça*”, já que as burocracias legais estariam comprovadas por seus *papéis*. Joana acredita nas

¹⁶⁵Os comentários dos roteiristas estão na coletânea acima mencionada. Na apresentação do livro, há a indicação de que esses comentários são dos três autores do roteiro, não havendo distinção entre quem é o autor de cada um em específico. FILHO, R. E. op. cit. p. 37.

¹⁶⁶Ibidem. p. 38.

instituições, e sua ação se dá na busca pelo reconhecimento de seu direito à posse, exigindo do Estado a defesa de sua propriedade.

Uma música mais animada inicia uma nova sequência. A iluminação também ganha nova tonalidade, agora predominando a claridade da composição de fundo – uma casa de madeira, branca com detalhes em verde, ambos desbotados. Na imagem vemos três homens negros agrupados à esquerda, três à direita, todos sentados ao chão, com roupas esfarrapadas. No centro há um banco de dois lugares, marrom claro. Joana entra na cena, caminhando com duas garotas muito bem vestidas, com lenços brancos amarrados à cabeça. A garota da esquerda veste uma blusa e saia comprida em tons de azul desbotados. A da direita veste uma blusa de babados branca e saia bege.

Joana sai do enquadramento à esquerda, voltando a seguir com algumas crianças em trajes simples. Outra mulher ajuda-a a posicionar todas as pessoas no enquadramento estático. Ao lado da garota da esquerda vemos um homem de chapéu e em trajes sociais – apesar de visivelmente gastos. Por fim, entram mais dois jovens fortes, descamisados e com bermudas surradas. Sentam-se na frente de Joana, que se acomoda centralizada na cena, no banco marrom claro. É ela que usa as roupas mais exuberantes entre todos: um vestido longo, com rendas e babados na cor bege. Enquanto os personagens se acomodam, o narrador anuncia a sentença do julgamento em voz *over*:

A lei vigente no código penal do vice-reinado condena qualquer tipo de comportamento que perturbe a paz social, isto posto e por tudo o mais que no processo consta, julgo a ré Joana Maria Conceição, negra alforriada, culpada por perturbação da ordem em área residencial e ofensas morais e raciais¹⁶⁷ ao Senhor Manoel Fernandes, fabricante de pedras, branco, casado, residente à Rua do Ferreiro, número 15... Será recolhida à prisão, ou poderá pagar fiança de 15.000 réis, (*um flash, como o de uma fotografia, corta do enquadramento em plano geral para um close no rosto de Joana*) se assim dispuser de tais recursos.

Nessa cena há a utilização do recurso de contrastes entre som (voz do narrador) e imagem, onde a felicidade de Joana, reunindo sua família e suas propriedades (escravos) posando para uma fotografia, está em conflito com a voz do narrador, que apresenta a derrota da personagem em sua iniciativa de inserção na sociedade.

A sequência é finalizada com mais um flash de fotografia, ressaltando o elemento irônico. Em fundo escuro, surgem os seguintes letreiros em branco (também

¹⁶⁷No roteiro não consta essa acusação por ofensas raciais. Foi um elemento contraditório inserido no filme durante as filmagens. Nas páginas seguintes, apresento algumas possibilidades de interpretação dessa alteração.

lidos pelo narrador em over): Extraído do Arquivo Nacional – 1799 – Rio de Janeiro – Vice Reinado – Caixa 490.



Imagem 17 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Fotografia posada com a personagem Joana centralizada. 00:04:14

Logo na abertura de seu filme, Bianchi nos apresenta uma leitura distópica do passado brasileiro. Se em *Cronicamente Inviável* somos apresentados, do começo ao fim, a uma contemporaneidade arruinada, onde todas as classes sociais estão impregnadas por corrupções e vícios, em *Quanto vale ou é por quilo?* essa percepção de mundo prolonga-se ao passado escravista. Joana é a síntese das múltiplas possibilidades fracassadas: primeiro enquanto classe, onde seu intuito de aproximação com a burguesia (cena da foto posada, baseada nas pinturas burguesas) é arruinado; depois com relação à sua origem negra, tornando-se exploradora de escravos assim que consegue a liberdade; e por último, o fracasso da justiça e do Estado, incapazes de assegurar os anseios de um liberalismo que prometia a defesa da propriedade privada e dos bens pessoais, onde o julgamento (de maneira irônica) condena Joana por *ofensas raciais* contra Manoel Fernandes. Joana encontra-se, assim, cercada por uma justiça incapaz de fazer justiça, um Estado liberal incapaz de garantir seu direito à propriedade privada e uma sociedade incapaz de sustentar a luta de classes.

3.2.1 Contrastes entre a Joana das crônicas e do filme.

Analisando essa primeira *sequência histórica*, baseada na crônica *Invasão de Domicílio*¹⁶⁸, há três alterações que podemos observar em relação à narrativa de Nireu Cavalcanti. A primeira delas mostra, no filme, o personagem Manoel Fernandes (responsável pelo financiamento da busca dos escravos fugidos) como um senhor da elite. Percebemos isso por suas roupas, que entram em contraste com a dos demais personagens (escravos, capitães do mato e Joana). Na crônica de Nireu Cavalcanti, Manoel Fernandes é apresentado como pedreiro, morador do Largo da Lapa.

A segunda alteração: na crônica, Manoel, diante dos insultos que Joana e suas amigas proferiam na rua de sua casa (principalmente “velho ladrão”), e percebendo o engano (que um dos escravos capturados realmente não era dele), devolve o escravo para Joana. No filme isso não acontece: Manoel apenas bate a porta na cara de Joana.

A terceira mudança mostra um desfecho diferente para o conflito: na crônica, Joana é presa em decorrência da denúncia de Manoel de que “fora ofendido em público, praticando grave crime ao chamá-lo de ladrão¹⁶⁹”. Ou seja: o crime de “ofensa racial” afirmado pelo narrador em voz over no filme (e que não se encontra no roteiro, inserido, portanto, nas filmagens ou na montagem) não existe na fonte citada ao final da sequência.

As alterações, como se pode perceber, modificam bastante a estrutura do documento utilizado como base, criando novos elementos (como o lugar social de Manoel, de pedreiro a membro da elite, e o “racismo” de Joana, negra, praticado contra Manoel, um homem branco). A narrativa fílmica, com essas mudanças, ganha contradições maiores e uma ironia discursiva inexistente no texto de Nireu Cavalcanti. Mas é importante observar o sentido dessas mudanças e seus possíveis objetivos dentro da narrativa fílmica.

É possível que a sequência de Joana, uma espécie de bloco “*prólogo*”, tenha sido colocada logo na abertura para apresentar ao expectador as contradições paradoxais estabelecidas desde o passado colonial brasileiro. A fonte, por si só, já traz esse elemento: uma mulher negra que, ao conquistar sua liberdade, adquire escravos, ajudando assim a manter o *status quo* da sociedade escravista.

Na narrativa, a alteração pode ser interpretada como um reforço dessa mensagem distópica de Bianchi, que coloca a sociedade em geral como parte do problema, não havendo assim expectativas em relação a heróis ou qualquer teleologia

¹⁶⁸CAVALCANTI, N. O. op. cit. p. 195.

¹⁶⁹Ibidem. p. 197.

redentora. As classes populares, os oprimidos, as minorias exploradas, estão todas impregnadas de vícios que impedem qualquer esperança. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, Bianchi traça um tipo de histórico dessas contradições, e encontra nessa crônica de Nireu Cavalcanti os elementos necessários para reforçar sua crítica social. A História do Brasil *escrita* por Bianchi inicia-se na pluralidade de traumas sociais: a mulher negra que tem escravos; o homem branco que rouba com o aval da justiça, que pune Joana, e não Manoel; um sistema que, econômica e juridicamente, coloca os negros e pobres à margem dos direitos e confortos da vida coletiva.

3.3 “Amizade” entre Maria Antônia e Lucrecia.

A segunda *sequência* histórica começa em fundo preto com letras brancas, onde um letreiro apresenta o título “*história da grande amizade entre Maria Antônia e Lucrecia*”. O fundo sonoro é complementado pela música *Saudades, fugi de mim*, de Domingos da Rocha, interpretada por Anna Maria Kieffer em sua obra musical-histórica *Memória Musical Brasileira: os 500 anos (1500 – 2000)*, em mais um dos *intertextos* em que o filme dialoga com outras obras que trabalham com a história brasileira. A sequência começa logo após a conversa entre Mônica e Noêmia (personagens, no presente, cuja história se relaciona com a de Maria Antônia e Lucrecia), onde a “amizade” delas se desenvolve através de interesses e sentimentos não tão amigáveis. Com o recurso do *fade in*, somos levados a um cenário, em plano geral, com casas de construção antiga. A cor marrom escura, predominante, em contraste com tons pastéis da fotografia acentua a temporalidade da sequência. Nas ruas de terra batida, crianças correm pelo ambiente. Na venda da esquina, os alimentos estão expostos na parte exterior, em sacos abertos. A mesma atriz (Ana Lúcia Torre) que interpreta a personagem Noêmia¹⁷⁰ (no presente) aparece num plano geral – agora como Maria Antônia –, andando pelas ruas, seguida por escravos, um deles preso por correntes. Leva-os até o Sr. Jorge, e anuncia que veio trazer os escravos, abordando suas qualidades para diversos trabalhos, enquanto Jorge conta o dinheiro.

A seguir, um plano geral mostra Maria Antônia de pé, em frente a uma porta. No canto inferior direito vemos uma mulher embaixo de um guarda-sol. Ao seu redor, vários alimentos – bananas, melancias, batatas – estão à exposição em uma mesinha e em um barril. O narrador, em *over*, apresenta a personagem:

¹⁷⁰Coordenadora e proprietária do Movimento de Amparo, instituição do Terceiro Setor. Duas de suas funcionárias mantêm papéis importantes no filme: Mônica e Adélia.

Maria Antônia do Rosário era viúva, morava na Rua dos Ferradores. Sábia administradora de seus negócios, gostava de comprar a preços baixos e revender sua mercadoria com bons lucros. Seu capital de investimento não era grande. Por isso, o que fazia era apenas pequenos negócios.

Dessa forma, a personagem que acabamos de ver é descrita através do recurso de narração *over* como uma típica comerciante das classes médias urbanas. Como se pode perceber, o ato de descrever e apresentar personagens, nas obras de Bianchi, costuma passar pela questão sócio-econômica.

Logo depois, ao som da música *Coração Triste*, composta por Alberto Nepomuceno, baseada no poema de Machado de Assis e interpretada por Anna Maria Kieffer em sua obra musical-histórica citada acima, somos apresentados à Lucrecia, interpretada por Odela Rodrigues em seu último papel no cinema, já que a atriz morreu em 2003, antes mesmo do lançamento do filme. O plano médio nos mostra vários candelabros com velas acesas. Caetano Pereira Cardoso, um típico burguês escravista, está sentado à mesa, sendo servido por Lucrecia, que passa a ser apresentada pelo narrador *over* (Milton Gonçalves), enquanto cenas da personagem realizando tarefas domésticas são mostradas na tela. Também viúva, Lucrecia é escrava de Caetano Pereira Cardoso, que estabeleceu o valor de sua liberdade em 34 mil réis.

Um novo *fade in* inicia a cena que mostra a amizade entre Lucrecia e Maria. As personagens estão na beira de um rio. Em uma fotografia bastante clara, iluminada em grande parte pela luz natural, Lucrecia encontra-se à esquerda, agachada, lavando roupas, enquanto Maria escuta suas reclamações. Segundo seu relato, Caetano estaria *judiando* dela, já que, mesmo trabalhando arduamente e numa fase avançada da vida, não conseguia adquirir os 34 mil réis para sua alforria. Em *over*, o narrador explica a proposta de Lucrecia à Maria: que esta lhe comprasse de Caetano, e em troca trabalharia por um ano para Maria. Nas horas extras, trabalharia para terceiros, com o adicional de juros de 7,5% ao ano. O negócio seria, de qualquer forma, vantajoso para Maria. Acreditando no *investimento*, Maria compra a alforria de Lucrecia.

Várias cenas mostram Lucrecia trabalhando e contando seus rendimentos para saldar a dívida com Maria. O narrador revela que após três anos de árduos trabalhos, Lucrecia consegue arrecadar a quantia necessária para sua liberdade. No cartório, vemos as mãos de Lucrecia sob a mesa, passando o dinheiro amarrotado para garantir a posse dos documentos de alforria. O narrador insiste na “cartada certa” de Maria, onde o “lucro e a liberdade enfim se tornam realidade”. Ambas descem as escadas do cartório, sorridentes, e param para mais uma foto posada.



Imagem 18 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*, Lucrécia e Maria Antônia em foto posada. 00:26:39

O narrador complementa, irônico, o fim da sequência: “lucro para Maria Antônia: 8.238 réis. Amizade, liberdade, solidariedade.” A legenda branca sob fundo preto surge para apresentar as fontes utilizadas, também reforçadas pela locução: Extraído do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro 4º Ofício de Notas, livro 104, 16 de setembro de 1786.

Para a narrativa, a história de Maria e Lucrécia, fundamentada por documentos, é uma versão histórica da *amizade* entre as personagens Noêmia e Mônica. No presente diegético, a relação de *amizade* entre essas personagens é fundamentada pelo vínculo trabalhista, sendo Mônica empregada de Noêmia. Com uma profunda ironia, ambas as histórias mostram que, por trás da *amizade* alegada por Maria-Noêmia, tanto no passado como no presente, se esconde o interesse no lucro que tal relação pode trazer. As palavras *amizade*, *liberdade* e *solidariedade*, apresentadas na locução do narrador ao final da sequência, acentuam o deboche e o sarcasmo que se dá através do discurso irônico (mais uma vez *negativo*, desacreditando o altruísmo das relações humanas sem nada propor).

3.3.1 O discurso fílmico em sua leitura do passado/presente.

Nessa segunda *sequência histórica* as mudanças na adaptação da fonte para o filme são mais sutis e não tão evidentes como na sequência anterior, mas dizem muito sobre a mensagem que a narrativa apresenta sobre o passado em sua ressonância com o presente.

A primeira mudança que o filme realiza em relação à crônica refere-se à descrição de Maria Antônia. No livro, ela é descrita como “uma das moças solteiras da cidade que bem sabia cuidar de seus negócios”. As palavras “moça” e “solteira” remetem à jovialidade de Maria. No filme, a primeira frase que o narrador *over* usa para descrever a personagem afirma que Maria Antônia é viúva.

Essa mudança tem por objetivo reforçar a proximidade entre os personagens da narrativa fílmica distantes no tempo, trazendo a lógica da amizade entre Mônica (sogra de Candinho) e Noêmia, sua chefe, para o contexto escravista. A engrenagem que sustenta a relação dessas personagens é complicada: Mônica se vê atrelada à Noêmia por sua condição financeira desfavorável, amenizada pelo emprego concedido pela “amiga”. Esta, por sua vez, está mais preocupada com seus lucros e benefícios que o trabalho de Mônica pode lhe conferir. Ao colocar a mesma atriz (Ana Lucia Torre) nos papéis de Maria Antônia, àquela que “bem sabia cuidar de seus negócios”, e da empresária Noêmia, Bianchi reforça os vínculos entre passado e presente. A personagem de Mônica é substituída pela escrava Lucrecia, mas a lógica da relação permanece a mesma. As relações humanas, tanto lá como cá, são alimentadas por interesses mútuos, e a palavra “amizade” sempre surge carregada por uma ironia provocativa.

As narrativas seguem uma proximidade grande, mas o desfecho traz alterações importantes. No livro, temos a seguinte frase encerrando a crônica: “A escritura da liberdade foi passada e as duas passearam pela primeira vez nas ruas importantes do centro do Rio não mais como senhora e escrava, mas sim como duas amigas livres.” Já o filme encerra a sequência com o narrador *over* (irônico): “Lucro para Maria Antônia: 8.238 réis. Amizade, liberdade, solidariedade.” Em comparação com a crônica, o filme apresenta um final crítico, que nos leva a pensar o sentido dessas três palavras. Uma amizade fundada no interesse lucrativo, uma liberdade tardia e, por fim, uma solidariedade vazia de ética e preceitos morais. A opção de Bianchi, portanto, é a de salientar a hipocrisia impregnada nesses discursos, aproximando as relações pessoais do passado e do presente em sua essência, que são os interesses lucrativos.

3.4 A história de Bernardino e Adão.

Letreiros em fundo preto marcam a terceira *sequência histórica* presente na narrativa: a história de Bernardino e Adão. Um *travelling* nos apresenta uma fábrica de erva mate, onde alguns homens realizam trabalhos manuais. Dois homens brancos

conversam (Bernardino e Sebastião) enquanto um homem negro (Adão), cabisbaixo, os acompanha. Novamente, é a locução do narrador (Milton, novamente) que vai nos explicar o que se passa no plano:

No início do ano de 1796, Sebastião Soares anuncia a necessidade de mão-de-obra para trabalhar na contabilidade de sua fábrica de erva-mate. O Sr. Bernardino de Sena procura Sebastião e lhe oferta Adão, assegurando-lhe que este era o seu negro mais inteligente e de maior confiança. Após breve negociação, aluga o escravo por 8 mil réis, por um período experimental de 3 meses.

As próximas imagens mostram Adão trabalhando, fazendo contas em papéis ao lado de um grande ábaco. A narração continua, anunciando que, após três meses, Sebastião volta a procurar Bernardino, informando-lhe que Adão havia fugido e roubado 27 mil réis da fábrica. Exigia que Bernardino pagasse os prejuízos. Ele então assume a dívida e parte em busca de seu escravo. Encontra-o encarcerado numa prisão pública. Deitado ao chão, sangrando em meio a outros escravos presos, Adão imediatamente explica a Bernardino que não roubou nada, e que durante seu tempo de trabalho levou muita pancada. *Nunca roubei nada nessa minha vida*, alega Adão, amparado por Bernardino.

Já em sua casa, Bernardino avalia os danos sofridos por Adão, contando-os num papel. O narrador segue a explicação: somados aos 27 mil réis pagos a Sebastião pelo roubo de Adão, Bernardino ainda teve que pagar a fiança de 20 mil réis, contabilizando um alto prejuízo de 47 mil réis. As imagens focalizam as costas de Adão marcadas por diversas cicatrizes profundas. Considerando que havia sido prejudicado, já que Sebastião deteriorou seu *patrimônio*, Bernardino decide entrar com um processo. Já na sala de julgamento, alguns senhores escutam atentos as declarações de Bernardino, que pede indenização para reaver os prejuízos, além da prisão de Sebastião pelo espancamento indevido de Adão.

A locução confirma a vitória de Bernardino, que conseguiu provar a inocência de Adão e recebeu indenização de 60 mil réis, recuperando assim os prejuízos e ainda obtendo um lucro de 13 mil réis. A sequência termina com mais uma foto posada, dentro da fábrica, com sacos de mate cheios e alguns barris empilhados nos cantos, em uma tonalidade escura na imagem em preto e branco. Centralizados, Bernardino encontra-se a direita, em pé, com a mão sob o ombro de Adão, que está sentado, com as mãos cruzadas sob as pernas. A disposição da imagem salienta a posição de superioridade social do patrão em relação a seu escravo. Em toda a sequência, é sempre

reforçada a condição de propriedade com que os brancos viam seus escravos. O que move Bernardino não é a preocupação humana diante das violências: é a preocupação com sua propriedade, com seu investimento. Por fim, mais uma vez a voz do narrador invoca o documento que serviu de base para a narrativa recém apresentada (dessa vez sem o recurso dos letrados): *Extraído do Arquivo Nacional Tribunal da Relação, 1797, livro 12.*



Imagem 19 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*, Adão e Bernardino em foto posada. 01:04:57.

3.4.1 *O Capoeira* e a seletividade de Bianchi.

Essa terceira *sequência histórica*, que aborda a história de Adão, tem por base a crônica *O Capoeira*, do livro de Nireu Cavalcanti. Essa é a narrativa que apresenta mudanças mais profundas na adaptação do texto para o filme. Adão, na crônica, era um escravo que Manoel alugava, ganhando com isso bons lucros. Porém, com o passar do tempo, de garoto tímido torna-se desenvolto, e passa a chegar tarde em casa, dando desculpas inconsistentes à Manoel. Até que certo dia Adão não volta para casa. Surpreso, Manoel encontra, tempos depois, Adão preso na cadeia da Relação junto com outros “*desordeiros*” por praticar capoeira. Na briga entre os capoeiras, um deles foi morto, o que constituía crime gravíssimo para as leis do reinado, que proibia a capoeiragem, e, nesse caso, com o agravante da morte. O processo constatou que Adão era inocente no caso do assassinato, mas, pela capoeira, teve de pagar com 2 anos de

trabalho nas obras públicas, além dos 500 açoites. A crônica apresenta o seguinte desfecho:

Seu senhor, após Adão cumprir alguns meses de trabalho e ter sido castigado no pelourinho, solicitou ao rei, em nome da Paixão de Cristo, perdão do resto da pena, argumentando ser um homem pobre e, portanto, muito dependente da renda que seu escravo lhe dava. Comprometeu-se a cuidar para que Adão não mais voltasse a conviver com os capoeiras, tornando-se um deles. Teve o pedido homologado pelo Tribunal em 25.4.1789.

É importante analisar aqui as funções que essa sequência tem para a narrativa de *Quanto vale ou é por quilo?*. O lugar que ela ocupa na trama é fundamental para a compreensão da crítica levantada pelo filme: logo antes de iniciar esse terceiro relato histórico, temos uma sequência que levanta várias críticas ao sistema prisional brasileiro na atualidade. A cena inicia com imagens de celas lotadas de presos, a maioria negros. Dido está entre eles, no canto esquerdo. Todos suados, com cara de exaustão. Inicia-se a narração de Dido (fora de plano): “Esse é o nosso navio negreiro. Dizem que a viagem era bem assim. Só que ela só durava dois meses. E o principal: o navio ia terminar em algum lugar.”

A tela escurece em *fade out*, reabrindo em um *fade in*, agora com *close* fechado no rosto de Dido. A voz agora não está mais fora de plano. O personagem olha fixo para a câmera. Seu semblante é de ira, de uma exaltação que se soma ao discurso enfático pronunciado raivosamente:

Na escravidão, a gente era tudo máquina. Eles pagavam combustível e manutenção pra que a gente tivesse saúde pra poder trabalhar de graça pra eles. Agora, não. Agora é diferente. Agora a gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa 700 paus pro estado, por mês. Isso é mais do que 3 salários mínimos. Isso diz alguma coisa sobre este país. O que vale é ter liberdade pra consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia.



Imagem 20 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*, discurso de Dido. 01:01:10

Um *fade out* finaliza o discurso, e o *fade in* abre com os letreiros da história de Adão e Bernardino. Há, portanto, uma aproximação entre as questões relativas ao presente diegético (começo dos anos 2000) e o passado escravista do século XVIII. Nosso sistema punitivo, denunciado em seu evidente racismo pelas lentes de Bianchi, é apresentado numa narrativa que visa traçar um histórico do problema contemporâneo, mostrando, através do personagem Adão, uma leitura histórica que evidencia mazelas que estão na base da nossa sociedade. Ou seja: na visão histórica oferecida pelo filme de Bianchi, nossa distopia é também atravessada por um sistema social que balizou a exclusão do negro através da escravidão, e que permanece na atualidade através do sistema carcerário, onde a justiça é absolutamente seletiva em suas punições, sendo conivente com os crimes das classes médias e das elites (eixo da narrativa que será abordado nos próximos capítulos), deixando os espaços de encarceramento e tortura exclusivos para os pobres – especialmente os pobres negros.

As alterações observadas entre a fonte e o filme objetivam, dessa forma, reforçar a crítica sócio-econômica de Bianchi. Sua preocupação é mais com a mensagem gerada através da leitura dessas sequências, mesmo que se perca, no percurso, a fidelidade histórica.

3.5 A adaptação machadiana em *Quanto vale ou é por quilo?*

Logo no começo do filme, após a sequência inicial de Joana, temos a primeira inclusão do texto machadiano na narrativa de Bianchi. Essa cena é finalizada com os

letreiros que anunciam o título do filme: em branco, as palavras *quanto vale*, e em verde *ou é por quilo?*, todas minúsculas. A seguir, temos uma sequência apresentando os instrumentos de tortura do período da escravidão. A música de fundo é mais um dos *intertextos* apresentados no filme, que colocam a obra em diálogo direto com importantes personalidades da cultura brasileira. Trata-se do Canto IX do disco *O Canto dos Escravos*, música interpretada por Geraldo Filme, sambista paulista de grande importância no movimento negro. É mais uma das canções conhecidas como *vissungos*, analisadas pelo filólogo Aires da Mata Machado Filho no livro *O Negro e o garimpo em Minas Gerais*¹⁷¹, e estão relacionadas ao trabalho dos escravos nas minas. A música, melancólica, complementa o assunto imagético. O espaço cênico, teatralizado, representando uma senzala, é absolutamente escuro. Destacam-se, iluminados, 4 personagens negros. Ao lado de cada um, instrumentos de tortura. Em primeiro plano surge outro personagem. Está usando uma máscara de folha de flandres no rosto. Aos poucos, o som aterrorizante de sua respiração por trás da máscara se sobrepõe à música. A narração de Milton Gonçalves, em *over*, explica a funcionalidade do instrumento:

A máscara de folha de flandres é um instrumento feito de metal. Fechado atrás da cabeça por um cadeado, tem apenas três buracos. Dois para ver e um para respirar. Por tapar a boca, a máscara faz com que os escravos percam o vício pelo álcool. Sem o vício de beber, os escravos não têm também a tentação para furtar, já que é do seu Senhor, do seu dono, que eles tiram o dinheiro para se embriagar. Dessa forma ficam extintos dois pecados. A sobriedade e a honestidade estão assim garantidas.

Nesse momento, ganha destaque a contradição entre as imagens, absolutamente desconfortáveis por sua violência, e a narração fria, pragmática em sua explicação irônica e em tom documental. O texto narrado trata-se de uma leitura bastante fiel ao texto machadiano, que se encontra também logo no começo do conto *Pai contra mãe*:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, o outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com o que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas.

Depois dessa cena inicial, voltaremos a ter o texto machadiano mais próximo às sequências finais do filme, onde Bianchi nos traz, enfim, sua adaptação da narrativa

¹⁷¹FILHO, Aires da Mata Machado. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985, p. 73 – 116.

original de Candinho (interpretado por Sílvio Guindane) e Arminda (interpretada por Ana Carbatti). Um *fade in* abre com uma cena de perseguição. A câmera, em plano geral, acompanha por entre as árvores um capitão do mato atrás de um escravo, que foge aos tropeços. O som que se escuta ao fundo, de batuques e instrumentos musicais africanos, dá à cena um ritmo frenético, intenso. O perseguidor derruba, por fim, o escravo exausto, que ainda tenta uma última reação contra seu algoz. Passa-se de um plano geral, aberto, para um plano mais próximo à luta dos dois homens ao chão, cobertos por um lamaçal. No quintal da casa, ao fundo, as pessoas se recolhem, evitando o desconforto que a nós, espectadores, apresenta-se. Esse desconforto, que toma conta até mesmo dos figurantes (e, obviamente, não passamos impunes a ele) é usado por Bianchi em diversos momentos de seus filmes, sendo uma de suas principais marcas narrativas ao longo de sua carreira. Em *voz over* o narrador apresenta didaticamente o que se passa, contextualizando a cena:

Pegar escravos fugidos era um ofício da época. Não era um ofício nobre, mas por ajudar a manter a lei e a propriedade, trazia uma nobreza própria. Ninguém se metia em tal trabalho por graça ou estudo. A pobreza, a necessidade de acréscimo de dinheiro, em alguns casos o gosto de servir ao poder, davam impulso aos homens que se sentiam fortes para tentar por ordem à desordem.

O trecho narrado é uma adaptação quase literal do texto machadiano *Pai contra mãe*, e reforça as imagens apresentadas, que agora mostram o escravo sendo amarrado. Um novo *fade in* mostra, centralizados e em plano geral, um homem e uma mulher. O homem, capitão do mato (sabemos pela leitura do conto que se trata do personagem Candinho), veste couros, uma bota alta preta, chapéu e, às costas, uma espingarda. A mulher, negra, com turbante na cabeça e carregando um cesto com comida, a roupa visivelmente maltratada. Provavelmente, trata-se de uma escrava. A fotografia destaca novamente a cor marrom, seja nos tijolos ao chão, nas construções, na terra que toma conta dos espaços ou nas vestimentas dos personagens.

Afastando-se da mulher e aproximando-se de outros capitães do mato, Candinho observa um mural com vários cartazes de escravos fugidos. Em um deles aparece a escrava Arminda.

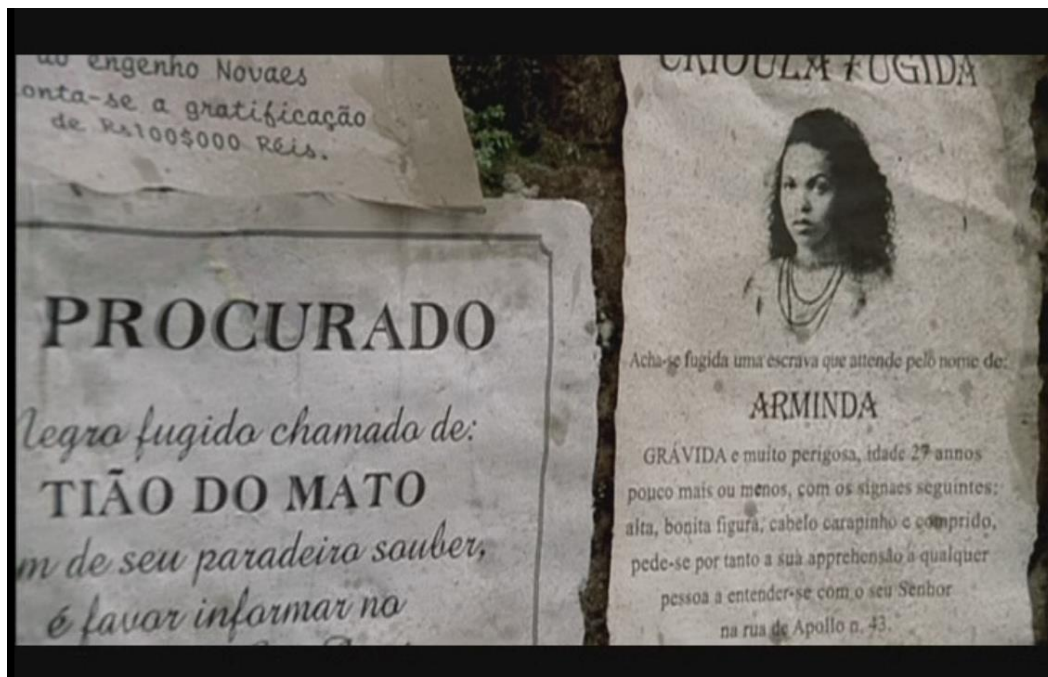


Imagem 21 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*, Arminda no quadro de escravos fugidos. 01:10:51

Um novo *fade in* agora apresenta uma mulher molhando as mãos em um córrego. O som da água passa uma impressão passageira de tranquilidade. A câmera segue o movimento das mãos e braços da personagem, e agora sabemos se tratar de Arminda (interpretada também por Ana Carbatti), a escrava fugida do cartaz. Suas roupas, em tons pastéis, estão sujas; seu olhar é apreensivo. Em paralelo, Candinho pula um pequeno muro de tijolos – agora a fotografia contrasta os tons de verde com o marrom. Arminda não tem tempo de fugir. Aos gritos desesperados, é amarrada por cordas. Em over, o narrador afirma: “Os caçadores eram serviços terceirizados, trabalhadores autônomos, e tinham glória nisso”.

Em plano geral, marcado por linhas de perspectiva geradas pela arquitetura do casarão antigo, Candinho aparece ao fundo, trazendo à força Arminda, aos gritos desesperados. A câmera se mantém fixa até que ambos chegam perto da porta, por onde sai o senhor que ordenara a captura. Ele pega a corda e a segura. Arminda está ao chão, chorando em desespero. A personagem é filmada em *plongée*, o que ressalta sua condição de derrota.

Enquanto o senhor entrega o pagamento a Candinho por seu trabalho, Arminda agoniza. Escutamos seu desespero em *off*. Os gritos aumentam. A câmera agora se centraliza nela, que coloca as mãos sob o ventre. Deita-se ao chão. Um close em suas mãos. Vê-se, aos poucos, o sangue cair por entre os dedos e manchar a roupa. O plano que fecha essa sequência machadiana é teatralizado: a câmera estática, em posição

fotográfica, apresenta, à esquerda, Arminda sangrando em virtude de um aborto causado pela perseguição. Centralizado, de pé, o senhor faz o pagamento a Candinho, que de joelhos recebe o ordenado. Não há naturalidade na ação/representação narrada. O que assistimos é a teatralização dos jogos e das hierarquias sociais. O narrador faz o fechamento da sequência machadiana, e mais uma vez temos o uso da fotografia posada, que engatilha a leitura irônica: “Com a recompensa pela escrava fugida, o capitão do mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade”.¹⁷²



Imagem 22 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Candinho recebendo a recompensa por capturar Arminda. 1:12:42

¹⁷² Diferente das crônicas de Nireu Cavalcanti, o conto *Pai contra mãe* de Machado de Assis, foi retratado de maneira mais fiel por Bianchi, não apresentando grandes mudanças no enredo.

CAPÍTULO 4

ARMINDA E CANDINHO: A TRAJETÓRIA DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO

“(...) uma arte nunca é apenas uma arte; sempre é, ao mesmo tempo, uma proposta de mundo”¹⁷³.

O fio condutor deste último capítulo são os personagens centrais da narrativa de Bianchi: Arminda e Candinho. A opção por uma protagonista negra levanta algumas questões importantes a serem trabalhadas. Para entender a importância política dessa escolha, inicio o capítulo com uma breve história dos negros no cinema brasileiro. Em seguida, apresento uma análise de Arminda, buscando refletir sobre o protagonismo das mulheres negras no cinema e a forma como essa personagem é caracterizada na narrativa de Bianchi. Destaco também Candinho, observando a forma pela qual o personagem é construído. A análise do personagem leva a uma reflexão a respeito do ressentimento que caracteriza as ações de Candinho e, como veremos, de outros que o cercam, sendo esse sentimento uma das marcas do filme.

4.1 Uma breve história do negro no cinema brasileiro.

Do ponto de vista sócio-político, *Quanto vale ou é por quilo?* abre espaço para uma discussão de extrema importância: a participação de homens e mulheres negras no cinema brasileiro. Sobre a questão, tento aqui levantar alguns questionamentos, que servem para pensar a relevância da escolha de elenco no filme de Bianchi, tais como: historicamente, quais papéis os negros e negras assumem? Que estereótipos estão a eles relacionados? Como e quando esses estereótipos passam a ser questionados em nosso cinema?¹⁷⁴ E, por fim, como o filme de Bianchi se encaixa nesse histórico?

Antes, algumas ressalvas que considero importantes. Trabalhar com a história de homens e, especialmente, de mulheres negras significa adentrar em um espaço sensível, já que a minha voz, dentro da academia, demonstra que, ao mesmo tempo, duas vozes são silenciadas: a dos negros e das mulheres. Não que ambos não estejam lá, fazendo pesquisas de qualidade. Mas nossas academias historicamente relegaram a mulheres e negros um espaço absolutamente diminuto. Basta uma rápida observação nos programas

¹⁷³RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

¹⁷⁴No livro *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, Joel Zito Araújo faz uma análise histórica da representação de negros e negras na telenovela nacional e a importante atuação de homens e mulheres negras no combate aos estereótipos racistas do audiovisual brasileiro. Essas questões também serão analisadas nesse capítulo a partir da história do cinema brasileiro.

de disciplinas ministradas nos cursos universitários para constatar esses saldos perturbadores: quantas pesquisadoras estão nas bibliografias dos cursos? Quantos autores negros? Quantas mulheres negras lecionam em cursos superiores? Quantas aulas tivemos sobre o racismo com mulheres e homens que verdadeiramente sofreram esse trauma? Fazendo uma autocrítica, quantas mulheres negras estão em nossas bibliografias de teses e dissertações? É fundamental que se reconheça o problema para questioná-lo e buscar eliminar sua aparição. As palavras de Sueli Carneiro, coordenadora do Geledés (Instituto da Mulher Negra) e doutora em educação, assinalam o problema dessas ausências:

O saber sobre o negro ou o saber sobre a raça e a necessidade de preservar esse campo de saber se fez até recentemente sem o concurso dos interesses, propósitos e reivindicações dos movimentos sociais negros. Em muitos casos, mostra-se decisivamente em oposição a esses interesses.¹⁷⁵

Outro importante pesquisador, antropólogo com ênfase nos estudos sobre populações Afro-brasileiras, Kabengele Munanga, em entrevista à revista Forum, nos oferece uma frase que sintetiza de maneira clara o problema:

“O silêncio faz parte do dispositivo do racismo brasileiro. Como disse Elie Wiesel¹⁷⁶, o carrasco mata sempre duas vezes. A segunda mata pelo silêncio. O silêncio é uma maneira de você matar a consciência de um povo. Porque se falar sobre isso abertamente, as pessoas vão buscar saber, se conscientizar, mas se ficar no silêncio a coisa morre por aí.”¹⁷⁷

O mito da democracia racial, o racismo histórico de nossas instituições e o machismo estrutural jogaram, por muito tempo, nossos traumas para baixo do tapete. É preciso que essas vozes ganhem espaço, que sejam ouvidas e levadas a sério. O que tentarei fazer, nas próximas páginas, é esse exercício: trazer vozes historicamente silenciadas para o centro da problematização.

4.1.1 O negro nos primeiros 50 anos do cinema nacional

É justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber. (...) O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma forma o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também afrouxam, seus laços dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras.¹⁷⁸

¹⁷⁵CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. p. 53 e 54.

¹⁷⁶Escritor judeu, sobrevivente dos campos de concentração. Vencedor do Nobel da Paz em 1986.

¹⁷⁷Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2012/02/09/nosso-racismo-e-um-crime-perfeito/>>. Acesso em setembro de 2016.

¹⁷⁸Foucault, 2001, p. 98 *apud* CARNEIRO, A. C. op. cit. p. 33.

Seria mais justo começar essa história não com o cinema, mas com a própria história do negro no Brasil. Talvez só assim conseguiríamos ter uma percepção ampla a respeito do racismo e seus impactos na sociedade contemporânea. Mas escrever a história do racismo no Brasil é, basicamente, escrever a própria História do Brasil, já que o nome “Brasil”, dado pelos portugueses, faz referência à sua conquista e suas consequências, da qual a escravidão foi a mais evidente e de impacto mais duradouro. Pensando os focos para esta dissertação, vou me ater apenas ao cinema, de forma bastante resumida. Tentarei partir da história do negro no cinema brasileiro, pontuando sua trajetória até o contexto em que a obra de Bianchi foi lançada (2005).

Nos primeiros anos do século XX, a questão da identidade cultural brasileira era fundamental e tema de grande preocupação entre a elite nacional. Formada nos primeiros anos da Primeira República, essa ideia de identidade cultural recebeu forte influência do positivismo e de um ideal de civilização fundamentado nos moldes da sociedade europeia – branca, cristã, patriarcal. Essa questão identitária é abordada no artigo coletivo *A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de Filhas do vento*, onde as pesquisadoras afirmam que “a inserção da mulher negra no cinema confronta dois fortes fatores predominantes da identidade cultural brasileira (*branca e masculina*) e, deste modo, ainda mais discriminada.¹⁷⁹” Dessa forma, o percurso histórico que buscou tirar as mulheres negras de papéis preconceituosos e levá-las ao protagonismo, empoderando-as, foi bastante complicado, permeado por várias lutas cotidianas que, ainda hoje, são travadas nos diversos setores da sociedade.

Em uma tentativa de trazer à tona essa história dos negros no cinema, as páginas a seguir apresentam questões levantadas por textos fundamentais sobre o tema, com maior ênfase para os prefácios dos livros da trilogia *Negritude, Cinema e Educação: Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*¹⁸⁰ e a introdução do livro *Dogma Feijoada: O cinema Negro Brasileiro*¹⁸¹, escritos pelo sociólogo e diretor de documentários Noel dos Santos Carvalho. Nesses textos, o pesquisador-cineasta levanta diversas questões históricas sobre a participação dos negros no cinema.

¹⁷⁹LAHNI, Cláudia Regina, Nilson Assunção, Mariana Zibordi, Maria Fernanda. *A Mulher negra no cinema: uma análise de filhas do vento*. Revista Científica Cent. Universidade Barra Mansa - UBM, Barra Mansa, v.9, n. 17, jul. 2007. p. 82 .

¹⁸⁰SOUZA, Edileuza Penha (org). *Negritude, Cinema e Educação: Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. Ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011, Volume 1 e 2; Volume 3 editado em 2014, primeira edição. A lei 10.639/2003 visa incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira".

¹⁸¹DE, Jeferson. *Dogma Feijoada: O cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

Noel inicia apontando que, durante o período silencioso (1898 – 1929) do cinema brasileiro, os negros apareciam nas bordas e fundo dos enquadramentos nos filmes de reportagens (vistas animadas, como chamadas à época), semelhantes aos modelos de documentários¹⁸². Segundo Noel, “com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, as imagens indesejáveis, sejam elas de negros, pobres, indígenas, etc., serão paulatinamente eliminadas.¹⁸³”

O início da atividade cinematográfica brasileira se dá num período próximo a abolição e proclamação da república; nesse primeiro momento do cinema silencioso o negro é representado em poucos filmes, dos quais Robert Stan aponta os documentários: *Dança de um baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na avenida central* (1906), *Pela vitória dos clubes carnavalescos* (1909), *O carnaval cantado* (1918)¹⁸⁴. O negro aparece nesses filmes do começo do século sem grandes funções dramáticas, exercendo basicamente o papel de figurante.

Assim, entre as décadas de 20 e 30, quando a decupagem e a linguagem começam a se desenvolver nesses filmes, uma de suas principais funções é eliminar do quadro os elementos indesejáveis. Seguindo a lógica da eugenia racial aos moldes brasileiros, tal decupagem aniquila a imagem do negro. Além disso, Noel salienta que na origem da linguagem do cinema está o *blackface*, que consiste na prática de se utilizar atores brancos pintados de preto para interpretação de personagens negros¹⁸⁵. Denunciado em seu evidente racismo, onde um grupo constrói sua visão do outro através de seus valores e preconceitos, a técnica foi bastante comum nos Estados Unidos e muito utilizada pelo cinema e teatro no Brasil durante a primeira metade do século XX, mas ainda hoje causa polêmica, já que não são raros os casos de artistas brancos recorrendo a tal prática de representação.

A partir da década de 30 novos investimentos fomentaram o cinema, sendo as empresas Vera Cruz e Maristela fundamentais para a produção nacional do período. Noel também salienta que, entre os intelectuais nacionalistas de esquerda (em sua maioria ligados ao Partido Comunista Brasileiro), “processa-se um rico debate sobre as estratégias de conquista do mercado cinematográfico brasileiro.¹⁸⁶” Nesse sentido, as

¹⁸²DE, Jeferson, op. cit. p. 18.

¹⁸³Ibidem. p. 19.

¹⁸⁴STAN, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema & culture*. Durham and London: Duke University Press, 1997 apud CARVALHO, Noel dos santos. *O Negro no cinema brasileiro: o período silencioso*. Revista Plural, USP: São Paulo, 2003. p. 162.

¹⁸⁵SOUZA, E. P (org). op. cit. p. 18.

¹⁸⁶Ibidem. p. 25.

representações de negros relacionam-se com as demandas específicas estabelecidas por cada grupo em sua busca por conquistar o público¹⁸⁷. Para compreender esse período, Noel analisa três propostas distintas: a das chanchadas, a da Vera Cruz e a do “pré-Cinema Novo”¹⁸⁸.

Para o pesquisador, a participação dos negros nos filmes da chanchada foi decisiva, sendo a presença de Grande Otelo uma das mais constantes e de grande importância. Nos musicais, a presença de bailarinos e figurantes negros era recorrente. Como uma espécie de moldura, as referências à cultura negra aparecem na figuração, na música e cenografia¹⁸⁹. Apesar disso, “a harmonia racial, como a maioria das histórias fantasiosas que formam os mitos nacionais, ficou restrita aos filmes. No cotidiano, mesmo onde o samba e os artistas negros brilhavam, a discriminação racial rolava solta.”¹⁹⁰

A representação do negro nesses filmes da chanchada foi marcada pelos estereótipos¹⁹¹, onde os mais comuns seriam, segundo Noel, a do malandro, sambista e cômico para os personagens masculinos e as femininas seriam as “empregadinhas

¹⁸⁷Ibidem. p. 26.

¹⁸⁸Ibidem.

¹⁸⁹Ibidem. p. 27.

¹⁹⁰Ibidem.

¹⁹¹Uma das principais referências no estudo da participação do negro no cinema brasileiro é o jornalista, roteirista e diretor de vídeos João Carlos Rodrigues. Em 1988, o autor publicou a primeira edição de sua pesquisa, intitulada “*O negro brasileiro e o cinema*”. Seu objetivo era traçar um estudo que apresenta como os personagens negros da ficção brasileira (especialmente no cinema) estão ligados à arquétipos e caricaturas, nos quais os estereótipos se fundamentam. Para isso, o autor apresenta uma série de classificações, onde a grande parte dos personagens negros estariam inseridos, quer seja em apenas uma delas ou numa mistura. Nessa classificação teríamos os: a) preto velhos, religiosos e supersticiosos, por vezes apresentando submissão e ignorância; b) mãe preta, frequentes no teatro e televisão, estariam ligadas ao passado escravocrata, onde alguns filhos de senhores brancos eram amamentados por mulheres negras; c) mártir, um fruto dos excessos cometidos durante a escravidão, que acabou gerando uma certa mitologia em torno desses personagens (como o Negrinho do Pastoreio, no Rio Grande do Sul); d) negro de alma branca, que, através de uma “boa educação” (branca, europeia e “civilizada”), consegue ser integrado à sociedade, mas acaba sendo por ela ironizado; e) nobre selvagem, que pode ser visto nos filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), ambos de Carlos Diegues, estaria associado aos escravos que se rebelavam contra o sistema escravocrata e fugiam para os quilombos, a utopia; f) negão, personagem ligado à sexualidade e violência; g) malandro, relacionado ao Zé Pelintra da umbanda, “reúne também características de quatro orixás do candomblé: a ambivalência e o abuso de confiança de Exu, instabilidade e erotismo de Xangô, violência e sinceridade de Ogum e a mutabilidade e esperteza de Oxóssi”; h) favelado, trabalhador honesto, humilde e temeroso frente às violências que o cercam; i) crioulo doido e nega maluca, seriam parentes próximos do bobo da corte das histórias europeias, reunindo características como a comicidade, simpatia, infantilidade (nessa categoria, Mussum talvez seja o representante mais conhecido do grande público); j) mulata boazuda, uma redução da mulher negra à condição de mero objeto sexual; k) musa, que valorizaria a beleza negra sem apelar para o erotismo; l) afro-baiano, personagem que busca ressaltar seus traços culturais africanos (como em *Ó pai ó* [2007], de Monique Gardenberg). Esse quadro geral de preconceitos, apresentado pelo autor através de uma pesquisa de filmes bastante extensa, que percorre toda a história do cinema brasileiro, é ainda hoje tema de debates acalorados. RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 35.

voluptuosas e intrometidas¹⁹². Interessante notar que nesse período os atores negros não mantinham uma atitude passiva diante desses problemas, e, como no caso de Grande Otelo, deixaram suas críticas explícitas, onde Noel observa:

A dupla formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo serve-nos de exemplo. Por um lado, ela foi a celebração cinematográfica do convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial. Por outro, ela revela as assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação. Otelo sempre se queixou do fato de, em alguns filmes da dupla, seu nome vir depois do de Oscarito. Queixava-se do salário menor e do status subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco, segundo ele uma forma de racismo. Recusava-se a ser *escada* para as cenas cômicas e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro numa aberta disputa pela representação. Em sua estréia como diretor, no filme *A Dupla do Barulho* (1953), Carlos Manga dramatizou essa disputa. Nele Tião (Grande Otelo), forma uma dupla cômica com Tônico (Oscarito). Num certo momento Tião recusa-se a servir de *escada* para seu parceiro e dispara: (...) *estou cansado de ser explorado. Porque não quero mais ser escada de ninguém. Estou farto dessa dupla Tônico e Tião. Grande Tônico e Tião! Por que não Tião e Tônico?*¹⁹³

A questão racial foi tema do filme *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), rompendo assim com o mito da democracia racial e sua lógica de evitar que se comente sobre o racismo. O filme manteve comunicação com o Teatro Experimental Negro (TEN), experiência mais representativa da questão racial no teatro brasileiro entre as décadas de 40 e 50¹⁹⁴.

O cinema da Vera Cruz, tal como nas chanchadas, buscou a caracterização estereotipada dos personagens negros. Nesses filmes, as falas dos personagens brancos tomam conta das narrativas, onde o paternalismo se mostra em evidência. Analisando os filmes que apresentam temáticas históricas, como *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953) e sua leitura do abolicionismo, Noel afirma:

Nessa leitura positivista da história que opõe cidade versus campo e, por extensão, sudeste industrializado e moderno versus zonas rurais arcaicas, os negros são associados ao arcaico e à certa anomalia social que os tornam incapazes de uma ação planejada racionalmente. A pedagogia dos realizadores expressa em *Sinhá Moça* é muito clara (demais até!): os negros, como símbolo do arcaico, deveriam ser treinados e preparados para o trabalho planejado que a liberdade advinda com o capitalismo exigiria.¹⁹⁵

Durante a década de 50 a tensão política e ideológica foi intensificada, graças a Guerra Fria. No campo do cinema isso representou uma disputa entre duas leituras bem distintas: a daqueles que viam o cinema enquanto um produto capaz de grandes lucros, e

¹⁹²SOUZA, E. P (org.). op. cit. p. 28 e 29.

¹⁹³DE, Jeferson. op. cit. p. 30.

¹⁹⁴Ibidem. p. 34.

¹⁹⁵DE, Jeferson. op. cit. p. 45 e 46.

que buscavam nos sistemas industriais hollywoodianos inspiração para suas produções; e, por outro lado, aqueles que propunham um cinema popular. Muitos destes estiveram ligados ao PCB, e acreditavam que seus filmes deveriam manter uma aproximação com o povo. Em sua proposta estética, buscavam rupturas com os modelos clássicos. Esse momento é o que Noel insere em seu conceito de “pré-Cinema Novo”, onde se destaca o diretor Nelson Pereira dos Santos e seus filmes *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio Zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).

Esses filmes, na interpretação de Noel, são os que melhor representam o pensamento da esquerda nacionalista no cinema brasileiro da década de 50. Em *Rio 40 graus*, o “tratamento dado ao negro fugiu completamente ao corrente no cinema brasileiro até aquele momento, tanto nos filmes da Vera Cruz quanto nos da chanchada”¹⁹⁶, escapando de estereótipos negativos. Mas o filme, em sua vontade de representar o negro de um modo que se afastasse dessa tradição cinematográfica, acabou criando sua própria visão idealizada, onde o povo sempre é mostrado em suas qualidades: bom, honesto, solidário, alegre, trabalhador. Como Noel salienta, o próprio diretor reconheceu seu preconceito no filme. As obras de Nelson Pereira dos Santos, portanto, tiveram avanços em relação às chanchadas e filmes da Vera Cruz, mas, se tomados como referência *Também somos irmãos* e as peças do Teatro Experimental Negro, houve pouco avanço com relação à tematização do racismo.

Outro filme importante mencionado por Noel é *Pista de grama* (Haroldo Costa, 1958). Dirigido por um ativista do movimento negro com passagem pelo Teatro Experimental Negro, o filme acaba reproduzindo estereótipos com relação à mulher negra. Ao ser questionado, Haroldo declara que

No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada. E isso é uma coisa que eu hoje abomino, quer dizer... Foi a Lea que fez a empregada. Uma empregada negra, você vê? Mas era a ideologia da época e era o que eu via na época. É por isso que hoje eu não condeno muita gente... Naquele momento era normal, todos os filmes que eu via, da Atlântida ou fora da Atlântida, a empregada era negra. Então eu botei a negra mais bonita que eu encontrei na época e que era a Lea Garcia no papel de empregada. Hoje eu me penitencio, faço minha mea-culpa. Não foi legal.¹⁹⁷

O relato do diretor ajuda a compreender o quanto o racismo estava enraizado na sociedade, potencializado pela questão de gênero.

¹⁹⁶Ibidem. p. 51.

¹⁹⁷Ibidem. p. 66.

4.1.2 Perspectivas do Cinema Novo e dos anos 1970 - 1980

De acordo com Noel, a representação do negro foi central na origem do Cinema Novo. Partindo dos documentários como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Integração Racial* (Paulo César Sarraceni, 1965), *Maioria absoluta* (Leon Hirzsmann, 1964), incluindo aí os longas de ficção, o negro “esteve no cerne das representações do país encenadas pelo Cinema Novo¹⁹⁸. Nesse contexto, a representação do negro passa a ser reivindicada pelos artistas e diretores do movimento. *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), por exemplo, é o filme negro por excelência, pois foi “(...) inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se immortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo.”¹⁹⁹.

Pensando a questão da representação do negro, Noel afirma que, no Cinema Novo, a busca pelo “homem brasileiro” e pela “realidade do Brasil” levou artistas e cineastas ao negro, visto enquanto metáfora “na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante, operário, etc., a chave da representação desse novo país.”²⁰⁰ Junto com essa noção do negro enquanto síntese popular, Noel percebe que o negro escolhido pelo Cinema Novo acabou sendo desracializado. Em suas palavras,

O antirracismo apregoado pelo movimento recusou a ideia de raça. Esta era identificada pelos cineastas como fonte de racismo. O negro foi, então, idealizado como um universal (povo, proletário, explorado) e escolhido como guia dos destinos do povo oprimido. O resultado foram filmes que procuraram elaborar processos de identificação entre uma platéia predominantemente branca e intelectualizada, quase sempre de esquerda com personagens heróicos negros.²⁰¹

Outro ponto de vista interessante a respeito desse histórico do papel do negro no cinema é apresentado pela pesquisadora Carolinne Mendes da Silva, que realizou uma importante pesquisa de mestrado intitulada *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966). Segundo Carolinne, de uma maneira geral “imperou na cinematografia nacional a tradição apaziguadora das relações raciais, que, embora apresente a população negra como representante da nacionalidade, não dá visibilidade à

¹⁹⁸SOUZA, E. P. (org). op. cit. p. 23.

¹⁹⁹DE, Jeferson. op. cit. p. 72.

²⁰⁰SOUZA, E. P. (org). op. cit. p. 24.

²⁰¹Ibidem.

manifestação de sua identidade nem explicita seus problemas específicos para além das desigualdades sociais”²⁰².

Nas décadas de 50 e 60 o cinema moderno altera toda a forma de representação artística da sociedade brasileira. Com as experiências criativas do Cinema Novo, o negro ganha um protagonismo que escapa aos estereótipos criados anteriormente pela cinematografia, sendo agora apresentado nas telas como a representação das classes populares, dos oprimidos historicamente. Na visão específica da luta de classes de Glauber Rocha, segundo a pesquisadora, o Brasil não teria a mesma divisão europeia (entre burguesia versus proletariado); nossa luta é travada entre a burguesia e miseráveis, os excluídos historicamente e que, muitas vezes, sequer alcançam o patamar de proletários, já que o preconceito os coloca à margem da sociedade e do capital. Nesse sentido, o negro seria o representante principal dessa luta popular e da essência da nossa luta de classes.

Rio, Zona Norte (1957), de Nelson Pereira dos Santos, é um dos filmes escolhido por Carolinne em sua pesquisa. Ao abordar a história de um sambista negro, o filme apresenta um bom exemplo da mudança de perspectiva, onde a história, agora, passa a ser narrada de um ponto de vista onde o negro é o protagonista. Para a autora, contudo, essa nova abordagem do negro não significou a superação dos antigos estereótipos das décadas anteriores. O cinema moderno, ao alterar as características dos personagens negros e lhes conceder protagonismo nas histórias, influenciou toda uma geração de cineastas e ainda hoje é um importante ponto de partida para se pensar a história política e social do Brasil, mas seria exagero acreditar que os problemas históricos foram superados. O negro no Cinema Novo surge sendo representado como um dos símbolos mais fortes e impactantes da exclusão social do capitalismo. Dessa forma, de acordo com a autora, suas particularidades (poderíamos colocar nessas particularidades a história, cultura e problemas específicos dos negros) são deixadas em segundo plano, sendo o viés político do contexto das décadas de 60 e 70, marcado pelos embates entre socialismo e capitalismo, o foco da representação do negro.

Grande representante do Cinema Novo, Glauber Rocha é sempre um dos pontos de referência e de divergências da cinematografia brasileira. Quanto ao debate sobre a participação do negro no cinema não é diferente. Diversos pesquisadores aqui

²⁰²SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A grande cidade (Carlos Diegues, 1966)*. São Paulo, 2013, p. 12

analisados buscaram interpretar as posições ideológicas de Glauber, e chegaram em resultados distintos.

Na análise de João Carlos Rodrigues, a interpretação que o pesquisador faz de *Barravento* (1962, Glauber Rocha) aponta para a polêmica por trás da construção de um discurso que considera a religião enquanto ópio do povo, seguindo assim a teoria marxista. Segundo o autor, essa questão fica clara logo no começo da película, onde surgem os leiteiros que afirmam: “...povo dominado pelo misticismo trágico e fatalista, aceitando a miséria e o analfabetismo com passividade”. Entretanto, João Carlos Rodrigues não nega o teor revolucionário do filme de Glauber, e conclui seu argumento afirmando que “esse discurso ultrapassado não elimina, entretanto, as outras qualidades que o filme possui”²⁰³.

A análise mais aprofundada da relação entre *Barravento* e a representação dos negros é apresentada na dissertação de Celso Prudente, onde o autor busca no filme compreender, sob um ponto de vista antropológico, a forma como Glauber trabalha os personagens negros e sua cultura religiosa afro-brasileira. Para isso, traça um histórico da representação do negro desde a literatura romântica brasileira. Segundo o autor, o romantismo foi, “sem dúvida, mais um processo de descaracterização dos grupos raciais subalternos, atestando, assim, um nítido interesse de afirmação das classes dominantes.”²⁰⁴ Esse modo de representação dos negros colocou o público diante de personagens estereotipados, que serviram como base para os personagens do cinema no século XX.

Desenvolvendo seu estudo mais para a questão antropológica da religião, Celso Prudente pontua que, em geral, a esquerda brasileira da década de 60 considerava todo aspecto religioso como alienante, e, por isso, a serviço das classes dominantes²⁰⁵. É nesse contexto da esquerda que o filme de Glauber deve ser analisado. Foi apenas na década seguinte que surgiu uma nova interpretação a respeito da religiosidade, que deixa de ser vista enquanto alienante e passa a ser considerada como “testemunho da resistência cultural frete à dominação e afirmação essencial da identidade”²⁰⁶. Para o pesquisador, o fato de Glauber colocar o negro em sua complexidade cultural-religiosa no centro de sua narrativa é o que torna o filme tão importante nesse histórico de

²⁰³RODRIGUES, J. C. op. cit. p. 100.

²⁰⁴PRUDENTE, Celso Luiz. *Barravento – o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Fiuza, 2010, p. 36.

²⁰⁵Ibidem. p. 79.

²⁰⁶Ibidem. p. 83.

representações da identidade negra. É esse ponto de vista religioso que vai chamar a atenção do autor, que faz a seguinte interpretação sobre o filme:

Com base nos sete blocos comentados pelo estudioso Ismail Xavier, sobre o enredo de Barravento, este estudo percebeu consideráveis paralelos entre aspectos do filme e alguns traços das religiões afro-brasileiras, o que revela o quanto esta película foi impregnada por axiomas africanos. Com isso, é inequívoca a importância do negro na complexidade cinematográfica de Glauber Rocha. Portanto, tendo em vista que a religião afro-brasileira é a principal marca e contribuição africana na vida e cultura brasileiras, conclui-se, daí, que em Barravento o negro é tratado como referência axiológica, (...) (*sendo*) o candomblé elemento nuclear no enredo de Barravento.²⁰⁷

A essa interpretação também podemos somar às de Antônio Pitanga, ator que interpretou o personagem Firmino em Barravento. Nela, podemos perceber o quanto é forte essa interpretação do filme em sua importância para a identidade negra. Em entrevista cedida ao pesquisador Celso Prudente, afirma o ator:

O Barravento foi um manifesto político-cultural da luta pela libertação social do negro marginalizado do processo sócio-econômico e um marco para o negro refletir sua cidadania. Até porque o analfabetismo e a miséria social roubam do indivíduo sua condição de cidadão. Glauber Rocha mostra a identidade cultural do negro, contudo a combina com a necessidade da luta pela libertação social. E isso está claro no filme.²⁰⁸

Para Celso Prudente, a questão religiosa afro-brasileira tem um caráter importantíssimo para a cultura negra no Brasil, já que ela vai se manifestar sua capacidade de resistência cultural. Foi através da religião que o negro reconstruiu sua identidade frente à dominação imposta pela cultura branca europeia, que lhes forçava a adotar a religiosidade cristã. É na preocupação de Glauber em retratar as especificidades culturais da religião africana que se encontra sua potencialidade, e, segundo o Celso, “o negro brasileiro e sua reedição da cosmovisão africana (*podem ser interpretados*) como possíveis elementos estéticos do Cinema Novo de Glauber Rocha.”²⁰⁹ A potencialidade de Glauber estaria, então, em sua postura estética, em seu compromisso com a miséria brasileira, em sua busca por realizar um manifesto que servisse como instrumento de conscientização do marginalizado social²¹⁰.

A problematização sociológica da marginalização do negro será vista pelo pesquisador como uma das principais marcas conceituais do Cinema Novo brasileiro. Essa novidade estética, que transforma o negro como o representante da povo brasileiro teve um grande impacto na cinematografia nacional, servindo, até os dias atuais, como

²⁰⁷Ibidem. p. 115.

²⁰⁸PITANGA, Antonio. Entrevista cedida à Celso Prudente, São Paulo, março de 1995.

²⁰⁹PRUDENTE, C. L. op. cit. p. 126.

²¹⁰Ibidem. p. 197.

um modelo, uma base de inspiração, e não são poucos os filmes contemporâneos que nos remetem, de alguma forma, à essa tradição cinematográfica.

Durante a década de 70 a visibilidade da questão racial ganhou novas proporções, especialmente graças à organização dos movimentos sociais que combatiam criticamente o regime opressor dos militares. Nesse período, “há um processo de construção da identidade racial e de suas possíveis formas de manifestação, que se expressou na criação de organizações como o IPCN (Instituto de pesquisas das culturas negras) e a SINBA (Sociedade de intercâmbio Brasil-África), no Rio de Janeiro, e o CECAN (Centro de cultura e arte negra) em São Paulo”²¹¹. Com o fim da década, algumas dessas entidades negras optaram por realizar uma grande fusão, construindo assim o MNU (Movimento Negro Unificado), cujo objetivo fundamental seria desconstruir o mito da democracia racial brasileira, desmascarando e denunciando as diversas formas de racismo no Brasil.

De modo geral, as produções do Cinema Novo abriram espaço para diversas atrizes e atores negros. Nos anos 70, alguns destes passaram à direção cinematográfica, como Zózimo Bulbul, Waldyr Onofre e Antônio Pitanga²¹². O primeiro destes atores a enveredar para a direção foi Zózimo Bulbul, diretor dessa geração com maior quantidade de filmes²¹³. Em 1973 realizou seu primeiro trabalho, *Alma no Olho*, inspirado no livro *Alma no exílio*, escrito por Eldridge Cleaver e que conta a história da diáspora negra. O final do filme apresenta um personagem trajado com roupa africana, quebrando as correntes brancas em seus punhos. “A mensagem não poderia ser mais política: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude cujo símbolo é a África²¹⁴”. Sob as influências do protesto negro norte americano²¹⁵, *Alma no Olho* “aponta para uma representação do negro descolada do culturalismo nacionalista quase sempre elitista e conservador.”²¹⁶

Nesse período também é fundada a SECNEB (Sociedade de estudos da cultura negra no Brasil), no ano de 1974. De acordo com o cientista social Marco Aurélio Luz, esta surgiu da “necessidade de alguns líderes das comunidades negras terem uma instituição de caráter cultural, científico e reflexivo capaz de estabelecer uma mediação

²¹¹Ibidem. p. 228.

²¹²DE, Jeferson. op. cit. p. 84.

²¹³SOUZA, E. P (org). op. cit. p.26.

²¹⁴De, Jeferson. op. cit. p. 85.

²¹⁵Ibidem. p. 85.

²¹⁶Ibidem. p. 86.

eficiente entre esses e a sociedade oficial.²¹⁷” A SECNEB, portanto, buscaria suprir as deformações e recalques que caracterizam as instituições científicas e culturais da sociedade oficial “em relação ao valiosíssimo patrimônio civilizatório negro-brasileiro.²¹⁸” Segundo Marco Aurélio Luz, a SECNEB também surgia da necessidade de especialistas “em cultura negra, tanto a nível da ciência quanto de arte e educação, de terem um espaço institucional dinâmico, aberto a novas experiências, capaz de possibilitar a real concretização de seus objetivos.²¹⁹”

4.1.3 O cinema negro entre a “Retomada” e começo do século XXI.

Durante a década de 90, diversos artistas negros produziram filmes e criaram novas propostas para se pensar a questão racial no cinema e na mídia. Noel aponta, nesse contexto, a criação de dois movimentos liderados por cineastas e atores negros: o primeiro, cujas bases remetem ao ano 2000, no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, que trouxe uma mostra de diretores negros e um debate onde o cineasta Jeferson De divulgou seu manifesto, chamado Dogma Feijoada. Nele, propunha os sete mandamentos para o cinema negro no Brasil:

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.²²⁰

Compunham o movimento Jeferson De, Ari Candido, Noel Carvalho, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho.

Segundo Noel, o manifesto gerou reações polêmicas assim que lançado. Houve, inclusive, quem o considerasse como uma forma de racismo negro. Diante das polêmicas, Noel observa que “só os mais atentos entenderam o tom provocativo do manifesto e o seu modo jocoso, chanchadesco e simpático (tão brasileiro e nada europeu, enfim) de tratar de temas sérios.²²¹” O movimento serviu para ascender o debate sobre a participação e representação dos negros no cinema, além de buscar a criação de uma “uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro.²²²”

²¹⁷LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. 3. ed. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2010. p. 44.

²¹⁸Ibidem. p. 44 e 45.

²¹⁹Ibidem. p. 45.

²²⁰DE, Jeferson. op. cit. p. 96.

²²¹Ibidem.

²²²Ibidem. p. 97.

Esses cineastas passaram a se reunir e deram ao grupo o nome de Cinema Feijoada, mantendo um *site* online até o ano de 2004, promovendo “(...) mostras e debates sobre a representação do negro no cinema.²²³” Alguns deles ganharam destaque e conseguiram produzir longas-metragens. Noel conclui que o movimento, assim, representou a primeira afirmação pública de diretores negros, indo a fundo na problematização da representação de homens e mulheres negras no cinema brasileiro.

Logo a seguir, no ano de 2001, outro manifesto é lançado, em meio à 5ª edição do Festival de cinema do Recife. Reunindo atores e realizadores negros, o Manifesto do Recife elaborou uma lista com suas reivindicações:

1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afro-descendentes. 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

Os artistas que assinaram o manifesto foram: Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bubul.

Lúcia Nagib também comenta sobre a participação dos negros no cinema recente, em seu livro sobre a utopia no cinema brasileiro. No capítulo intitulado *O paraíso negro*, a pesquisadora faz o seguinte prognóstico sobre o panorama atual do cinema nacional:

“Mas o cinema recente, no Brasil – feito ainda e quase exclusivamente por diretores brancos -, não tem se fixado na questão racial, mesmo quando focaliza a favela. Afora menções ocasionais à opressão ao negro, como, por exemplo, nos documentários recentes de Eduardo Coutinho (*Santo forte*, 1999, e *Babilônia 2000*, 2000), conflitos raciais em geral não participam do enredo. O componente étnico da favela varia de filme a filme, podendo ser quase inteiramente negro, como em *Cidade de Deus* (2002), ou predominantemente branco, como em *O primeiro dia* (1999).²²⁴

O fim do século XX e começo do XXI representam, portanto uma postura de profunda crítica e luta anti-racista por parte de diretores e artistas negros. Observando os números referentes a participação de negros e negras nas produções cinematográficas brasileiras, podemos ter uma ideia mais nítida da importância do tema no presente. Esses números, que serão apontados nas páginas seguintes, devem ser analisados em

²²³Ibidem.

²²⁴NAGIB, Lúcia. op. cit. 124.

complemento às questões levantadas nas páginas anteriores, já que, isolados, podem gerar interpretações variadas. Quando somadas às pesquisas elaboradas por cientistas que militam nos movimentos negros pelo Brasil, esses dados revelam muito, tanto sobre o cinema quanto sobre nossa sociedade.

Os filmes considerados a seguir se encontram no catálogo da ANCINE²²⁵. Busquei, em um primeiro momento, separar os filmes que foram protagonizados por negros e negras no ano em que *Quanto vale ou é por quilo?* é lançado. Para que um filme de ficção fosse contabilizado entre os protagonizados por negros e negras, bastava que contasse com um personagem negro entre os protagonistas. No caso do documentário, considere que seria necessário, na temática principal, que houvesse ou questões referentes à cultura negra ou mesmo centradas em pessoas ou personagens negros.

Analisando os números: dos 54 filmes lançados no ano de 2005 no Brasil, 13 (ou seja, 24%) são protagonizados por atores e atrizes negras. Desses 54 filmes, em apenas 5 (9%) o papel principal é dado às mulheres negras.

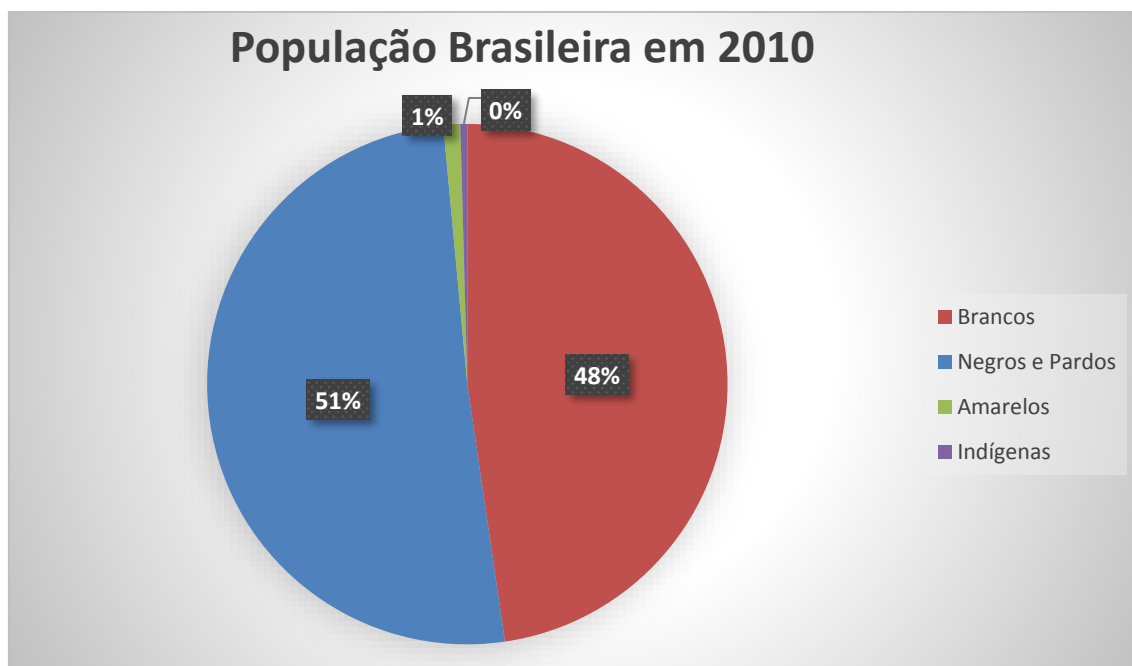


Gráfico 1 – População Brasileira em 2010. Fonte: IBGE²²⁶

O gráfico acima apresenta a proporção entre negros e brancos no Brasil, o que nos leva a refletir: observando apenas os números, temos que, apesar da população

²²⁵Catálogo de filmes: ANCINE, Brasília, 2007. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/catalogo-cinemabrasil/Catalogo_MRE2005.pdf>. Acesso em fevereiro de 2016.

²²⁶Dados disponíveis no site <www.ibge.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2015.

negra e parda²²⁷ representar mais da metade (51%) da população, eles protagonizam apenas 24% dos filmes (em 2005). E dentro desse pequeno nicho de filmes negros, a mulher é ainda mais excluída, já que, dos 13 filmes protagonizados por negros, em apenas 5 temos mulheres nos papéis principais.

Outros dados estatísticos do período entre 2002 e 2014 foram analisados no Brasil (o que, portanto, extrapola o contexto do filme de Bianchi, mas que nos ajuda a pensar de maneira mais ampla o problema em questão). Segundo pesquisa do Iesp/Uerj, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), nesse período do século XXI, apenas 2% dos diretores de filmes nacionais eram negros. Diretora negra: nenhuma. Para a pesquisa, foram considerados os 20 filmes de maior bilheteria em cada ano. Abro aqui espaço para o texto que, de certa forma, conclui o trabalho de pesquisa do grupo:

(...) permanece a predominância de homens de cor branca em todas as principais funções do cinema nacional, direção (84%), roteirização (69%) e atuação (45%). As mulheres negras estão totalmente ausentes nas funções de produção de narrativas (direção e roteirização) e possuem baixa representatividade no elenco principal dos filmes (5%), com o marco de não terem protagonizado nenhuma obra de grande bilheteria nos anos de 2002, 2008 e 2013. Os dados notabilizam o problema da questão racial no país. Se as mulheres brancas encontram participação desigual em relação à predominância dos homens de cor branca, os negros e as negras são ainda mais atingidos por esse contexto assimétrico.²²⁸

Traçando um breve panorama dessa minoria de filmes onde o negro está centralizado na narrativa no ano de 2005, temos o seguinte: *O dia em que o Brasil esteve aqui* (Caíto Ortiz e João Dornelas), documentário sobre o dia em que a seleção brasileira de futebol esteve em Porto Príncipe, capital do Haiti, em agosto de 2004, observando o impacto que a partida teve na vida da população de uma das cidades mais pobres das Américas; em *Mandinga em Manhattan* (Lázaro Faria) temos um

²²⁷Importante ressaltar que o termo “pardo”, utilizado pelo IBGE, é amplamente questionado por pesquisadores negros. Na tese de Aparecida Sueli Carneiro temos uma passagem que aborda exatamente essa questão: “Talvez o termo pardo preste-se apenas para agregar aqueles que, por terem a sua identidade étnica e racial destroçadas pelo racismo, a discriminação e pelo ônus simbólico que a negritude contém socialmente, não sabem mais o que são ou simplesmente não desejam ser o que são. Portanto, essas diferenciações vêm funcionando, com eficácia, como elementos de fragmentação da identidade negra e coibindo que esta se transforme em elemento aglutinador no campo político, para reivindicações coletivas por equidade racial posto que, ao contrário do que indica o imaginário social, pretos e pardos (conforme a nomenclatura do IBGE) compõem um agrupamento que, do ponto de vista dos indicadores sociais, apresentam condições de vida semelhantes e igualmente inferiores quando comparadas ao grupo branco, razão pela qual, define-se hoje, política e sociologicamente a categoria negro, como a somatória daqueles que o Censo classifica como pretos e pardos.” CARNEIRO, A. C. op. cit. p. 64 e 65.

²²⁸Os dados da pesquisa podem ser acessados pelo sítio: <<http://gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014.html?tmpl=component&type=raw>>. Acesso em setembro de 2016.

documentário sobre a popularização da capoeira pelo mundo, com locações nos EUA e Brasil; *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado), protagonizado pelo jovem Darlan Cunha (Duca), é uma comédia sobre a tentativa de revelar os mistérios por trás de um assassinato cometido pelo tio (Lázaro Ramos) de Duca; *Preto e branco* (Carlos Nader) é um documentário, dividido em quatro partes, que problematiza as relações raciais entre negros e brancos nas grandes cidades, como São Paulo; *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat) apresenta a interessante história do nascimento do Comando Vermelho no Rio de Janeiro, numa trama centrada em dois personagens: Miguel (Caco Ciocler), intelectual de esquerda, branco, preso político da ditadura em Ilha Grande, e Jorge (Flávio Bauraqui), negro, filho de sambista, preso também em Ilha Grande por assaltos; *Cidade Baixa* (Sérgio Machado Ribeiro dos Santos) é centrado num triângulo amoroso entre os amigos de infância Deco (Lázaro Ramos) e Naldinho (Wagner Moura) com a prostituta Karinna (Alice Braga); *O Diabo a quatro* (Alice de Andrade) desenvolve uma trama entre quatro personagens: Rita de Cássia (Maria Flor), jovem ambiciosa, Waldick Soares (Netinho Alves), menino que foge do passado em busca de fortuna no Rio, Paulo Roberto (Marcelo Faria), surfista que tenta seduzir prostitutas para obter sexo gratuito e Tim Mais (Márcio Libar), cafetão. O quarteto, tão distinto, acaba se aproximando para “vencer” as dificuldades da sociedade contemporânea; *Preto no Branco* (Ronaldo German) faz uma crítica à paranoia da classe média brasileira, ao colocar uma família sob o controle de um jovem negro (Leandro Santanna), office-boy, que, pelo preconceito racial e social, acaba sendo confundido com um assaltante. Ao perceber o engano, o jovem tenta se divertir com a situação.

Quanto aos filmes protagonizados por mulheres negras, temos o seguinte quadro: *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner) é um documentário sobre a vida de três mulheres cegas, cantoras, que tem sua vida completamente alterada por conta do cinema; *A cidade das mulheres* (Lázaro Faria), documentário sobre a importância das mulheres nos cultos religiosos afro-brasileiros; em *Filhas do vento* (Joel Zito Araújo) temos o maior elenco negro da história do cinema brasileiro, e a temática central do filme são os problemas enfrentados pelos negros na sociedade – em especial, a mulher negra; *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg) é um romance protagonizado pela atriz Zezeh Barbosa; e, por fim, *Quanto vale ou é por quilo?*

4.2 Arminda e o protagonismo da mulher negra.

A questão sobre a representação da mulher negra no cinema é um tema complexo, pouco analisado e muito sensível, já que se trata de uma subjetividade permeada por violências raciais e de gênero. Tentarei, nas páginas seguintes, apresentar em síntese as pesquisas, conclusões e críticas de duas importantes pesquisadoras ligadas à militância negra e feminista e aos estudos do racismo no Brasil, especialmente no cinema. Ao final desse tópico (4.2.1), apresento uma análise da construção da personagem Arminda no filme *Quanto vale ou é por quilo?*, inserindo-a, assim, nessa história da mulher negra na cinematografia nacional.

Para iniciar a questão com uma das referências mais importantes na área dos estudos sobre os negros no Brasil, recorro à historiadora, filósofa e antropóloga Lélia Gonzales. Em entrevista concedida à revista SEAF, Lélia nos dá uma interpretação provocativa para se pensar a construção da identidade negra no Brasil em nosso atual contexto:

O importante é procurar estar atento aos processos que estão ocorrendo dentro dessa sociedade, não só em relação ao negro, ou em relação à mulher; você tem que estar atento a esse processo global e atuar no interior dele para poder efetivamente desenvolver estratégias de luta. Em termos de movimento negro e no movimento de mulheres se fala muito em ser o sujeito da própria história; nesse sentido eu sou mais laciana, vamos ser os sujeitos do nosso próprio discurso. O resto vem por acréscimo. Não é fácil, só na prática é que vai se percebendo e construindo a identidade, porque o que está colocado em questão também, é justamente de uma identidade a ser construída, reconstruída, desconstruída, num processo dialético realmente muito rico.²²⁹

A condição histórica da representação das mulheres no cinema brasileiro é marcada pelos estereótipos, tal como a dos homens negros, mas com algumas especificidades. A pesquisadora Silvia Elaine Santos de Castro aponta, dentro dessas características, “a questão de estarem mais ligadas à natureza e impulsos biológicos, a erotização do corpo dessas mulheres e, quase sempre, midiaticamente ligadas a profissões menos prestigiadas intelectualmente”²³⁰, especialmente nos serviços domésticos. A pesquisadora salienta que, apesar das conquistas dos últimos dez anos, o caminho para uma sociedade com equidade social, econômica e cultural ainda é longo.²³¹

²²⁹Entrevista disponível em <<http://artigo157.com.br/wp-content/uploads/2015/12/depointuape.pdf>>. Acesso em setembro de 2016.

²³⁰CASTRO, Silvia Elaine Santos de. *Marcadores sociais da diferença: sobre as especificidades da mulher negra no Brasil*. XXVI Semana de Ciências Sociais, GT4 – Racismo, intolerância e políticas públicas. Universidade Estadual de Londrina, 2012. p. 8

²³¹Ibidem. p. 9

Do ponto de vista da representação e da estética, a pesquisadora ressalta a necessidade de se ter uma compreensão da branquitude enquanto violência a nível simbólico e, também, “enquanto valor estético privilegiado e hegemônico”. Assumindo essas considerações, torna-se possível “potencializar o combate aos estereótipos para se exigir que a mídia busque outros parâmetros de representação para as mulheres no país e que represente a enorme diversidade que se faz presente em nossa sociedade.”²³²

Outra pesquisadora, Conceição de Maria Ferreira Silva, que lançou recentemente sua tese sobre a mulher negra no cinema brasileiro, traz uma leitura diferente a respeito, por exemplo, do Cinema Novo, quando comparado às interpretações de Noel apresentadas nas páginas anteriores. A pesquisadora atenta, por exemplo, ao filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), onde seu anúncio de lançamento no Rio de Janeiro o apresentava como um filme de:

“violência, sexo, suspense e fetichismo”, apresentando “a beleza satânica de uma mulher (Luiza Maranhão), no mais excitante nu do cinema!”²³³. Logo, pode-se considerar que, apesar das várias inovações e rupturas técnicas e estéticas propostas pelo movimento Cinema Novo, a representação da mulher negra em *Barravento* ainda trazia uma estruturação enfática no corpo e na sexualidade.²³⁴

Apesar de a crítica ser pautada, em um primeiro momento, ao seu anúncio (que extrapola o filme em si), a pesquisadora percebe nisso uma marca do racismo na representação da mulher negra, onde o filme acaba gerando uma possibilidade de leitura a respeito da sexualização do corpo feminino.

É importante ressaltar, portanto, que as reivindicações críticas observadas pelas pesquisadoras negras inserem perspectivas inovadoras, capazes de fomentar questões e debates fundamentais sobre as fontes cinematográficas. Analisar o protagonismo das mulheres negras no cinema remete a um histórico permeado pelo racismo. Ainda hoje, são poucas as mulheres negras que conseguem papéis de protagonismo nos filmes brasileiros. Nas próximas páginas, analiso Arminda pensando nesse ponto: como ela enquanto mulher negra é construída na narrativa de Bianchi? Quais são suas funções no filme? Que percepção a personagem tem desse histórico racista da sociedade brasileira?

²³²Ibidem.

²³³Essa imagem é usada em um cartaz de divulgação do filme, publicado em Gatti (1987); a citação consta da biografia do cineasta (disponível em: <<http://tempoglauber.com.br/expo.pdf>>) apud CASTRO, Sílvia Elaine Santos. op. cit. p. 13.

²³⁴SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. Tese – Doutorado em Comunicação. Universidade de Brasília, 2016. p. 13 e 14.

4.2.1 Afinidades entre passado e presente.

Para a narrativa de Bianchi, Arminda se encaixa como a personagem-lastro que aproxima as temporalidades distintas (passado escravista – presente). Como já apresentado na introdução dessa pesquisa, a personagem aparece pela primeira vez na segunda sequência do filme, onde temos uma adaptação do início conto machadiano *Pai contra mãe*. Nessa cena, onde a violência traumática da escravidão é concebida em um espaço cênico quase teatral, representando uma senzala, a personagem ganha o primeiro plano em sua dor e angústia. A câmara passa lenta por cada um dos instrumentos de tortura, enquanto o narrador, em sua tradução do texto machadiano, apresenta suas características mórbidas. A história de Arminda, assim, inicia-se no trauma, nesse fantasma que insiste em assombrar nosso passado/presente.

A cena seguinte nos leva ao presente da Arminda dos anos 2000. A transição entre as duas sequências é feita a partir do fundo sonoro: a música de Geraldo Filme é reduzida aos poucos, e logo a seguir finaliza-se também a narração de Milton Gonçalves, dando lugar a uma batida que, na sequência seguinte, transforma-se na música (*As rosas não falam*, de Cartola) tocada por um grupo de sambistas que aparecem em cena. Dessa forma, temos aí uma mudança sonora que parte do extra diegético (som *off* ou *música de fosso*) para uma *música diegética* (som *in* ou *música de ecrã*), já que os sambistas aparecem em cena²³⁵.

²³⁵O termo *música diegética* (ou *source music*) é utilizado por Tony Berchmans, que o define como “toda música cuja origem pode ser identificada por personagens do filme.” Nessa sequência de *Quanto vale ou é por quilo?* o som, ao passar de *música de fosso* (*off*) para *música de ecrã* (ou *música diegética*), funciona como estratégia de montagem entre as duas sequências, já que temos um corte nas imagens e uma continuidade sonora. BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras, 2016. p. 179. CHION, M. op. cit. p. 62 - 67.



Imagem 23 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Sambistas tocando *As rosas não falam*, de Cartola.

00:07:06

Em close, a personagem toma conta do plano, dormindo, e sua interpretação sugere que está tendo pesadelo. A tortura da sequência anterior seria, portanto, apenas um sonho terrível do passado longínquo, superado pelos avanços da sociedade? A trajetória da personagem na narrativa vai mostrar de diversas formas que não. Sob nova roupagem, com mecanismos socioeconômicos atualizados, a violência sobrevive.



Imagem 24 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?* Arminda no tronco. 00:06:28



Imagem 25 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Arminda sonhando no presente. 00:06:51

A câmera inicia seu passeio lento pelo ambiente. Estamos agora numa festa na periferia, onde a alegria de sambistas e convidados apresenta uma ruptura brusca em relação à violência da cena anterior. A iluminação, antes escura, dá lugar a cores claras e uma iluminação forte. A ruptura ocorre, assim, em todos os aspectos da narrativa – som, fotografia e interpretação dos personagens.

A próxima cena em que Arminda aparece é completamente caótica: os sócios da empresa Stiner (Ricardo Pedrosa e Marco Aurélio) estão na periferia, inaugurando computadores doados aos moradores. O discurso de abertura do cerimonialista, realizado antes da faixa inaugural ser cortada, é atravessado por uma verdadeira algazarra protagonizada pelas crianças. Assim que a faixa é cortada, o caos irrefreável toma conta. Ao perceber que os computadores sequer ligam, uma das crianças joga a máquina ao chão. Outra segue seu exemplo. A inauguração é um fiasco completo. Diante de toda confusão, a reação de Arminda é o espanto. A cena, apesar de curta, é fundamental para a trama e o desenrolar dos principais conflitos do filme, pois é no entendimento do que se passou entre a empresa do Terceiro Setor (Stiner) e o projeto de levar computadores e internet para a comunidade que Arminda vai modificar sua visão de mundo.

Essa mudança começa a se estruturar no encontro, em um restaurante, com um amigo (o filme não apresenta seu nome, e o roteiro apresenta-o como “amigo”). É ele que vai revelar à Arminda o esquema de superfaturamento que ocorreu na compra dos

computadores. Tudo será narrado por esse “amigo” num discurso bastante didático (talvez esse seja o termo que mais se aproxima de uma síntese dessa sequência) que apresenta quem são os envolvidos (Stiner e políticos): “*são as velhas oligarquias*”, afirma, e aqui ele já está direcionando seu discurso mais para o espectador. “É a direita lucrando na permanência da miséria”. Arminda não esconde seu desconforto – afinal, o espaço em que se dá o debate é um restaurante frequentado por membros da elite, todos brancos. “*Esse lugar é constrangedor*”, diz Arminda. Seu olhar, bem como toda construção da imagem e dos discursos, tem como sentido reforçar a repulsa pelo mundo compactuado pelas elites.

Ao saber das irregularidades, Arminda busca em Lurdes, empregada da Stiner, o apoio necessário para resolver o problema. Nesse momento, o discurso de Arminda parte mais para uma solução conciliadora: quer os computadores novos, apenas. Mas já há, aqui, uma raiva²³⁶ anunciada contra os patrões de Lurdes: “*teu chefe é um puta dum sacana!*”. Lurdes é o oposto de Arminda. Tenta defender seus empregadores, seja pedindo à Arminda que esqueça toda essa história, seja dando a entender que não houve corrupção, mas apenas “gastos extras”, e que é melhor não se meter nisso, sob o risco de se criar desgaste e muita coisa se perder por conta disso. Arminda se mostra convicta: “*eu quero os computadores novos!*”.

Bianchi lança aqui dois discursos conflitantes diante da constatação da corrupção. O primeiro seria gerado pela revolta na comprovação de Arminda que os computadores da comunidade eram ruins por conta dos desvios do dinheiro público através dos acordos espúrios entre “as velhas oligarquias” que fazem de tudo para se manter no poder. O segundo é pautado pela incapacidade de mudança, pela estagnação e uma certa dose de covardia/medo, sintetizado pela personagem Lurdes. Para ela, melhor é “*esquecer essa história*”, deixar pra lá, afinal *há muito o que se perder* nessa luta. Essa é uma das principais estratégias narrativas de Bianchi: colocar frente a frente discursos opostos e conflituosos, a fim de provocar no espectador esse impasse com certa dose de moralismo maniqueísta – ou lutamos contra a corrupção ou compactuamos com ela.

Com relação à Arminda, aqui temos um momento de mudança: o foco de suas ações, até então pautado pelos discursos, será direcionado para a observação silenciosa de sua realidade. A construção da revolta de Arminda, de sua interpretação de mundo e

²³⁶ Essa raiva potencializa os *ressentimentos* dos personagens de Bianchi na narrativa, tema que será apresentado nas próximas páginas desse capítulo.

de sua inspiração para o conflito se dá através de recursos imagéticos e das relações propostas pela sequência de imagens que buscam o diálogo entre passado escravista e presente diegético.

Na primeira dessas sequências temos uma encenação. É uma propaganda da ONG “Sorriso de Criança” (projeto ligado à Stiner, conforme foi visto no Capítulo 1). A criança protagonista da propaganda, visivelmente desconfortável, repete um texto ensaiado com desânimo.



Imagem 26 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Desconforto da criança na propaganda. 00:40:47

O diretor da cena, já com pouca paciência, insiste (*voz off*) para que o garoto fale o texto com mais orgulho. A sequência apresenta, antes de tudo, a forma encenada como é construída a produção do marketing.

A atuação do garoto-propaganda, através de sua interpretação visivelmente incomodada, provoca uma reação imediata em Arminda, que assiste a tudo desolada. O que ela vê diante de si já não é mais o garoto forçado a sentir aquilo que não sente, a agir contra seu gosto; ela vê o passado, que agora volta enquanto fantasma, como em seu sonho no começo do filme, e a imagem-alucinação de Arminda apresenta oito crianças, amarradas pelos braços e pescoços em cordas. Estão todas cabisbaixas, tristes. As duas imagens – garoto propaganda e crianças amarradas - estão em diálogo direto, evidenciado pelas expressões semelhantes, fazendo assim uma aproximação entre as formas de exploração humana em contextos distintos. Ao fundo ouvimos os gritos do diretor enfurecido: “Tá muito pra baixo garoto! Mais orgulho! Vai de novo”.

A fúria do diretor, apresentado como um personagem estressado, reforça a aproximação de imagens do passado/presente em seu claro simbolismo de tortura. Seus gritos provocam, pela violência, um incômodo que vai afetar Arminda. Esta, sem poder de reação, assiste a tudo visivelmente abalada. Olha pra baixo. Engole seco. Nenhuma palavra é dita. Ela, antes tão enfática e incisiva no debate (com Lurdes), agora emudece. Não é por acaso que o filme de Bianchi nos coloca, em diversos momentos, sob o ponto de vista subjetivo de Arminda, que não vê apenas crianças gravando um vídeo, mas sendo violentadas – tal como na escravidão – por um mercado cujo lucro não será delas.

A segunda sequência de silêncios da personagem inicia com uma cena onde a câmara passeia, lenta, sob os rostos de pessoas em situação de miséria. A opção por planos tão próximos é feita visando provocar no espectador o desconforto, o choque. O som que se escuta na cena é de uma música religiosa, que começa *off* e, logo a seguir, aparece a mulher que desce a rua cantando. Ela carrega um carrinho com papelão e outros materiais recicláveis. Ao seu lado, sentado do carrinho, está um garoto – o qual somos levados a imaginar ser seu filho. Quando ela se aproxima da câmera, visualizamos sua camisa: branca, com o desenho centralizado de uma mão aberta onde se destaca a palavra “basta!”, em vermelho. A camisa com o símbolo da mão aberta com quatro dedos ficou famosa logo após o começo do governo Lula, onde seus opositores utilizaram de seu defeito físico (a falta do dedo) como referencial simbólico do então presidente. O uso da ironia na cena, de um modo sutil, está novamente presente. Colocar essa camisa específica em uma personagem com tal simbolismo social não foi mera coincidência.



Imagem 27 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Destaque na camisa da mulher. 00:53:58



Imagem 28 - Uma das imagens das camisas contra Lula, até hoje vendidas pela internet.²³⁷

Arminda assiste a cena. A música religiosa continua, ao fundo, cantada pela senhora do carrinho. Mas agora quem desce a rua é Arminda, puxando um carro com utensílios arcaicos; em seu rosto, a máscara de folha de flandres, a mesma apresentada no começo do filme. O garoto, que antes estava sentado no carro, agora aparece

²³⁷Imagem disponível no site <<http://produto.mercadolivre.com.br/>>. Acesso em agosto de 2016.

amarrado a ele por cordas. Arminda desce a rua com dificuldade, em passos lentos e tortuosos, já que a máscara dificulta-lhe a visão. A ambientação temporal já não mais se encontra no presente. O som da música religiosa vai, aos poucos, dando lugar à respiração sofrida de Arminda por trás da máscara. Imagem e som agora se complementam em seu referencial à tortura do passado-presente – mais uma vez, o diretor remete à sobrevivência da violência escravista. Ao ver-se não apenas diante do sofrimento, mas fazendo parte dele, Arminda parte para seu confronto final.

4.3 Candinho: a peça fundamental do jogo.

O silêncio de Arminda acaba no enfrentamento contra Ricardo Pedrosa, um dos sócios da Stiner. Ricardo é cobrado pelos computadores que deveria entregar e é acusado de “caixa dois” nos projetos. Diante da pressão, dá o aviso/ameaça: “você tá procurando inimigo no lugar errado”. É aqui que o personagem Candinho²³⁸ se torna peça importante no jogo. Primeiro, aparece no presente, precisando de dinheiro, pressionado por sua tia (Mônica) e esposa (Clarinha), grávida, a conseguir remuneração. A solução encontrada por Candinho é aceitar o trabalho de matador de aluguel, oferecido por um comerciante para assassinar dois jovens que estariam dando problemas. Um *fade out* finaliza a sequência de perseguição que demonstra sua efetividade na função. A música de fundo, *Quilombo Groove*, de Chico Science e Nação Zumbi, confere intensidade à cena de perseguição. O som da música vai diminuindo quando a dupla perseguida chega ao muro que impede a continuidade da fuga, e seus gritos contra o matador de aluguel tomam conta da linha sonora. Por fim escutamos o som do último tiro disparado por Candinho, que conclui com sucesso o trabalho para o qual foi encarregado.

²³⁸No presente, Candinho trabalha na coleta de lixo e busca recursos para seu casamento e filho que está por vir.



Imagem 29 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Candinho no tempo presente enquanto matador de aluguel. 01:08:56



Imagem 30 - Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Candinho no passado enquanto capitão do mato. 01:12:07

A cena dos disparos fecha em fade out, e a música *Interlude Zumbi*, de Chico Science e Nação Zumbi, vai tomando conta do espaço sonoro. O som do berimbau e de instrumentos de percussão – sonoridades relacionadas à tradição cultural afro-brasileira - servem como introdução às imagens que virão a seguir. Trata-se, portanto, de mais um caso onde a música é utilizada para compor os cortes na montagem fílmica, ao mesmo

tempo que reforça uma ideia (nesse caso, cultural-histórica) apresenta pelas imagens. A escolha de duas músicas de Chico Science e Nação Zumbi, ambas com um fundo sonoro que faz referência à cultura afro-brasileira, também funciona como ligação entre as duas sequências. Dessa forma, o som do filme funciona não apenas no sentido de dar à imagem um ritmo, mas tem, ao mesmo tempo, uma importante função na montagem dos cortes e na fluência narrativa entre um plano e outro. A sequência finaliza com o sucesso da missão de Candinho no passado.

Voltamos ao presente de Arminda, agora grávida (tal como a Arminda do passado). Lurdes, demitida da Stiner, muda completamente seu discurso inicial conciliatório e defensor dos empregadores. Num ato visivelmente vingativo (apesar dela iniciar a cena afirmando que “(...) *é ridículo a gente reagir quando é demitido. Parece que é só por vingança*), entrega à Arminda vários papéis que comprovam os esquemas de corrupção da empresa.

Tendo em sua posse todos os elementos necessários para o confronto, Arminda organiza um grupo de pessoas para protestar contra a Stiner durante a cerimônia de premiação Selo de Qualidade. Entre gritos e palavras de ordem, Ricardo desce as escadas e tenta resolver a situação: ignora completamente Arminda e convida os manifestantes para a festa. “*Fiquem à vontade*”, diz, irônico. Eles entram, com roupas simples, distantes dos trajes sociais dos participantes do evento, e olhares curiosos, que assinalam seu distanciamento com o espaço aristocrático do Teatro.

Na festa, a câmera percorre o ambiente tomado por empresários e empresárias do Terceiro Setor. O som que se escuta é de suas conversas, seus planos de ação, mas há um conflito entre som e imagem: não escutamos conversas específicas de nenhum dos grupos, o que se percebe pela leitura labial. É uma espécie de narração *over*, já que não sabemos quem fala. Através desse recurso, os discursos se tornam genéricos e representam, de modo geral, as falas individuais que vemos (e não escutamos) através das imagens. Nessas conversas narradas, nenhuma preocupação com o social é demonstrada, apenas planejamentos para aumentar recursos e lucros através do envolvimento com o dinheiro público.

Arminda assiste a tudo chocada, e, mais uma vez, vê um fantasma do passado: passando atrás dos convidados, Candinho, capitão do mato. Diante das conversas espúrias dos empresários, a protagonista se revolta com a fala de Ricardo, que diz a seus pares: “Contratar presidiário pode ser uma diminuição de gasto, né? Você deixa de pagar 400 reais para um empregado e passa a pagar 100, menos até. Esses presos que

estão em regime semi-aberto são pacatos”. Como um eco, escutamos repetidas vezes as palavras finais de Ricardo: “*são pacatos*”. Na imagem vemos Arminda, que vai fechando os olhos, com um semblante de ódio. O *som fora de campo*²³⁹ da voz de Ricardo reforça a mensagem imagética. Revoltada, Arminda denuncia os esquemas de corrupção para os jornalistas. Ricardo, em conversa com um dos empresários, afirma: “*Eu quero dar um jeito nessa mulher*”. A ameaça, já feita na primeira conversa com Arminda, ganha um reforço narrativo.

Candinho será novamente chamado ao trabalho. A função de assassino de aluguel – fundamental para o jogo político apresentado – agora o coloca diante de Arminda, e o filme nos apresenta dois finais possíveis. O primeiro, machadiano, trágico, tem como fundo musical a mesma canção (Chico Science e Nação Zumbi, *Quilombo Groove*) utilizada na cena em que Candinho aceita o trabalho e persegue dois rapazes, matando-os em seguida. Esse primeiro final termina com a morte de Arminda, sendo atingida pelo disparo de Candinho (para ressaltar o som do tiro e da agonia da protagonista, o fundo musical é silenciado) e a posterior comemoração de Candinho, Mônica e Clarinha, que se encerra com a fotografia posada da família de Candinho. O fundo sonoro traz, mais uma vez, o narrador (em voz *over*), que repete o discurso de fechamento da história de Arminda e Candinho no passado escravista: “Como recompensa pela escrava fugida o capitão do mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade”. É um final irônico, e os sinais que marcam a ironia no filme estão presentes: a foto posada comentada pelo narrador. Ao finalizar sem uma proposta aos problemas sociais que critica, essa ironia pode ser relacionada à negatividade da ironia socrática apontada por Kierkegaard.

O segundo final apresenta uma solução diferente, e começa logo após os créditos que anunciam a direção e os atores principais. É uma espécie de final alternativo, onde o diretor faz sua proposta de solução ao problema social criticado na narrativa. O fundo musical é novamente *Quilombo Groove*. A câmera, dentro da casa de Arminda, filma a abertura da porta, por onde Arminda e Candinho entram brigando. Arminda é jogada ao chão. Caída, aos gritos, manda Candinho atirar, mas ele não o faz. Então ela começa a argumentar: fosse seu objetivo o dinheiro, ela sabia como pegar os códigos das contas de Ricardo Pedrosa; fosse apenas pela violência, seria a chance de matar e torturar “(...)aquele filho da puta (...)”. E aí vem a “proposta” de solução: “*a gente monta uma*

²³⁹Segundo Chion, *som fora de campo* é aquele “cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente.” CHION, M. op.cit. p. 62.

central de sequestro, tipo filme americano. Não é só pelo dinheiro, não. A gente acaba com tudo que é filho da puta que rouba do Estado". No meio do discurso, o fundo sonoro tem uma mudança: da alta intensidade musical de Chico Science e Nação Zumbi, que acompanhava as imagens da luta final, temos a passagem para uma música clássica (*Konzert für Violoncello und Orchester A-Moll op.129*, de Robert Schumann). Quando se encerra o discurso final de Arminda, a imagem vai aos poucos se fechando em *fade out*. Ao propor uma solução que beira o absurdo, acredito que Bianchi, mais uma vez, tenta reforçar a ideia distópica de que não há solução para nossos problemas. Ou seja: mesmo quando há uma "proposta", o filme mantém sua ironia *negativa*, já que não há nela viabilidade alguma.

Um terceiro final também foi pensado, mas ficou apenas no planejamento do roteiro²⁴⁰, já que a falta de recursos e prazos de entrega impossibilitaram as filmagens. Esse terceiro final seria também irônico, com uma narrativa e músicas esperançosas diante dos avanços do serviço social no Brasil. Segundo entrevista de Sérgio Bianchi para a revista *Época*, esse final teria a personagem Noêmia se tornando ministra do Bem-Estar Social, com o presidente da república vendendo ao mundo o projeto mercadológico de usar a miséria como mercado e a elite passando "a viver oficialmente numas de salvar os pobres e faturar em cima. O jogo da fome como um grande mercado internacional."²⁴¹

4.4 O ressentimento em *Quanto vale ou é por quilo?*

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, o personagem Candinho é marcado pelo ressentimento – e, como veremos, ele não é o único. Nas próximas páginas, apresento esse debate a respeito do ressentimento no filme de Bianchi, que nos ajuda a compreender tanto o personagem Candinho como uma possível interpretação sócio-política apresentada pelo filme sobre a contemporaneidade.

Antes de adentrar na análise das sequências que demonstram esse ressentimento, uma breve contextualização. Enquanto o cinema moderno apresentava uma visão utópica, onde a revolução haveria de triunfar (sendo, dessa forma, o cinema visto como portador de um potencial subversivo), os diretores da retomada, e em especial Bianchi, já apresentam uma desilusão quanto às esperanças utópicas lançadas pelos movimentos

²⁴⁰FILHO, R. E. op. cit. p. 207.

²⁴¹ARANHA, A. EDUARDO, C. Entrevista com o diretor do filme *Quanto Vale ou é Por Quilo?*, Sérgio Bianchi. *Época*, 16 de maio de 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT961935-1655-3,00.html>>. Acesso em junho de 2017.

de esquerda, característica que Ismail Xavier chama de “figura do ressentimento”. Em sua análise do cinema produzido a partir da década de 1990 (período que apresentou características singulares referentes aos problemas que surgiram em virtude da adoção das políticas neoliberais), Ismail afirma que:

Na esfera pública, a crise dos projetos de transformação social, a tendência ao desencanto político e o mergulho no “salve-se quem puder” encontram sua contrapartida em filmes que tematizam o ressentimento de figuras que já tiveram outra imagem menos ácida, que incorporava uma dimensão de esperança apta a observar manifestações de violência (...) enquanto sinais de uma rebeldia pautada por alguma noção de justiça, o que levava a representação de tais figuras no cinema adquirir uma feição romântica, num leque que ia de Glauber Rocha a Hector Babenco.²⁴²

O filme *Cronicamente Inviável* (Bianchi, 2000), não sugere nenhuma esperança nas diversas classes sociais. Todas estão corrompidas pela ambição do lucro e do enriquecimento a todo custo. A classe operária deixa de ser vista como portadora da esperança revolucionária. Ismail Xavier aponta o filme enquanto síntese desse ressentimento observado no cinema brasileiro da década de 90 e início dos anos 2000. Nele, o “ressentimento se escancara, vira tema de conversa, atinge a condição de traço fisionômico de uma classe média feita de denegações, infeliz porque está no seu lugar e gostaria de estar fora dele²⁴³”.

Algumas dessas “figuras do ressentimento” podem ser observadas em *Quanto vale ou é por quilo?*, onde as classes menos afortunadas apenas buscam imitar o modelo de vida imposto pelo *status quo* da elite. O único meio de redistribuição da riqueza apresentado pelo filme não é a revolução que a esquerda marxista idealiza²⁴⁴, mas sim o sequestro contra a elite. Se há algum ponto de esperança, está na violência dos oprimidos, que não busca uma sociedade mais igualitária ou justa, mas sim uma vingança contra os responsáveis pela exploração e corrupção humana. Em *Cronicamente Inviável*, Ismail aponta que os derrotados se transformam em injuriados que ruminam projetos vingativos, canalizando energias para esquemas obsessivos e terminam por “extravazar um impulso adiado e de energias acumuladas numa auto-

²⁴²XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Estudos de Cinema – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 80.

²⁴³Ibidem. p. 95.

²⁴⁴A esquerda, atualmente, mantém um pensamento bastante distinto quanto à suas propostas revolucionárias, sendo impossível colocar toda ela em uma definição limitadora. No passado não era diferente, porém, considero aqui que a esquerda marxista brasileira buscava fazer vencer seu modelo econômico para chegar enfim ao socialismo/comunismo.

agressão ou numa ação deslocada onde dá tudo errado.²⁴⁵” *Quanto vale ou é por quilo?* segue, através de alguns personagens, caminho semelhante.

Esse ressentimento nas artes não é uma novidade que surge na década de 1990 com os filmes da retomada, sendo possível encontrar nas décadas passadas obras como as literárias de Lúcio Cardoso e de dramaturgia de Nelson Rodrigues, onde se pode perceber a frustração diante da decadência dos códigos patriarcais na sociedade²⁴⁶. Podemos citar também a obra machadiana *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em Bianchi, a compreensão da definição desse sentimento nos auxilia na interpretação da obra e dos personagens criados pelo diretor.

Candinho talvez seja o caso mais exemplar: derrotado pelo mercado de trabalho, pressionado pela sogra e pela esposa grávida a conseguir dinheiro para cuidar do filho, o personagem pode ser visto como a síntese da autoagressão de classe: seja no passado escravista ou no presente, a violência de Candinho se volta à seus semelhantes para satisfazer o desejo de membros da elite, sob a justificativa de garantir o sustento para sua família (lembrando que, para os personagens ressentidos, sempre há uma justificativa para seus atos violentos ou vingativos²⁴⁷).

A “ação deslocada onde dá tudo errado”, comentada por Ismail sobre *Cronicamente Inviável*, aponta para os dois finais possíveis de *Quanto vale ou é por quilo?*, já analisados nas páginas anteriores. Novamente citando a análise de Ismail Xavier sobre *Cronicamente Inviável*, e percebendo suas aproximações com *Quanto vale ou é por quilo?*: “(...) aqui caridade rima com frivolidade, um convite à agressão mútua dos infelizes entre si.²⁴⁸” Ou seja: nenhum dos finais foge dessa lógica da *ação deslocada onde dá tudo errado*. Mesmo no final mais positivo para a protagonista, a solução de Arminda é o *convite à agressão mútua*, uma resposta vingativa contra os personagens que corromperam e prejudicaram a sociedade. Suas ações derradeiras, elaboradas através do diálogo, têm como objetivo colocar a violência ressentida de Candinho no mesmo sentido que a sua: contra a elite. O maniqueísmo - elemento narrativo fundamental para a explicação das motivações e paixões por trás do

²⁴⁵XAVIER, I. In: RAMOS. op. cit. p. 97.

²⁴⁶Ibidem. p. 80-81.

²⁴⁷No livro *Ressentimento*, da psicanalista Maria Rita Kehl, lembra que, no cinema – especialmente na filmografia maniqueísta estadunidense, “(...) tem no ressentimento o ponto crucial, explicativo (...) para os atos de um personagem.” Apesar do filme de Bianchi se afastar das características tradicionais do cinema hollywoodiano, a caracterização psicológica dos personagens mantém certas similaridades com esses modelos narrativos maniqueístas, já bem estabelecidos e com aceitação ampla do público. KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. Editora Casa do Psicólogo, 2011, p. 30.

²⁴⁸XAVIER. In: RAMOS. op. cit. p. 97.

ressentimento - em Bianchi tem sua especificidade nesse ponto provocativo, onde o sequestro é apontado como solução pela protagonista da narrativa.

A psicanalista Maria Rita Kehl, em seu livro *Ressentimento*²⁴⁹, traz alguns pontos importantes sobre o conceito, e que nos ajudam a pensar as questões psicológicas dos personagens de *Quanto vale ou é por quilo?*. Segundo a autora, “ressentimento não é um conceito da psicanálise; é uma categoria do senso comum que nomeia a impossibilidade de esquecer ou superar um agravo. (...) Trata-se de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido.²⁵⁰” O conceito, portanto, indica que um impulso foi impedido de se efetivar, onde o ofendido não consegue (seja por fraqueza, opção ou qualquer motivo que gere impossibilidade) responder à altura a ofensa recebida²⁵¹. Portanto, é fundamental que a vítima “não se sinta à altura de responder ao agressor; que se sinta fraca, ou inferior a ele.²⁵²”

Esse sentimento de fraqueza diante da adversidade social é o combustível da agressividade de Candinho, que age não apenas pelo desespero diante da responsabilidade de cuidar do filho, mas pela pressão exercida pelo núcleo familiar. Uma das sequências que reforçam essa ideia está na última metade do filme, e desenvolve, na narrativa, a história de Candinho, buscando explicar suas motivações pessoais para as ações que finalizam o filme.

Essa sequência inicia com sua esposa, Clara (interpretada por Leona Cavalli), olhando atentamente uma revista com várias fotos. Aparentemente, uma das diversas revistas que cobrem a vida de personalidades midiáticas. A curiosidade fica por conta do título da matéria que está de frente para nós, espectadores: “Filantropia movimenta a sociedade paulistana.” Um elemento sutil, não tão fácil de se perceber por sua passagem rápida e não focalizada no enquadramento, mas que reforça a ironia do diretor. Em seguida, um corte nos leva à cozinha, onde Mônica, visivelmente irritada, bate um bolo. Candinho entra no quadro cênico, devagar, sorridente. Puxa uma cadeira ao lado da sogra e mete o dedo na massa, gerando uma explosão de raiva em Mônica, que diz aos gritos: “Tira a mão daí, Candinho! Te boto pra correr já! Tá pensando que eu tô fazendo bolo pra gente comer? É pra vender. E se você não arrumar emprego logo te boto aí, na beira da pia pra fazer brigadeirinho pra festinha de criança.” Nesse momento, Clara grita seu nome, chamando-o à sala. É a deixa para Mônica concluir seu discurso

²⁴⁹KEHL, M. R. op. cit.

²⁵⁰Ibidem. p. 11 e 12.

²⁵¹Ibidem. p. 13.

²⁵²Ibidem. p. 14.

enfático: “Pra esse aí não, coitado, que esse aí, que tá pra nascer, esse aí já vai morrer é de fome!”

Candinho levanta, atendendo o chamado da esposa. Senta-se ao sofá, ao lado dela. Faz um carinho em sua barriga, enquanto Clara olha para o lado oposto, insatisfeita, e diz que precisa pintar seu cabelo de novo. Repentinamente ela se anima, envolvida pelo entusiasmo de uma nova ideia. Levanta a revista para Candinho e diz:

Acho que a gente tem que fazer um investimento. Olha só, quanta gente de sucesso. Essa menina aqui é que nem eu, ó. Só que ela batalhou pra tá aqui, entendeu? Ela investiu na imagem dela. Bom, casou com um cara cheio da grana. Ele deu tudo pra ela: roupa nova, plástica. Acho que a gente tem que se sentir que nem eles pra gente ser que nem eles, entendeu? Pô, você já imaginou, Candinho, você com um carro bacana, novo, eu com vídeo cassete, com *personal trainer*... Ia ser tudo de bom. Ah, Candinho, sei lá, acho que a gente tem que batalhar pelo que a gente quer, entendeu? Compra uma tintura nova pra mim? Hein?.

Essa sequência de diálogos apresenta, com certo didatismo, a condição social na qual Candinho se vê preso. A pressão da sogra, agressiva em seu discurso para que procure um emprego rápido, é somada aos pedidos de sua esposa, cuja grande ambição é imitar o modelo de vida das celebridades, da elite estampada na mídia - a qual, sabemos pelo enredo do filme, não é tão bela quanto aparenta, e o título da matéria da revista que Clara lê aproxima os personagens que compõe o núcleo dos empresários e políticos envolvidos com o Terceiro Setor à esta sequência, reforçando sua crítica tanto às elites quanto àqueles que apenas querem, ingenuamente, imitar seu modo de vida. Essa sequência está, portanto, em diálogo direto com a personagem Joana, do começo do filme.

A personagem Clara representa basicamente o estereótipo do cidadão que, por sua condição precária, torna-se refém dos veículos de comunicação de massa. A crença de que está próxima das pessoas representadas na revista (“essa menina aqui é que nem eu, ó”) reforça sua falta de percepção do jogo social. O final de seu discurso, em tom de comicidade, a faz parecer ainda mais ingênua: a pronúncia do termo inglês “*personal trainer*”, completamente errada, busca provocar o riso pela ironia da situação, complementada com o pedido final: “compra uma tintura nova pra mim?”

Uma passagem do texto de Maria Rita nos ajuda a compreender um pouco melhor o discurso de Clara. Segundo a pesquisadora, o ressentimento social se origina na “(...) insatisfação dos grupos sociais que não se reconhecem em suas reais condições

de classe, pois estão identificados com padrões e ideais que se lhes apresentam como acessíveis.²⁵³”

Enquanto Clara discursa, Candinho praticamente não fala. É assim durante quase todo o filme. Seu desenvolvimento se dá através da ação e da fala dos personagens que lhe cercam. Ele segue em silêncio enquanto as duas mulheres da casa o pressionam a sair de sua condição econômica precária. Mais uma vez o texto de Maria Rita Kehl nos ajuda a compreender as formas como o ressentimento se constrói através desse tipo de situação: “É preciso que exista um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para os que se sentem inferiorizados se ressintam.²⁵⁴” Por isso, a autora pontua que o ressentimento só se tornou objeto de reflexão filosófica a partir do século XIX, apresentando-se no contexto das democracias modernas e seus conflitos sócio-políticos²⁵⁵.

Candinho e Clara se situam justamente no lado frágil dessa balança democrática moderna, que tende sempre para o lado economicamente mais forte. O filme de Bianchi, a partir desse núcleo narrativo, salienta a distância em que ambos estão da consciência do problema socioeconômico que seria necessária para uma atitude mais combativa. Iludidos pelo vislumbre do modo de vida da elite, acabam por fortalecer os vínculos que fragilizam a sociedade, cooperando com esquemas corruptos de políticos e empresários. Candinho, afinal, em sua submissão silenciosa perante os mais fortes, é incapaz de formular propostas ou planos para sua vida. Em um dos finais, executa Arminda a mando dos corruptores, antagonistas da narrativa; já no final “alternativo”, deixa que Arminda interprete a situação e proponha à ele uma ação diferente. Inerte, acrítico e em silêncio submisso, sua missão é cumprir o desejo de terceiros.

Ao não conseguir superar sua condição de inferioridade na hierarquia social e não buscar o confronto com as causas da desigualdade²⁵⁶, o casal Candinho e Clara visa apenas inverter sua condição desvantajosa, passando para o lado mais forte. Tanto no passado quanto no presente, o personagem Candinho acaba atacando seus companheiros de mesma (ou próxima) condição social, preferindo ceder às regras do jogo à questioná-las²⁵⁷.

²⁵³Ibidem. p. 224.

²⁵⁴Ibidem. p. 18.

²⁵⁵Ibidem. p. 205.

²⁵⁶Ibidem.

²⁵⁷Ibidem. p. 213.

Por fim, há ainda mais um trecho do texto de Maria Rita que se auxilia essa análise de Candinho e Clara – em especial, do discurso/monólogo de Clara – e sintetiza essa abordagem psicológica da questão social servindo de base para o ressentimento:

A igualdade política que garante a todos os mesmos direitos e oportunidades situa os indivíduos, simbolicamente, em um mesmo patamar a partir do qual cada um se vê como competidor em relação a seus iguais. O pressuposto de uma igualdade simbólica que não se faz acompanhar de igualdade de direitos garantidos de fato, aliado à identificação dos mais pobres com valores dos privilegiados, corrói os laços de solidariedade – única forma de amparo coletivo do indivíduo isolado nas grandes massas urbanas. (...) A onipresença da indústria cultural no mundo contemporâneo permite o acesso das massas, *pela via das imagens*, aos bens que representam o modo de vida das elites como o único desejável para todos.²⁵⁸

Não é apenas Candinho que pode ser observado a partir dessa condição de desconforto diante do ressentimento característico das democracias modernas. Arminda e Dido também apresentam essa raiva diante de sua condição inferiorizada, que os leva a uma atitude vingativa: Dido, ex-presidiário com profunda consciência política, sequestra o empresário sócio da empresa do terceiro setor Stiner, Marco Aurélio; já Arminda, como frisado anteriormente, propõe à Candinho sequestrar os corruptos, e sua fala final é impregnada pela lógica da vingança enquanto fim, e não meio.

Segundo Maria Rita, a reivindicação dos ressentidos não é clara: “(...) ele não luta para recuperar aquilo que cedeu e sim para que o outro reconheça o mal que lhe fez. No entanto, não espera obter reparação: o que ele quer é uma espécie de vingança.²⁵⁹” A questão sócio-política das democracias modernas é ressaltada pela autora enquanto elemento fundamental para se compreender esse sentimento tão comum à nossa sociedade. Segundo a autora,

(...) quando uma civilização não consegue evitar que a satisfação de alguns tenha como premissa a opressão de outros, talvez da maioria – o que acontece em todas as civilizações atuais – é compreensível que os oprimidos desenvolvam uma intensa hostilidade contra os termos do contrato social que eles próprios sustentam com seu trabalho, mas de cujos benefícios participam muito pouco.²⁶⁰

Dessa forma, os três principais personagens negros do filme (Candinho, Arminda e Dido) estão permeados pelo ressentimento, o qual fundamenta suas ações violentas. Bianchi, assim, constrói uma visão distópica do mundo contemporâneo, onde o único espaço de “esperança” por justiça ou equidade está vinculado à vingança dos menos favorecidos, onde o sequestro surge enquanto solução possível. É uma

²⁵⁸Ibidem. p. 220 e 221.

²⁵⁹Ibidem. p. 19.

²⁶⁰Ibidem. p. 208 – 209.

interpretação provocativa, e não por acaso o filme gerou críticas tão díspares. Mas cabe o questionamento: será que apresentar personagens negros enquanto protagonistas cuja única atitude viável é a brutalidade do sequestro ajuda a diminuir o impacto social que os estereótipos racistas, quase sempre vinculados à violência e sexualidade, causaram aos negros?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto político em que *Quanto vale ou é por quilo?* foi produzido e lançado foi marcado por grandes mudanças históricas e sociais. A vitória de Lula para presidência do Brasil, em 2002, talvez seja a mais evidente. Entre os diversos motivos para a derrota do projeto político do PSDB está, certamente, a série de crises que levaram o governo a enfrentar CPIs ao mesmo tempo em que tentavam combater uma crise econômica, que gerou a desvalorização do real em 1999.

Entre os anos de 2001 e 2002, as CPIs instauradas para analisar a atuação corrupta das ONGs e empresas do Terceiro Setor geraram desgastes ao governo de Fernando Henrique Cardoso e intensos debates na mídia. O filme *Quanto vale ou é por quilo?* apresenta uma visão profundamente crítica à esse contexto, representando as empresas do Terceiro Setor como instituições marcadas pela corrupção sistêmica. Esses questionamentos, do ponto de vista formal, são apresentados no filme através do uso de recursos que dialogam com outras obras, como as *instruções intertextuais estéticas*, que acentuam as críticas sociais, políticas e econômicas, visando, através de tal estratégia narrativa, potencializar o diálogo com o público espectador.

A visão histórica oferecida pelo filme carrega um olhar distópico do futuro e do passado, marcados por um sentimento de imobilidade histórica. Dessa forma podemos observar que a violência da escravidão contra o negro permanece na atualidade com o sistema carcerário, brutalmente punitivo contra os mais pobres e também na exploração da miséria pelo Terceiro Setor.

O filme, em sua composição das sequências históricas, toma como ponto de partida algumas fontes primárias que tem suas narrativas modificadas, visando não a fidelidade com o passado, mas sim o reforço fílmico das críticas sócio-econômicas.

Outro potencial de *Quanto vale ou é por quilo?* está em sua busca pelo desenvolvimento de protagonistas negros e de temáticas que gerem questionamentos sobre o racismo. Nesse sentido as personagens Arminda, Candinho e Dido ganham destaque e podem ser observados a partir do ressentimento. Os três apresentam uma raiva diante de suas condições inferiorizadas, e isso os leva a atitudes vingativas: Dido e Arminda tem no sequestro das elites a resposta para suas insatisfações, enquanto Candinho, pressionado por sua família, acaba se aproximando das elites e servindo à elas como assassino de aluguel.

Nos dois finais apresentados há uma completa ausência de perspectivas redentoras, sendo a violência a única resposta dos oprimidos. Dessa forma, o filme constrói sua visão distópica da contemporaneidade, onde a esperança cede lugar à ação violenta, e nesse cenário o sequestro torna-se alternativa viável diante de um sistema cuja tendência é o aprofundamento do abismo social. Portanto, a mensagem que finaliza o filme aponta para a ironia negativa que não poupa nenhum dos atores sociais. Nesse contexto, não existe ninguém que possa portar esperanças redentoras. Não há nenhuma proposta positiva possível.

O tema do racismo no cinema, apesar de ser foco de várias críticas do movimento negro, só agora começa a ganhar algum destaque, o que pode ser visto nas polêmicas sobre os Oscar's de 2016 e 2017: em 2016, o fato de a premiação ter ignorado completamente os atores negros, que não estiveram presentes entre as vinte indicações nas categorias de atuação, gerou uma forte reação na mídia, e a *hashtag* *#OscarSoWhite* dominou as redes sociais. No ano seguinte todas as principais categorias do Oscar tinham representantes negros, batendo assim o recorde de indicações. Além disso, o Oscar de melhor filme foi para *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016), que além da temática negra da narrativa tem um elenco centrado em atores negros.

De modo geral, acredito que *Quanto vale ou é por quilo?* nos ajuda a refletir sobre diversos problemas da sociedade, quer se concorde ou não com os posicionamentos do filme. *Quanto vale ou é por quilo?* explora ao máximo o potencial provocativo do cinema, fazendo-nos sair de nossas zonas de conforto. A postura irônica negativa do filme visa solapar a sociedade como um todo, sem salvar ninguém em nenhuma temporalidade, o que é perturbador. É um filme que oferece desordem a toda ordem, sendo que em ambos os finais que nos são apresentados não é possível encontrar uma solução para os problemas da contemporaneidade.

POSFÁCIO

Não sei qual era o escritor que dizia: todos os livros são autobiográficos, sobretudo “As Viagens de Gulliver”. Acaba-se a falar só de si mesmo, porque não há mais nada, mais material aonde ir buscar, a não ser a si mesmo. Todos os livros são autobiográficos.²⁶¹

A primeira vez que tive contato com o filme *Quanto vale ou é por quilo?* foi em 2009. Havia entrado no curso de História em 2007 e, no ano seguinte, comecei a participar do Programa de Extensão Universitária através do Centro de Documentação e Informação em Terceiro Setor (CEDOC), ligado ao Núcleo Interdisciplinar sobre o Terceiro Setor (NITS) no departamento de Ciências Sociais Aplicadas da UFPR. Meu trabalho no CEDOC era basicamente organizar uma espécie de glossário com termos específicos do Terceiro Setor. O novo ofício rendeu algumas conversas interessantes nos bares das imediações da Reitoria da UFPR. Lembro especialmente de uma dessas, onde argumentava com o colega Wagner Tauscheck sobre as possibilidades e limitações da atuação do Terceiro Setor, encorajado pelos copos de cerveja que já começavam a fazer efeito. Não me recordo de muitos detalhes do que foi dito, mas ali, naquele bar, um conselho amigável mudaria o rumo da minha vida acadêmica. Ao escutar minhas divagações, Wagner - na época um rapaz maduro para sua idade (20 anos), e já com extensa trajetória na militância estudantil – indicou-me o filme de Sérgio Bianchi.

Foi a partir dessa conversa que assisti *Quanto vale ou é por quilo?* e, como trabalhava em um centro de documentação sobre o Terceiro Setor, fiquei um bom tempo com o filme na cabeça. Na época, tendo acumulado vários ressentimentos políticos, comprei o discurso do filme. Sua crítica generalizada era exatamente o que eu procurava.

Seis anos depois voltaria a assistir ao filme, procurando transformar as interrogações que ele acendia em projeto para o mestrado em História. Infelizmente, no mesmo ano, Wagner Tauscheck não resistiu ao câncer, e assim perdi um grande colega.

Da elaboração do projeto até a finalização do texto se vão mais de três anos. Relendo tudo que escrevi nesse período vejo as várias mudanças que, de alguma forma, se apresentam no corpo da pesquisa - muitas vezes presentes nas entrelinhas e nos parágrafos que acabei excluindo ou alterando completamente. A primeira mudança perceptível está no sentido macro: a política, hoje completamente diferente. Na época

²⁶¹Entrevista do escritor português António Lobo Antunes ao site *Expresso*, em 19 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/cultura/2017-02-19-Antonio-Lobo-Antunes-Nao-me-e-facil-viver-comigo.-Parece-que-estou-sempre-em-guerra-civil>>. Acesso em: maio de 2017.

em que comecei, reclamávamos do governo petista e da política externa de Obama. Finalizo essa dissertação com as ameaças de reformas de um governo ilegítimo no Brasil e com Trump assumindo o país que detém os maiores recursos bélicos do mundo. Por outro lado, vejo que a esquerda passou por uma profunda mudança no Brasil. Poucos anos atrás os movimentos feministas e negros não tinham quase nenhum espaço na academia e na mídia. Hoje a situação é diferente: ambos os movimentos ganharam, na base de muita luta, um espaço muito importante. Essa atuação política transformou meu último capítulo em algo que sequer tinha pensado nas primeiras vezes que assisti ao filme. Por fim, percebo também as mudanças pessoais, que me fizeram olhar o filme (e, de modo geral, a obra) de Bianchi com um olhar mais crítico. Meus ressentimentos políticos foram, aos poucos, diminuindo, e isso acabou me afastando das ideias do diretor.

De fato, mesmo mudando ao longo desses últimos anos a interpretação que tive sobre Bianchi e sua obra, ao ler novamente a pesquisa vejo que o filme levanta uma série de temas importantes para a contemporaneidade. As denúncias e críticas ainda mantêm sua força, como a exploração da miséria, os problemas do sistema penitenciário e a corrupção sistêmica.

O escritor português António Lobo Antunes falava que todos os livros são autobiográficos. Concordo. E acredito, também, que toda obra é, de certa forma, autobiográfica. Através de uma leitura de *Quanto vale ou é por quilo?* é possível compreender um pouco mais sobre o momento histórico em que ele foi produzido, e como o cineasta e os roteiristas se posicionavam no debate sobre temas polêmicos por meio dessa obra. Ao reler essa pesquisa e lembrar de todo o processo que me trouxe aqui, também vejo que ela diz muito sobre mim, sobre minhas mudanças pessoais e sobre o contexto em que estive inserido.

Finalizo essa dissertação com mais perguntas em aberto do que respostas efetivas. Não é por acaso o ponto escolhido para finalizar o quarto capítulo seja a interrogação. Poucos dias antes de completar três anos da morte de Wagner, pergunto, enfim, o que será que ele pensaria dessa pesquisa. Será que gostaria dessas questões em aberto? Reclamaria a ausência de Marx? Impossível responder. Mas, independente de qualquer questão que pudesse surgir, sei que ele ficaria muito feliz em saber que um conselho seu foi bem aproveitado.

WAGNER TAUSCHECK, PRESENTE!

LISTA DE FONTES

FORTE AUDIOVISUAL:

BIANCHI, Sérgio. Quanto vale ou é por quilo? Longa-metragem / Sonoro / Ficção /35 mm, COR. Direção: Sérgio Bianchi. Roteiro: Sergio Bianchi; Eduardo Benaim. Montagem: Paulo Sacramento. Companhias Produtoras: Quanta; Teleimage. Brasil, 2005.

FONTES ESCRITAS:

ARANHA, A. EDUARDO, C. *Entrevista com o diretor do filme Quanto Vale ou é Por Quilo?, Sérgio Bianchi*. Época, 16 de maio de 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT961935-1655-3,00.html>>. Acesso em: 06/08/2013.

CGU investiga denúncia contra a ONG Ágora. Última Instância, 28 de maio de 2004. Disponível em: <<http://ultimainstancia.uol.com.br/conteudo/noticias/39341/cgu+investiga+denuncia+contra+a+ong+agora.shtml>>. Acesso em: 02/08/2013.

COSTA, R. SALOMON, M. *Governo banca ONGs, mas não fiscaliza os seus gastos*. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 de outubro de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u54574.shtml>>. Acesso em: 02/08/2013.

CRUZ, D. *ONGs: o rosto comunitário do neoliberalismo. O que está por trás das chamadas "Organizações Não-Governamentais"?*. 29 de julho de 2005. Disponível em: <<http://www.pstu.org.br/node/5555>>. Acesso em 02/08/2013.

Denúncias contra ONGs estão sendo apuradas, diz ministro. Jornal do Senado, 13 de novembro de 2002. Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/2002/11/13/denuncias-contras-ongs-estao-sendo-apuradas-diz-ministro>>. Acesso em: 02/08/2013.

DEZALAY, Y. GARTH, B. *A ação conveniente das ONGs*. Le Monde Diplomatique. Tradução de Marcelo de Valécio. Disponível em: <<http://www.geografiaparatodos.com.br/index.php?pag=s1102>>. Acesso em: 02/08/2013. DOMINGUES, S. *Quanto algumas ONGs ganham com a miséria*. Revista Espaço Acadêmico, São Paulo, nº 49, junho de 2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/049/49cult_domingues.htm>. Acesso em: 02/108/2013.

LOPES, M. *Senado impõe restrições às ONGs*. Projeto aprovado no Senado agora vai à Câmara e faz cinco exigências para o funcionamento das ONGs. Folha do Meio Ambiente, 22 de julho de 2004. Disponível em: <http://folhadomeio.com.br/publix/fma/folha/2004/07/org_gov149.html>. Acesso em: 02/08/2013.

FONTES ESCRITAS – FORTUNA CRÍTICA

ALMEIDA, Eros Ramos de. Bofetada na cara. *O Globo*, sexta-feira, 27 de maio de 2005. Caderno: Rio Show. p. 10. Disponível na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

DSW. Bianchi extravasa sua indignação. *Tribuna da Imprensa*. Caderno: Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 27/05/05, p. 3. Disponível na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

FILHO, Rubens Ewald. Quanto vale ou é por quilo? In: *Quanto Vale ou É por Quilo?* Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi do filme de Sergio Bianchi. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008.

FLORES, Rudney. Caridade como Negócio. *Gazeta do Povo*, 26/09/2002.

FONSECA, Joel Pinheiro. Múltiplas filosofias em enredos múltiplos. *Dicta&Contradicta*, número 4. Dezembro de 2009. Múltiplas filosofias em enredos múltiplos. Joel Pinheiro da Fonseca. Disponível na Cinemateca Brasileira, São Paulo. Acesso: RG (D) – DC :Dicta&Contradicta, n. 4, p. 208 – 216. Dez. 2009.

GODOY, Omar. Sem heroísmo ou redenção: diretor de Quanto Vale ou é por Quilo? Critica a indústria de assistencialismo no Brasil. *Gazeta do Povo*, 12/06/2005.

HESSEL, Marcelo e CORCI, Danilo. Quanto vale ou é por quilo?. *Omelete*. Crítica disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/quanto-vale-ou-e-por-quilo/?key=23617>>. Acesso em agosto de 2016.

HOINEFF, Nelson. Quanto vale um vomito coletivo? *Sítio Críticos.com*. 29/05/2005. Disponível na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

KANASHIRO, M. Quanto vale ou é por Quilo?. *Com Ciência*, 10 de junho de 2005. Disponível em: <<http://comciencia.br/resenhas/2005/07/resenha1.htm>>. Acesso em: 02/08/2013.

LIMA, Paulo Santos. Em nome de uma solidariedade perversa - Quanto Vale ou É por Quilo? dispara torpedos na moral brasileira. *Folha de S. Paulo* – 20/05/2005.

MAMEDE, Liciane. Quanto vale ou é por quilo? *Revista Paisà*, número zero, março de 2006, pg 13. Disponível na Cinemateca Brasileira, São Paulo. Acesso: RC(R) - Revista Paisà, n. zero, p. 13, mar.2006

PETERMANN, Christian. Quanto Vale ou É por Quilo? Bianchi mira na hipocrisia social. *Guia da Folha SP* – 20/05/2005.

RP. Quanto vale ou é por quilo?. *Revista Set*. v. 18. N. 221. Novembro de 2005. pg. 69. Disponível na Cinemateca Brasileira, São Paulo. Acesso: RC (S) – Set. v. 18. n. 221, p. 63 – 69, nov. 2005.

SADER, Emir. Corrupção não-governamental. *Jornal do Brasil* – 26/06/2005.

VIEIRA, João Luiz. A indústria perversa da solidariedade. Disponível em <https://www.criticos.com.br/nwes/artigos/critica_interna.asp?artigo=849>. Acesso em agosto de 2016.

WERNECK, Alexandre. Cronicamente iluminista. *Jornal do Brasil*, Caderno Revista Programa, 27/05/05, página 7, Cronicamente iluminista. Alexandre Werneck. Disponível na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

ZAVALA, Rodrigo. “Quanto vale ou é por quilo?” funde passado e presente. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2005/05/19/ult26u18989.jhtm>>. Acesso em julho de 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. São Paulo, Senac, 2000.

AUMONT. Jacques; BERGALA. Alain; MARIE Michel; VERNET Marc. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 258p.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

CARDOSO, Maurício. *História e Cinema: Um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)*. Dissertação em História – FFLCH. São Paulo: USP, 2002.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CARVALHO, Noel dos santos. *O Negro no cinema brasileiro: o período silencioso*. Revista Plural, USP: São Paulo, 2003.

CASTRO, Silvia Elaine Santos de. *Marcadores sociais da diferença: sobre as especificidades da mulher negra no Brasil*. XXVI Semana de Ciências Sociais, GT4 – Racismo, intolerância e políticas públicas. Universidade Estadual de Londrina, 2012.

Catálogo de filmes: ANCINE, Brasília, 2007. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/catalogo-cinemabrasil/Catalogo_MRE2005.pdf>. Acesso em fevereiro de 2016.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Editora Texto & Grafia: Portugal, 2011.

COUTINHO, Joana Aparecida. *Organizações Não-Governamentais: o que se oculta no “não”?*. Revista Espaço Acadêmico. Ano III, n°24. Maio de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/024/24ccoutinho.htm>>. Acesso em julho de 2015.

DE, Jeferson. *Dogma Feijoada: O cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

FALCONER, Andres Pablo Falconer. *A promessa do terceiro setor. Um Estudo sobre a Construção do Papel das Organizações Sem Fins Lucrativos e do seu Campo de Gestão*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 1999.

FERNANDES, Rubem César. *O que é o terceiro setor?*. Revista do Legislativo, Belo Horizonte, n. 18, abril/junho de 1997. Disponível em: <<http://dspace.almg.gov.br/xmlui/bitstream/handle/11037/1091/1091.pdf?sequence=3>>. Acesso em julho de 2015.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. *O ressentimento na História*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FILHO, Rubens Ewald (coord). *Quanto Vale ou É por Quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi do filme de Sergio Bianchi*. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008.

FRANÇA, Alex Santana. A carne mais barata do mercado é a carne negra. *Revista África e Africanidades*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, fev. 2010. Coluna Resenha. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Carne_negra.pdf>. Acesso em: 08/08/2013.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: História e Ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70*. Tese em História – PPGHIS. Curitiba: UFPR, 2008.

_____. *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R.(Orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. Editora Casa do Psicólogo, 2011.

KIERKEGAARD, Søren. *O Conceito de Ironia constantemente Referido a Sócrates*. Editora Vozes: Petrópolis, 1991.

KOTLER, Philip. *Marketing social: estratégias para alterar o comportamento público*. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 1992

LAPERLA, Pedro Vinícius Asterito. *Preto no branco: discursos raciais no cinema brasileiro contemporâneo*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Preto%20no%20branco.pdf>>. Acesso em: agosto de 2013.

LAHNI, Claudia Regina, Nilson Assunção, Mariana Zibordi, Maria Fernanda. *A Mulher negra no cinema: uma análise de filhas do vento*. Revista Científica Cent. Universidade Barra Mansa - UBM, Barra Mansa, v.9, n. 17, jul. 2007.

LOPES, Elisângela Aparecida. *Sérgio Bianchi, leitor de Machado de Assis: diálogos entre o cinema e a literatura*. Anais do Seta, nº1, 2007.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. 3. ed. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

MACHADO JR, Rubens (orgs.); SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa. *Estudos de Cinema SOCINE VIII*. São Paulo: Annablume, Socine 2006.

MANCE, Euclides André. *A revolução das redes: a colaboração solidária como uma alternativa pós-capitalista à globalização atual*. Petrópolis: Vozes, 2000.

MARSON, Melina I. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.

MIRANDA, Maria Geralda de. *Contradições Sociais Latentes no decadente escravismo brasileiro: uma leitura do conto Pai contra Mãe, de Machado de Assis*. Semioses. Rio de Janeiro, nº3, 2007.

MONTAÑO, Carlos. *Terceiro Setor e Questão Social: crítica ao padrão emergente de intervenção social*. São Paulo: Cortez, 2002.

MORALES, Lúcia Arrais. *Um mundo distópico: “Quanto vale ou é por quilo?”*. Baleia na rede – revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura FFC/UNESP. Vol. 1, nº 7, ano VII, dezembro de 2010.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. História: Questões e Debates. Curitiba: Ed. UFPR, ano 20, nº 38, jan/jun 2003.

NAGAMIMI, Eliana. *Literatura e Cinema: a História como elemento de atualização no processo de adaptação do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, para o cinema*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NETTO, José Paulo. *Capitalismo Monopolista e Serviço Social*. São Paulo: Cortez, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarissante”. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinemas et réalistes*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984..

OLIVEIRA, Nezi Heverton. Campos de. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2006.

PEREIRA, Layne do Amaral. *O real no imaginário: estéticas realistas nas ficções nacionais contemporâneas*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social, 2007.

PERROT, Andrea C. *Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de mundo*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PRUDENTE, Celso Luiz. *Barravento – o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Fiuza, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005.

RECCOARO, Deise Aparecida. “Quanto vale ou é por quilo?”: Reflexão sobre a responsabilidade social das empresas. Revista Científica Hermes 2, 2009.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SARAIVA, Leandro Rocha. *Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas – O Homem que copiava (Jorge Furtado, 2004) e Redentor (Cláudio Torres, 2005)*. Tese em Ciências da Comunicação – ECA. São Paulo: USP, 2006.

SENA, Tatiana. “*Quanto vale ou é por quilo?*”: relíquias machadianas de um Brasil antigo?. Disponível em <www.filologia.org.br/machado_de_assis/Quanto_vale_ou_é_por_quilo-relíquias_machadianas_de_um_Brasil_antigo.pdf>. Acesso em: 16 de agosto de 2013.

SHERER-WARREN, Ilse. *Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A grande cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP: 2013.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. Tese – Doutorado em Comunicação. Universidade de Brasília, 2016.

SILVA, Edna Soares. *GÊNESE E IDENTIDADE EDUCACIONAL DO CENTRO DE DIREITOS HUMANOS HENRIQUE TRINDADE DE CUIABÁ/MT*. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2005.

SILVA, Michelly Cristina da. *Sérgio Bianchi e sua leitura cinematográfica da história: uma análise de Quanto vale ou é por quilo?*. Revista O Olho da História. Salvador: nº 19, dezembro de 2012.

SOLER, Marcelo. *Quanto Vale um Cineasta Brasileiro? Sergio Bianchi em palavras, imagens e provocações*. São Paulo: Editora Garçonni, 2005.

SOUZA, Edileuza Penha (org). *Negritude, Cinema e Educação: Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. Ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011, Volume 1 e 2; Volume 3 editado em 2014, primeira edição.

STEWART, Jon. *Søren Kierkegaard - Subjetividade, Ironia e a Crise da modernidade*. Universidade de Copenhague. Curso disponível em: <<https://www.coursera.org/learn/kierkegaard/home/welcome>>. Acesso em dezembro de 2016.

VIEIRA, Luiz João. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

XAVIER, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Estudos de Cinema – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____ *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____ Brazilian Cinema in the 1990's: the unexpected encounter and the resentful character. In: NAGIB, Lúcia. *The New Brazilian Cinema*. New York: I. B. Tauris.