

Quanto vale ou é por quilo? Imagens-máscara dos excluídos, da era braçal à digital

Denise Correa Araújo*

Resumo

Este ensaio é uma tentativa de contextualizar o aspecto comunicativo do cinema brasileiro contemporâneo, enfocando o filme mais recente de Sérgio Bianchi, "Quanto vale ou é por quilo?", em três aspectos fundamentais: em sua montagem estética de fotos baseadas na pesquisa dos depoimentos nos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, em sua adaptação comparativa do conto "Paí contra "Mãe", de Machado de Assis, e em sua comprovação da inviável proposta das ONGs de minimizar desigualdades sociais e raciais. Estes aspectos estão aqui representados por três imagens-máscara que, acredito, traduzem a essência da tese do filme-ensaio de Bianchi: imagens-máscara de simulação, imagens-máscara de punição e imagens-máscara de dissimulação, respectivamente. Conceitos de Brecht sobre a dialética do distanciamento, de Eisenstein sobre a montagem justaposta, de Susan Sontag sobre fotos posadas e de Boris Kossoy sobre realidade externa e interna da fotografia são referenciais teóricos fundamentais para esta análise.

Palavras-chave: imagens-máscara, inclusão digital, indústria da filantropia.

51

Abstract

This essay is an attempt to contextualize the communicative aspect of Brazilian contemporary cinema, focusing on the most recent film by Sérgio Bianchi, "Quanto vale ou é por quilo", in its three fundamental aspects: in its aesthetic montage of photos based on the research of testimonies from Rio de Janeiro National Archive proceedings, in its comparative adaptation of the short story "Father against Mother", by Machado de Assis, and in its confirmation of the unfeasible proposal of the ONGs (non-governmental organizations) to minimize social and racial descompasses. These aspects are here represented by three mask-images that, I believe, translate the essence of Bianchi's essay-film: simulation mask-images, punishment mask-images and dissimulation mask-images, respectively. Brecht's concepts about distancing dialectics, Eisenstein's studies on juxtaposed montage, Susan Sontag's ideas on posed photos, and Boris Kossoy's theories about photography external and internal reality are basic theoretical references for this analysis.

Key words: mask-images, digital inclusion, philanthropy industry

* Denise Correa Araujo, PhD em Literatura Comparada, Cinema e Artes pela University of California, Riverside, USA, em 1998. Atualmente é Coordenadora do Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, em Curitiba, e do Curso de Pós-Graduação lato sensu em Cinema da UTP.

Este ensaio é uma tentativa de contextualizar o aspecto comunicativo do cinema brasileiro contemporâneo, enfocando o filme mais recente de Sérgio Bianchi, “Quanto vale ou é por quilo?”, em três aspectos fundamentais: em sua montagem estética de fotos baseadas na pesquisa dos depoimentos nos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, em sua adaptação comparativa do conto “Pai contra Mãe”, de Machado de Assis, e em sua comprovação da inviável proposta das ONGs de minimizar desigualdades sociais e raciais. Estes aspectos estão aqui representados por três imagens-máscara que, acredito, traduzem a essência da tese do filme-ensaio de Bianchi: imagens-máscara de simulação, imagens-máscara de punição e imagens-máscara de dissimulação, respectivamente.

O cinema brasileiro, depois da assim chamada “Retomada”, tem procurado seu caminho entre os diversos atalhos que dificilmente levam a vias relevantes. Por um lado, há a sedução do cinema comercial, que supostamente atrairia o público já habituado a produções importadas com o mesmo apelo melodramático, apelo este também compartilhado pela maioria das telenovelas. Por outro lado, há a intenção de um cinema mais artesanal e estético, que atrairia os estudiosos da arte. As duas alternativas são válidas, mas nem sempre convergem. Bianchi transita entre as duas, oferecendo imagens estáticas e cinéticas de valor artístico e histórico, trazidas para uma outra época, a da tecnologia digital, que permeia uma montagem intrincada, complexa e, ao mesmo tempo, sinteticamente comparativa de duas eras distantes, mas tão similares.

52

Seguindo tendências globalizadas de hibridação, a linguagem cinematográfica tem dividido espaços com a computação gráfica, com as imagens publicitárias e, mais enfaticamente, com certas composições televisivas, em tentativas de se comunicar mais efetivamente com um público que havia esvaziado as salas de projeção do assim chamado “Cinema Novo”, cujas temáticas e preocupações estéticas poderiam ser classificadas de herméticas. Desde o emblemático “Central do Brasil”, de Walter Salles, parece que há uma tendência de explorar os problemas sociais nacionais, com maior ou menor sucesso, mas quase sempre maniqueisticamente colocando as questões de maneira simplista e redutora, implicando que os problemas podem ser solucionados se houver boa vontade. Os personagens parecem estar sempre à espera da redenção final que, como o “happy end” das produções hollywoodianas, provoca o apagamento dos problemas e promove a alegria paliativa de uma pseudo-solução. Filmes como “Carandiru”, “Olga” ou “Redentor” seguem a mesma fórmula que embriaga o espectador, já devidamente anestesiado e alienado pelas imagens que

diariamente são veiculadas pelos canais televisivos e pelos diversos meios de comunicação de massa incluindo a Internet.

O efeito de poder da imagem não é novo. As pinturas rupestres já traziam em seus significantes as ameaças de seus significados. A inesperada projeção da chegada do trem, na sala de cinema do final do século XIX, também demonstrou o poder da imagem cinética. Muito mais poderosas são as imagens com alta definição e tecnologicamente manuseadas, que produzem um efeito quase que hipnótico. Em “Carandiru”, o apelo melodramático da chegada da polícia no presídio parece ter eclipsado todos os crimes e ameaças dos prisioneiros, tornando-os vítimas indefesas, em busca de redenção. Em “Olga”, não há sequer uma proposta de recuperar a ideologia de Prestes, e a imagem da mulher supostamente forte, que se entrega a um ideal, é subitamente refém de outra, vítima de suas fraquezas, como se o encantamento da personagem em se tornar mãe tivesse enfraquecido toda a sua luta por ideais do partido. Em “Redentor”, a imagem do sobrenatural entra em cena para finalmente terminar tudo em festa, sem uma reflexão mais consistente do que as soluções estereotípicas comuns de nossa cinematografia. Parece que a “novelização” dos temas supera uma possível abstração ou transcendência dos mesmos. Parece que é só pelo melodrama, pela emoção apelativa, pelo aspecto novelístico, que o público pode voltar às telas.

Ao contrário dessa tendência manipuladora, “Quanto vale” vale por ele mesmo, pela postura coerente de comprovar uma tese, pelo esforço de interfacear dois períodos de modo a evitar a redenção, e, ao mesmo tempo, por oferecer dois finais, nenhum deles redutor. Analisar o sistema social brasileiro é tarefa complexa. As desigualdades sociais e raciais por vezes permanecem obscuras pela efusividade do povo, pela hospitalidade contagiante e pela adaptabilidade que se tornou característica de nossa sociedade.

Oferecendo um contracampo às imagens ilusórias na cinematografia nacional, onde o personagem é muitas vezes hegeliano, livre, absoluto, Bianchi segue mais a linha brechtiana, onde o personagem é determinado por sua situação social e econômica e reage no contexto limitado que lhe é conferido. O cinema de Bianchi, como o teatro de Brecht, pretende produzir reflexão, deixando a harmonia racial para a telenovela, assim como a igualdade de classes. “Quanto vale” fala, segundo seu diretor, em entrevista, de modo contundente ‘sobre usar como mercado as pessoas pobres, destituídos, mendigos. Discute uma indústria burguesa que ganha dinheiro em cima de um desajuste social’ (www.aol.com.br/revista/matérias/2005). Em estudo dialético, Bianchi compara o Brasil do século XVIII, onde o comércio de escravos era profissão rentável, ao país de hoje, onde as ONGs se propõem a ajudar as faixas mais baixas da

população, continuando o *status quo*, ou seja, criando uma indústria da miséria. Para isso, faz com que seus personagens usem máscaras sociais, visto que são, todos, participantes do meio em que vivem, meio esse que pouco mudou em 300 anos, e que exige um comportamento de fachada.

O uso de máscaras sociais é tão comum e tão bem aceito que pode levar a conclusões precipitadas. No filme, Bianchi usa máscaras que escondem a identidade e os objetivos dos personagens, máscaras que os deixam animalescos, máscaras que dissimulam intenções não verbalizadas.

Como efeito estético, as máscaras sempre se revelam perturbadoras, carregadas de mistério, prenes de uma identidade não revelada. Em “Romeu e Julieta”, permeiam o caráter sedutor do cenário, ao mesmo tempo em que escondem a rivalidade das duas famílias, no baile representadas pelos jovens amantes. No filme “De olhos bem fechados”, não revelam as personalidades presentes, mas só são permitidas aos membros do grupo de convidados que pertencem ao ambiente seletivo, em alusão metafórica à permissividade dos supostamente “eleitos”, que são isentos de julgamento. Em “Don Juan de Marco”, dissimulam as reais intenções do personagem, criando uma aura de suspense e sensualidade.

54

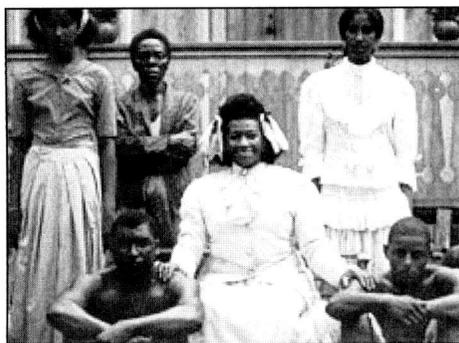
Em “Quanto vale ou é por quilo?”, porém, as máscaras acompanham certos personagens como marcas indelévels que os distinguem dos demais. São marcas raciais e sociais que parecem estar cronicamente escritas na história do sistema desigual brasileiro, apesar das inúmeras tentativas de apagá-las ou minimizá-las, tentativas estas que na maioria das vezes só funcionaram em teorias. São máscaras que simulam e dissimulam.

O “politicamente correto” dos americanos não é diferente. É a formalização das máscaras sociais, os resquícios de um puritanismo mal disfarçado. Os projetos de integração quase sempre falham, apesar da força enorme que as políticas têm demonstrado. As cotas, já provadas sem sucesso nos Estados Unidos, são ridicularizadas por Bianchi, quando o personagem que é o diretor de um filme em andamento diz que o critério de seleção dele sempre foi a qualidade do ator e não sua cor—“contrato gente competente”—, mas se para ter patrocínio os atores devem ser negros, então que sejam pintados! O pedido para que sejam escolhidos 75% de negros, 10% brancos e 15% de outros tem como base, segundo a personagem responsável pela chamada de atores, a história do filme que “vai contar a verdade sobre a história do país, para reparar injustiças”. A absurda classificação das raças para selecionar os atores é prova de que em um país tão híbrido quanto o Brasil, não há a raça pura, seja ela branca, negra ou

amarela. Há cafuzos, mulatos, pardos, nisseis, crioulos, caboclos, mamelucos, enfim, uma mistura enorme de raças, o que deveria nos tornar mais dialógicos e menos exclusivistas.

Esteticamente analisado, o filme demonstra uma seleção de imagens poderosa em seu potencial de encenação, de ironia velada, de intenções mascaradas para posar para uma câmera que imortalizaria momentos forjados, manipulados para um registro histórico. Mais uma vez, as imagens são máscaras invisíveis, escondendo por entre as rendas dos vestidos e dos penteados comportados um outro mundo, feito, por um lado, de submissões, de escravidão, e, por outro lado, de abuso de poder e tirania.

“Este escravo é meu”, diz Joana Maria da Conceição, no início do filme. Escrava alforriada, se rebela quando vê um de seus escravos comprados ser levado preso. Reúne vizinhos e amigos e segue até a casa de Manuel Fernandes, a quem chama de ladrão. A narração é dos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, nesse caso de 13 de outubro de 1789, Vice-Reinado, Caixa 490. Para ainda maior efeito de veracidade, Joana Maria nos é apresentada em foto, vestida de branco, rodeada pelos escravos que havia comprado para auxiliar em seu sítio. Posa de mulher negra patroa, desmistificando já de início que só os brancos tinham escravos.



Fonte: A Época online

A escrava Lucrécia, que com dificuldade queria comprar sua carta de alforria, teve que pagar dobrado, para três anos mais tarde, velha e alquebrada, ir ao cartório, feliz ao lado de sua “salvadora”, a Sra. Maria Antonia do Rosário, que comprava escravos a preço baixo e os revendia com lucro. A imagem mostra o encontro das duas, escrava e patroa, enquanto uma trabalhava e a outra a comprava.



Fonte: A Época online

É um momento horizontal, supostamente sem hierarquias, mas o diálogo é poderoso em suas ironias, desvelando para o espectador arguto o que a escrava Lucrecia não captou: ela trabalharia para diversas famílias e levaria mais tempo para conseguir sua carta de alforria. Esse jogo de interfaces, verbal e visual, é um dos elementos que constroem o dialogismo do filme, que nos fala às vezes tão brandamente em linguagem verbal o que desconstrói em linguagem visual, e vice-versa.

56

Como foto contemporânea, para dialogar com a imagem das duas supostas amigas, há a senhora de hoje, bem vestida, cercada por excluídos aos quais pretensamente está auxiliando, quando na verdade ajuda a firma de seu marido, que desconta no Imposto de Renda o incentivo que é oferecido como filantropia. Dois períodos tão distantes com dois mecanismos tão próximos.



Fonte: A Época online

“Pai contra Mãe”, um dos contos mais irônicos e elaborados de Machado de Assis, narra a história de um desocupado que teve que procurar trabalho para poder sustentar sua esposa grávida e seu futuro filho. Incapaz de se qualificar para uma profissão, se tornou caçador de escravos fugitivos, pela

recompensa vultuosa. Ao encontrar uma escrava, Arminda, e reconduzi-la ao seu dono, ao mesmo tempo em que recebeu a quantia prometida, viu a escrava perder seu filho, e, voltando à casa, viu seu filho nascer, livre da “Roda dos Enjeitados”, onde eram colocadas as crianças para adoção. Com a ironia que caracteriza seus contos, Machado, já na introdução, expõe as desigualdades sociais de seu tempo, que são comparativamente similares ao nosso tempo, e termina dizendo, ainda mais ironicamente: ‘nem todas as crianças vingam’ (17). Armenia, como personagem de hoje de “Quanto vale”, que percebe o que está sendo feito em nome da filantropia de uma ONG, é ludibriada e reage, morrendo no final do filme, para em seguida renascer para o final alternativo e propor um acordo com o matador. Morresse, e o final seria igual ao do conto, vítima da tirania do poder contra os excluídos. Não morrendo, pode ser incluída, pode pertencer ao sistema, aprender a negociar sua vida, a participar dos lucros e não só a dar lucros. Mas conseguiria? E seria o que queria? São reflexões que o filme oferece, sem possibilidade de redenção, de final feliz. Estamos no século XXI, era das tecnologias digitais, mas nem o avanço tecnológico nem as inúmeras ONGs conseguem salvar o filme de sua tese, a inviabilidade de resolver a estrutura problemática que, seja no tempo da escravidão, seja hoje, norteia a vida social autofágica brasileira.

A obra de Machado sempre transcende o que está sendo descrito, sempre provoca uma reflexão maior, em outra esfera, expondo a alma humana e seus pecados capitais. Bianchi consegue também a mesma abstração, não apontando culpados, mas desenhando um mapa muito mais complexo de situações historicamente comprometidas, de tiranias herdadas, de necessidades e frustrações, de desespero, enfim, uma coletânea de problemas sem causa-efeito, mas que causam uma cadeia quase que com significado literal. A montagem de Paulo Sacramento traz interações comunicacionais entre os dois períodos em questão, levando à conclusão que, se não ainda escravos formalmente falando, os excluídos continuam escravos ao emprestar sua causa a entidades pseudo-filantrópicas, que usam as “bandeiras” da igualdade, da cidadania e da democracia para mais uma vez se apropriar indevidamente da função de salvação das massas.

Uma das cenas mais contundentes do filme é a da ONG que quer acabar com a exclusão digital e leva computadores a um telecentro, como se o simples fato de oferecer computadores fosse milagrosamente integrar os excluídos no mundo digital. O que acontece prova que a falta de estrutura é não só física, mas também cultural. No caminho para a abertura do centro digital, Ricardo Pedrosa, da empresa de tecnologia Stiner, comenta que os jovens vão adorar os joguinhos de computador: “entretenimento também é cultura”, e é “inclusão digital”, conclui. Reforçando o estereótipo que fornecer computadores para jogos é inclusão digital, Bianchi aponta mais um dos problemas dos excluídos. Ao mesmo tempo em que a conversa se

desenvolve dessa maneira dentro do carro, o mesmo atola perto de um tiroteio, apavorando seus ocupantes, que falam sempre sobre os excluídos, mas não conseguem encará-los em nenhuma situação onde estejam desterritorializados. Com montagem eisensteniana, as duas cenas, do tiroteio e do atolamento, levariam a crer que muitos problemas seriam inevitáveis. Ao contrário do que se espera, porém, os participantes da cena do tiroteio ajudam a desatolar o carro sem grandes problemas. Mas grandes problemas esperam os patrocinadores na abertura do telecentro. Alguns jovens, ansiosos pelos computadores, não esperam nem mesmo as instruções e quebram alguns deles. Os instrutores, quase tão despreparados quanto os jovens, se desesperam ao ver que nada poderão fazer pelo telecentro. Esta micro situação sem dúvida se evidencia na macro realidade dos países de Terceiro Mundo, ainda mais do que nos de Primeiro, onde a estrutura tecnológica é mais apropriada, e os hábitos culturais são mais pertinentes, seguindo um plano cultural mais sólido.

Em “Quanto Vale ou é por quilo?”, há máscaras de punição, máscaras de simulação e máscaras de dissimulação, todas destinadas a objetivos diversos, como proibir, fingir ou dissimular, mas sempre com o objetivo comum de não revelar, de esconder. A máscara folha-de-flandres, de alumínio com microfuros, usada pelos escravos, servia para que não comessem terra e não bebessem.

58



Fonte: A Época online

O hábito de comer terra era provocado pelo banzo, sentimento de saudade pelo distanciamento da terra natal, hábito que os levava à morte pelo uso continuado. Bianchi utiliza essa imagem forte para aludir ao aspecto zoomórfico de sua adoção, implicando que os escravos, semelhantes aos

animais, deviam servir a seus senhores, sem direitos humanos. Eram sua propriedade: podiam ser vendidos, trocados, emprestados, alugados, e até alforriados com pagamento. Ao lado da representação das máscaras com caráter informativo, há no filme seu uso cênico denotativo e conotativo.

A máscara como elemento cênico vem do teatro grego, aproximadamente do século V a.C., quando a tragédia e a comédia simbolizavam o teatro, a primeira por fornecer temas referentes à natureza humana e o controle dos deuses sobre o destino dos homens, e a segunda por ser instrumento de crítica à sociedade e política atenienses. Os atores trocavam de máscaras para simbolizar o estado de espírito. Mesmo a palavra “personalidade”, vem de “persona”, que, em grego, é “máscara”.

A máscara de flandres, denotativa e alusiva aos escravos, é metaforicamente transportada, no filme, aos nossos tempos. Arminde se vê com uma delas, carregando um carrinho como uma catadora de lixo, representando o fardo que carrega de saber que trabalha para uma firma que está superfaturando os produtos aos excluídos que hoje, mais do que nunca, significam temas de pesquisa e de pretensa preocupação filantrópica. Se as fotos de Sebastião Salgado são parte do comércio da miséria, as diversas imagens que Bianchi oferece nos colocam esse problema em diversas instâncias, com linguagens várias, sejam elas verbais ou visuais, denotativas ou conotativas, como se pudessem, pelos exemplos e pelas suas implicações, nos tornar cúmplices de um processo antigo de abuso de poder, de tirania e vilania.

A pesquisa no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro ofereceu ao cineasta depoimentos que se transformaram em pequenas crônicas, como em clips de teatro de costumes, encenações convincentes que parecem realmente “ensaiadas” para que tudo pareça natural. As mesmas encenações são mostradas nas fotos posadas das ações das ONGs, no esforço desmedido de “dar a quem precisa”, mas sempre conotativamente de aparecer dando, como é comum até em atores que programam sua doações para serem filmadas, como mostra de sua indelével bondade. Paulo Camargo, em sua relevante crítica do filme, cita a ‘indústria de benemerência’, tema central do filme, que aglutina em si mesma a ‘falta de ética, oportunismo e corrupção que assolam nosso país desde seus primórdios’(4).

O conto de Machado começa com uma descrição dos objetos de punição usados para os escravos. A máscara de folha-de-flandres é um desses objetos, descrita ironicamente pelo autor como corretiva, visto que os impedia de beber e de furtar, “e aí ficavam dous (sic) pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas”. Bianchi usa a imagem da máscara junto a outros castigos. Analisada, a imagem nos

remete ao inconsciente coletivo de Jung, ao nosso imaginário de leituras e conhecimentos sobre os fatos do passado. É uma imagem-punição, seja em referência aos escravos, seja para todos nós, punidos no momento do filme, punidos por um ato praticado por antepassados, punidos pelo passado irreparável e pela repetição no presente. A máscara se transfere para nós, todos respiramos com dificuldade ao “presenciar” o que sabemos que existiu, ao vivenciar o ato que não acabou. Os efeitos de sombra e luz são fantasmagóricos, como se estivéssemos todos ali, frente a frente com o animalesco. O aspecto de registro se faz presente também, como se a ficção cedesse lugar ao documentário, um documentário que não precisa ser fiel, mas que se sabe verdadeiro. Por segundos, experimentamos o desespero do referente, como se fôssemos parte, ausentes lá mas presentes aqui, do que nos revela a imagem-máscara da punição, que continua a assombrar os personagens do presente, que são os mesmos do passado, e nos assombra também, espectadores-participantes que nos tornamos.

A adaptação do conto é uma transcrição, no sentido de integração do mesmo na sociedade dos dias atuais e inserção de detalhes baseados em crônicas de Nireu Cavalcanti, dos autos de registro do século XVIII sobre a exploração comercial da escravatura. Arminda, a escrava fugitiva do passado, é a mesma do presente. Enganada pela segunda vez, pode repetir seu final doloroso, mas pode ter aprendido a lição e, por sobrevivência, integrar-se agora ao sistema que exige endosso. O uso dos mesmos personagens intensifica a ação, fortalecendo a tese de que a exploração dos excluídos não terminou, apenas mudou de cenário. Três séculos se passaram entre as cenas da escravidão e as da era digital, onde os não incluídos são muitos. Como no conto de Machado, onde a lei do mais forte imperava, também na vida de hoje, o mais forte impõe sua vontade. No conto, Candinho se torna caçador de escravos, por sobrevivência, mas também por fazer dinheiro com a desgraça alheia, justificando-se pelo ato, considerado justo naquele contexto. Atualmente, nada daquilo seria admissível, mas, em nome da benemerência, se faz o mesmo: vive-se com a desgraça alheia, justificando-se que é importante a igualdade, a inclusão, os direitos humanos. Para isso, a máscara é outra, a da dissimulação. Se simular é pretender ter o que não se tem, dissimular é pretender não ter o que se tem. Dissimula-se o desejo de enriquecer, simula-se a vontade de ajudar: esse parece ser o mote do filme. E assim chegamos à terceira imagem do filme: a imagem-máscara da dissimulação. Arminda reage, mas não consegue escapar do processo em que está inserida. O contexto é a discutida e controvertida “inclusão digital”.

O filme retrata em um só episódio as inúmeras tentativas de salvar os excluídos socialmente ao menos por meio da tecnologia. Se não há inclusão nem social, como se pode esperar uma inclusão digital, que exigiria o uso de computadores, de conhecimentos de informática, de digitação e de navegação? Se antigamente o analfabeto era quem não sabia ler e escrever, hoje há o analfabeto digital, que não sabe manusear um computador. Por outro lado, se não era considerado analfabeto aquele que sabia somente escrever seu nome, hoje pode não ser considerado analfabeto digital aquele que só sabe manusear os “games”, palavra que ficou conhecida em inglês tanto quanto em português.

Suely Fragoso, em seu artigo “As múltiplas faces da exclusão digital”, comenta que vários autores, inclusive Rheingold, ‘têm enfatizado que a capacidade das redes digitais para transcender os empecilhos geográficos favoreceria a formação de ‘comunidades de interesse’ nas quais o caráter mediado das interações poderia ser suficiente para invalidar preconceitos raciais e sexuais’ (108). Wertheim corrobora com essa idéia dizendo que ‘o ciberespaço se torna um lugar para o estabelecimento de comunidades idealizadas que transcendem as tiranias da distância e que estão livres de preconceitos de gênero, raça e cor’ (283). Na opinião de Fragoso, porém, os dados estatísticos apontam ‘disparidades de acesso e desigualdades econômicas entre os continentes’ (108-110). A autora pesquisou que a taxa média brasileira de domicílios com acesso à Internet gira em torno de 8%, de acordo com a FGV, 2003, p.27. A conclusão de Fragoso é que ‘o efetivo acesso às tecnologias digitais de comunicação depende de um conjunto de fatores que ultrapassa largamente a disponibilidade tanto de microcomputadores com acesso à Internet quanto de conhecimentos ‘objetivos’ passíveis de serem adquiridos em programas de treinamento’ (113). A autora continua:

“O que as diversas ações e programas de inclusão digital ao redor do globo pretendem está claro em sua própria denominação: trata-se de ‘trazer para a rede’ grupos minoritários que, deixados à sua própria sorte, enfrentariam grandes dificuldades para utilizar as tecnologias digitais de comunicação” (115).

Bianchi expõe exatamente o problema da falta de um planejamento conjugado com escolas, com redes estaduais e federais de incentivo à cultura, onde o uso de computadores seria um dos canais de uma filosofia cultural. Ao invés disso, o que temos são ações isoladas com o objetivo de ajudar paliativamente, sem integração em projeto de maior amplitude. São máscaras sociais que mais beneficiam seus planejadores do que seu público-alvo.

Para apresentar suas três imagens-máscara, Bianchi utiliza diversos recursos, dos quais três são os mais relevantes no caso desta análise: o distanciamento brechtiano, a montagem eisensteniana e o uso da fotografia-registro. ‘Para Brecht, não é o espectador quem deve ter os olhos postos no espetáculo: é o espetáculo que tem os olhos no espectador. Não é só o espetáculo que leva a tragédia aos homens: são os homens que levam a tragédia ao espetáculo’ (Toledo, www.artelazer.tur.br/bacante). Como Brecht, Bianchi expõe e não julga, se isenta do papel de denunciante, provoca a reflexão, faz com que os personagens nos olhem, nos representem, faz com que os acontecimentos levem ao cenário do filme sua força provocativa. Para isso, hibridiza seu texto, intercalando atores profissionais e personagens reais, fazendo com que a ficção e o documentário compartilhem estradas, constituindo alianças poderosas, permeadas pela plástica da fotografia, que ocupa lugar de destaque por seu caráter de registro, como se dissesse: “eu vi, presenciei, estava lá”, negando a chance de dizermos que o filme nos traz nossa realidade ficcional. Os autos estão documentados e são retratados, autenticados pela câmera, cujo flash nos remete a provas irrefutáveis dos momentos, mesmo sabendo que os momentos são verbais, transformados em visuais de acordo com o olhar do diretor e do roteirista. Por vezes a imagem mostra, o texto a desdiz, em outras ocasiões, o texto é forte, a imagem o atenua. Os textos com narração em off são retirados dos autos dos Arquivos do Rio de Janeiro, ou do conto de Machado de Assis, onde as descrições dos costumes da época da escravatura são cuidadosamente redigidos, com a costumeira ironia que os permeia, mas que se esconde nas conotações:

“Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada... Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem”. (11)

Sem juízo de valor, tudo é objetivado; tudo é impessoal, como se desculpasse o ato pela inaptidão de outro emprego, pelas circunstâncias atenuantes. Enfim, o ser humano tem falhas, mas tem problemas que justificam as falhas. A ironia está presente em muitos momentos, especialmente nas repetições, “nem todos gostavam da escravidão”,

insinuando que alguns gostavam, os que dela tiravam proveito; “nem todos gostavam de apanhar pancada”, implicando que alguns poderiam gostar, em outras circunstâncias. Não há ingenuidade nos contos de Machado, como não há também no filme de Bianchi, que consegue o mesmo efeito em seu texto, como se estivesse parafraseando o tom do texto machadiano.

Sem se preocupar em achar soluções, mas expondo os problemas, “Quanto Vale” usa técnicas brechtianas. Como Brecht explica em relação a uma de suas técnicas: ‘O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos’ (103). Brecht explicita que ‘o objetivo do efeito do distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos. Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época’ (109). Para Brecht, a atmosfera não deveria ser mágica nem hipnótica, nem moldada com efeitos especiais de outono, primavera, ou outra característica que desviasse a atenção do essencial. ‘Não se pretendia ‘inflamar’ o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem ‘arrebata-lo’ com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado’ (103-104). Enquanto Brecht combatia o teatro ilusionista onde o público se emocionava com melodramas, Bianchi combate a tendência da cinematografia nacional, de embelezar, de embebedar o espectador até anestesiá-lo ou hipnotizá-lo com efeitos deslumbrantes e finais festivos, redentores. Para Brecht, o teatro ilusionista funciona

63

“como um redentor quase religioso do homem, sedativo dos seus desejos e da sua vontade, uma espécie de paliativo das dores do mundo e da conquista de um paraíso artificial... faz com que o público se identifique com o personagem, sem enxergar além, sem capacidade de fazer críticas ou vislumbrar injustiças... a ilusão conforma o público com uma ideologia burguesa dominante, tornando-o passivo” (Rodrigues).

Bianchi, em seu texto, representa em imagens o que Brecht acreditava: através de seu personagem Ricardo Pedrosa, faz com que os excluídos que haviam ido até o teatro onde estava acontecendo a entrega de prêmios para denunciá-lo, fiquem extasiados com o convite dele a todos, para que entrassem, participassem da festa. “São todos meus convidados”, anuncia Ricardo ao porteiro, que gentilmente os faz entrar no recinto suntuoso, onde até aquele momento eles, os excluídos, eram o objeto virtual das conversas, os abstratos seres que dariam mais lucros

ainda, os carentes, os cancerosos, os alternativos. Só Arminda não se deixa convencer, dá entrevistas, conta o que sabe, mostra documentos. Só mais tarde, no segundo final do filme, depois dos créditos, quando muitos já deixaram a sala de projeção, ela vai se integrar (ou seria entregar), vai negociar sua vida.

O efeito de distanciamento e estranhamento, descrito por Brecht como a possibilidade dada ao espectador de reavaliar o que considera normal, de tornar estranho o cotidiano, de perceber as falhas já aceitas do sistema, de se conscientizar dos problemas crônicos, era desenvolvido de maneira dialética, criando um choque entre conteúdo e forma, mostrando a heterogeneidade entre os significados dos signos. O mesmo se dá com a montagem do filme de Bianchi, que nos mostra cenas às quais estamos habituados, mas com narração desconstrutiva. Outras vezes, se dá o reverso: a narração parece tão normal, a imagem é assustadora. A montagem de intertextos intercala cenas do século XVIII com cenas de nosso tempo, narração de Machado com partes dos autos, imagens recriadas de depoimentos verídicos com imagens criadas, formando um imenso palimpsesto de textos verbais e visuais que remetem a um contexto não só nacional mas universal. Como se prosa e poesia dialogassem, os textos de Bianchi nos questionam de maneira estética, seguindo uma montagem eisensteiniana.

64

“A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano—mas o produto. Parece um produto—em vez de uma soma das partes—porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente”. (Eisenstein 16).

Há uma seqüência no filme de Bianchi que esclarece o que Eisenstein diz. Logo após as imagens da festa no terraço de um prédio simples, comemorando o aniversário de uma senhora idosa, aparecem cenas de uma favela e de crianças sofrendo. As cores vibrantes vão sendo substituídas por sépia e depois por preto-e-branco, a trilha musical da bandinha animada vai diminuindo em volume e entra uma narração dizendo: “não dê esmola para uma criança de rua, seja participante da Sorriso de Criança”, acompanhada do fone 0-800-143276. Em seguida, já estamos no escritório de Ricardo Pedrosa, onde o Dr. Marco Aurélio Silveira diz ao patrocinador que seu vídeo já está ultrapassado, que as cenas das crianças têm que expressar alegria, que o investidor quer ver depoimentos otimistas, emocionados, que eles poderão refazer o vídeo. A próxima cena já é da socialite escolhendo crianças felizes para a foto publicitária da campanha. Realmente é o produto final, o produto da união das cenas, produto este que será realmente comercializado,

provando que o todo é maior que a soma das partes, porque, como cita Koffka, ‘a soma é um processo insignificante, enquanto a relação todo-parte é significativa’ (37). Eisenstein continua sua explicação sobre montagem:

“apesar da imagem entrar na consciência e na percepção através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora—uma seqüência rítmica e melódica de sons—ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados”. (20)

No caso de “Quanto vale”, há três elementos isolados que se repetem em diferentes situações: as estatísticas, as fotos montadas, e os subtítulos do filme. Seja por memorização ou por agregação, ou ambos, estes elementos acabam formando uma cadeia e depois chegam ao todo, ao tema do filme. Há diversas fotos que funcionam como registro: as dos escravos com seus patrões, a da socialite com seus protegidos, a da família com a criança com câncer, a da escrava Arminda perdendo seu filho, a da cadeia, denominada “navio negreiro”, a da escrava alforriada rodeada de escravos. Há subtítulos bastante expressivos, como: Projeto Alegria, Vencendo com o Social, Lucro e liberdade se tornam realidade, Projeto Informática da periferia, Denúncia como negócio, Aprendizado do novo mercado, Premio consciência.org, Estímulo Inovação Solidária. Porém muito mais contundente do que todos os outros elementos é a lista de estatísticas de lucro. A Sra. Maria Antonia do Rosário lucrou 8.238 réis com a compra da escrava Lucrecia; O Sr. Bernardino processou o Sr. Sebastião Soares por ter deteriorado seu patrimônio, o escravo Adão, que lhe fora emprestado por três meses, e ganhou 60.000 réis, tendo lucrado, tirados seus gastos de 47.000 réis, a quantia de 13.000 réis. A sucessão de dados estatísticos em relação às ONGs é estarrecedora. Nesse contexto, as interfaces verbais e visuais se complementam para formar o que poderíamos chamar de prova irrefutável, que comprova a tese de todo o filme: o problema social como gerador de lucro. A sucessão de fotos de crianças abandonadas, em molduras antigas e como se estivessem tirando suas fotos com flash, é acompanhada pelas estatísticas de que as ONGs atualmente geram 100 milhões de dólares, sendo que o total de crianças abandonadas é de 10.000. Portanto, se todo esse dinheiro das ONGs fosse distribuído às crianças, cada uma teria 10.000 dólares por ano. Talvez essa montagem de fotos com essa narração estatística seja a parte que mais contribui para a montagem do produto final do filme: uma constatação quase que documental, ou, melhor, montada para parecer documental e decisiva na defesa de sua tese.

Para uma breve análise das fotos posadas do filme, podemos associar as montagens e suas devidas equivalências nos autos do Arquivo

Nacional às citações de Brecht, Susan Sontag e Boris Kossoy. Brecht acredita que há diversas técnicas para atingir o distanciamento e provocar reflexão, das quais uma seria a mais relevante no caso do filme de Bianchi: 'A representação distanciar-se-á se a sua realização efetiva for precedida de uma descrição verbal' (107). As fotos, sendo moldadas de acordo com os autos, já perfazem esse caminho. Além disso, nos são anunciadas ou apresentadas pela narração em off. Sontag nos fornece mais um elemento:

“se é possível dizer que a fotografia restaura a relação mais primitiva—a identidade parcial da imagem e do objeto—o que é certo é que os poderes da imagem são agora sentidos de um modo muito diferente. A noção primitiva da eficácia das imagens presume que as imagens possuem as qualidades das coisas reais, mas agora tendemos a atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem.” (Ensaio 139-140)

Apesar de não estar se referindo especificamente ao filme de Bianchi, a citação nos remete a ele, pois depois de sermos expostos às fotos posadas, são elas que nos reportam aos fatos documentados. Em seu outro livro, *Sobre Fotografia*, Sontag comenta sobre as fotos de August Sander, cujo objetivo era construir um grande retrato do povo alemão. Como ela explica, seriam fotos sem julgamento, sem segredo, sem apelo à solidariedade, era a 'idéia do fotógrafo como um impassível funcionário de um censo, cujo registro completo tornaria supérfluo qualquer comentário, ou até qualquer julgamento' (75). Bianchi nos oferece um retrato falado de três séculos de história, como se dissesse: “aí está, as imagens podem dizer tudo”. Contudo, que imagens são essas? Posadas? Montadas? Manipuladas?

Kossoy, com seus conceitos sobre a imagem fotográfica entendida como documento/representação, acredita que a fotografia possui quatro realidades: primeira e segunda realidades, realidade exterior e interior.

“A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da *primeira realidade*: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro...findo o ato, a imagem obtida já se integra numa outra realidade a *segunda realidade*, a do *assunto representado*... referência sempre presente de um passado inacessível”. (36-37)

Para o autor, a realidade interior é inacessível fisicamente, mas abrangente e complexa, ao passo que a realidade exterior, conteúdo explícito do assunto representado, se torna documento. Se, como diz Kossoy, 'a fotografia implica uma transposição de realidades' (37), o filme de Bianchi se torna realmente complexo quando hibridiza realidades diversas, seja a das crônicas de Nireu Cavalcanti dos autos do Arquivo Nacional, seja a ficcionalizada por Machado de Assis em “Pai contra Mãe”, seja a das ONGs contemporâneas, seja ainda a dos personagens reais do filme, que conosco compartilharam suas vivências.

Todas estas “realidades” são representadas pelas imagens-máscara, que constituem o invólucro de emoções não demonstradas, distanciadas à la Brecht, a montagem palimpsestica eisensteiniana de interfaces heterogêneas, de interfaces visuais diferenciadas de verbais, e, especialmente, de discursos de fachada, que vão da era braçal à digital sem mudanças radicais em seus objetivos finais: o comércio da miséria. Se o compromisso da imagem para Bianchi é documento/representação, sem dúvida o uso das máscaras estimula mais uma esfera de complexidade ao já tão intrincado cenário de “Quanto vale ou é por quilo?”.

Filme – Ficha técnica completa:

QUANTO VALE OU É POR QUILO? (2005) -Drama -35mm -Cor

Direção: Sérgio Bianchi

Produtora: Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda. -São Paulo -Brasil

Roteiro : Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim -Colaboração: Newton Canitto, Sabina Anzuategui, Iná Camargo Costa

Roteiro: Eduardo Benaim

Direção de Fotografia: Marcelo Copanni

Montagem: Paulo Sacramento

Edição de Som: Ricardo Reis

Direção de Arte: Renata Tessari

Co-direção de Arte / Cenografia: Jussara Perussolo

Figurinos: Carol Lee, David Parizotti, Marisa Guimarães.

Projeto de Arte das Cenas de Época: Vera Hamburger

Produção Executiva: Patrick Leblanc, Luis Alberto Pereira

Direção de Produção: Marçal Souza, Pingo.

Locuções: Milton Gonçalves, Valéria Grillo, Jorge Helal.

Elenco: Ana Carbatti, Cláudia Mello, Héerson Capri, Caco Ciocler, Ana Lucia Torre, Silvio Guindane, Myriam Pires, Lena Roque.

Atores Convidados: Leona Cavalli, Umberto Magnani, Joana Fomm, Marcélia Cartaxo, Odelair Rodrigues.

Participação Especial: Lázaro Ramos, Ariclê Perez, Zezé Motta, Antônio Abujamra, Ênio Gonçalves, Clara Carvalho, Noemi Marinho, Caio Blat, José Rubens Chachá.

67

Referências

BRECHT, Bertold. Estudos sobre teatro. RJ: Nova Fronteira, 2005.

CAMARGO, Paulo. “Em nome de uma solidariedade perversa”. Gazeta do Povo: Caderno Cultura G, 20/05/2005.

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. RJ: Jorge Zahar Ed., 1990.

Entrevista Bianchi para AOL: www.aol.com.br/revista/matérias/2005/0099.

GODOY, Omar. “Sem heroísmo ou redenção”. Entrevista com Sérgio Bianchi, Gazeta do Povo, Caderno Cultura G, 12/06/2005.

KOFFKA, Kurt. Principles of Gestalt Psychology, s/e. 1935.

- KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. SP: Ateliê Editorial, 2002.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Relíquias de casa velha. SP: Editora Formar, s/d.
- RODRIGUES, Fábio. “Bertold Brecht e as características fundamentais do épico (dialético)”. www.companhiateatralbacante.hpg.com.br
- SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. LISBOA: Dom Quixote, 1986.
- . Sobre fotografia. SP: Cia das Letras, 2004.
- TOLEDO, Cecília. “Brecht: um texto para transformar o mundo”. www.artelazer.tur.br/bacante