

# O Concerto do Ressentimento Nacional

por Ismail Xavier

*Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, libera o cinema brasileiro da timidez de um filho bem comportado que marcou os filmes dos anos 90. Em vez de uma ansiedade pela legitimação vinda da “competência profissional”, trouxe a provocação, e a resposta que obteve dos jovens, apesar dos seus lugares de circulação restritos, demonstra como a abordagem agressiva de temas politicamente explosivos não é algo do passado.

alcançado pela acumulação de cenas breves e grotescas, associadas ao comentário provocativo, trazido pela montagem de som e imagem do filme de Bianchi. Do Sudeste à Amazônia, do interior ao litoral, concentrando sua munição em alvos localizados no Rio e em São Paulo, o cineasta projetou na tela a fisionomia indesejável das classes sociais e dos grupos étnicos formadores da nação. Seu objetivo era criar um mosaico de agressão, cinismo e

representação em um tempo saturado de imagens e palavras, submerso no discurso da mídia. De imediato, o filme deixa clara a sua estratégia: retrabalhar um legado de procedimentos do cinema moderno em clara oposição ao roteiro “bem feito” baseado na continuidade. *Cronicamente inviável* é um discurso escancarado, uma conversa com a platéia que combina a ironia do diálogo, a cena *agit-prop* com sabor pedagógico, o distanciamento produzido pelo comentário



O cinema brasileiro recente tem, sem sombra de dúvida, tematizado problemas sociais – a pobreza, a corrupção –, e alguns dos melhores filmes da década de 90 fizeram da violência social seu tópico central, retornando aos espaços emblemáticos do Cinema Novo (o sertão e a favela), ou ampliando o nosso olhar para as novas zonas de fronteira controladas pelo crime organizado. Mas a sua forma de representação não produziu nada que se compare ao efeito

humilhação capaz de expor as fraturas de um país degradado por uma das piores distribuições de renda do planeta.

Quando digo fisionomia, refiro-me ao senso original de totalização de Bianchi, seu movimento rumo ao diagnóstico geral provocativamente anunciado no título do filme, algo que parecia fora de época em nosso contexto. Contra a corrente, o cineasta conseguiu o sucesso, em parte porque revelou um senso agudo das vicissitudes da

*off*. Na primeira sequência, a cena dos mendigos revirando a lata do lixo do restaurante é interrompida pela voz que discute o caráter por demais explícito, cru, da ação que observamos. Sugere a repetição em outros termos, menos chocantes. O espectador percebe que a proposta é sublinhar que tanto a versão mais radicalmente grotesca quanto a alternativa palatável derivam da mesma realidade inaceitável. Essa conversa sobre a forma da representação define o tom

que vai se manter até o fim, sem tréguas na agressividade. A coleção de cenas disposta de maneira descontínua percorre espaços simbólicos nacionais e faz emergir uma idéia da sociedade brasileira. Esta não vem de demonstrações teóricas, embora haja a voz de alguém identificado como um professor que escreve livros sobre o país. Em verdade, o discurso de imagem, palavra e música vai muito além do ponto de vista do professor, e o comportamento ambíguo deste cria um sentido gradual de desconfiança em relação a seu caráter, que no fim revela-o como um narrador não confiável, figura do cinismo envolvida no tráfico de órgãos de pessoas assassinadas, razão de suas constantes viagens pelo país que, em parte, acompanhamos. Interagindo com essa voz, vamos orientando-nos na reação, somos obrigados a encontrar nossa própria perspectiva, fazer nosso próprio movimento no espaço nacional, afastados de um espectador neutro, vivendo as experiências de choque sem a muleta do clichê explicativo.

A totalidade construída como coleção; a justaposição descontínua dos episódios; a consciência dos problemas da representação – essas são as armas escolhidas para criar uma espécie de “cinema da crueldade” que está longe do *esprit de finesse* e que se empenha em cortar o caminho da contemporização. Bianchi deseja renovar a nossa capacidade de assombro, fazendo-nos rever, como ofensivas e inaceitáveis, formas de dominação, que a desfaçatez dos de cima e a passividade dos de baixo transformam num fato natural. No seu mosaico, a classe dominante brasileira é brutal e cínica; o pensamento crítico no país é anêmico; o povo tende à paciência apolítica. A violência está em toda parte, às vezes como maneira de con-

duzir os negócios, às vezes como expediente de sobrevivência encontrado pelos pobres dentro da guerra civil não-declarada em que estamos todos encurralados. Sofrimentos e impulsos reprimidos de vingança criam uma dialética amarga de desejo e frustração que faz da figura do ressentimento uma força substancial na vida social – não por acaso uma peça central no diagnóstico da nação presente no filme. Este joga com o sentimento de vergonha que permeia a sociedade por debaixo dos sinais visíveis de orgulho e euforia que Bianchi procura dissolver para nos fazer



reconhecer o mal-estar. De um lado, o filme investe contra o mito da sociabilidade descontraída do brasileiro, alegre, temperada pelo “pegar leve” no trabalho e pela festa. De outro, ataca com força o mito do progresso assumido pelos brasileiros que advogam uma moral do trabalho, como os paulistas que, ao longo do filme, são vistos apenas expressando a sua estupidez, o seu preconceito e arrogância para com os imigrantes explorados. O cenário central – um restaurante chique em São Paulo onde todos os personagens encontram-se – é o local de conversas frívolas que, apesar de seu contraste frente às explosões de raiva

vistas em outros espaços, não estão isentas da agressão mútua, constante, que sinaliza o ressentimento. Este não é uma exclusividade dos pobres empregados ou da gente da rua. Mesmo o garçom homossexual brincalhão e “anarquista” – que faz o papel de um agente catalisador – termina comprometendo o seu espírito de rebeldia, pois seu rancor e exibicionismo acabam por mostrar como ele está preso ao mesmo círculo de desejo e frustração que denuncia.

Em contextos diferentes, o pobre oscila entre uma postura de falsa reconciliação – vista em conjunto como resultante de um suposto calor humano nacional – e um mergulho em surtos de cólera deflagrados em ocasiões especiais, quando a indignação supera o autocontrole. É o que vemos acontecer em algumas passagens do filme: um exemplo é a cena em que a mulher burguesa surpreende a sua empregada com um desconhecido em sua própria cama, gerando um confronto no qual, encorajada pela disposição violenta do seu parceiro, a moça começa a xingar a sua patroa, num franco contraste com seu comportamento pacífico de antes. Nessa cena, seguindo uma regra do filme, os dois pobres acabam por atacar-se mutuamente, e o companheiro de sexo bate sem piedade na empregada, esquecendo a mulher rica que se torna espectadora, atônita, porém a salvo. A mesma personagem burguesa, num episódio seguinte, terá o maior prazer em assistir ao espetáculo de agressão mútua entre as crianças pobres provocado pelo seu próprio gesto de aparente caridade em plena rua.

Colocada nos pontos médios da estratificação social, a mulher que trabalha como *maîtresse* no restaurante expressa seus ressentimentos combinando um apetite vicioso pela ascensão social (que não dispensa a participação em rede de contrabando de

órgãos e assassinato de crianças) com um impulso perverso para humilhar os empregados sob seu comando. Falando aos ricos ela exhibe má-fé ao vender suas origens indígenas como mercadoria e fazer de sua infância um cenário idealizado que alimenta a nostalgia vicária de seus ouvintes. Se a empregada doméstica é patética em sua explosão de raiva e a *maîtrisse* irritante em seu teatro, o rico proprietário do restaurante e seus clientes burgueses são ridículos em sua retórica de desencanto, sempre tentando convencer a si mesmos que o Brasil definitivamente não é o seu lugar.

Na galeria de tipos de Bianchi, alguns lastimam o que são, outros lastimam onde moram ou o lugar de onde vieram. Mas ninguém tem outra escolha que não seja a de dividir preconceitos recíprocos, mitos familiares, lutas de classe, guerras entre os sexos, a paranóia da cidade violenta e, acima de tudo, o senso de impotência para mudar as coisas. A condição de brasileiros é vivida pelos membros da elite como um dever vergonhoso e contra a sua vontade. A sensação de degradação nacional abate-se sobre eles e gera uma ideologia do sacrifício: estamos ainda aqui porque patriotas, mas nossos sonhos estão em Nova York. Ressentidos, culpam o povo, ou mesmo deus nas ocasiões em que revelam um sentido perverso de filosofia voltada para comentários frívolos sobre a ironia divina incorporada no que deveria ser o paraíso tropical.

Ao observar os representantes da elite, o filme parodia a visão da direita tradicional que vê o Brasil como terra condenada ao atraso porque povoada por uma população inferior. Esse diagnóstico racista, e sua versão modernizada, levam à idéia de que no Brasil todos trapaceiam, na preguiça ou na esperteza, o que gera dois tipos de autojustificação de

burgueses flagrados em pleno delito. Ora é a madame que desce do carro para proferir seu discurso “legalista” e isentar-se de culpa no atropelamento de uma criança, cujo corpo ainda vivo em pleno asfalto define o mundo concreto que a retórica procura obscurecer de modo obscuro – compondo então uma alegoria referida ao cipoal de formalismo jurídico que favorece a quem paga e obstrui a efetiva ação da justiça, separando o real e o legal, o corpo contundente no solo e o artifício da letra em seu apelo infinito ao detalhe imponderável. Ora é o homem de negócios que, no passeio de carro, explica para a sua mulher as razões de suas práticas ilegais supostamente inocentes diante do festival de escândalos financeiros que tem pontuado a vida econômica e política do país nestes tempos de desregulamentação e avanço do trabalho informal.

Em um momento quando a corrupção vem a primeiro plano no debate político, *Cronicamente inviável*, ao contrário de reforçar o preconceito de que toda a safadeza nacional concentra-se e isola-se lá no “mundo dos políticos”, vem deslocar os temas maiores que orientam o debate moral, pois muda o foco da miséria brasileira: esta passa dos “políticos” para o cidadão comum, sem poupar nenhum grupo social ou região do país. Como uma peça forte de crítica endereçada à versão corrente do darwinismo social encarnada na nova economia, o filme atinge sua dimensão política através do caráter sistêmico de sua abordagem às “feridas subjacentes de classe”, que permeiam a vida cotidiana brasileira. Da mesma forma, por meio de seu ataque provocativo a tudo o que vê como instância de contemporização – sejam as prestigiosas festas identitárias, como o carnaval ou outros teatros de harmonia, seja a vida intelectual, cujos esforços explanatórios

terminam funcionando como consolação (porque não é raro que ciência e fatalismo dêem as mãos).

Embora exiba lances de pedagogia explícita em seu percurso, Bianchi privilegia a experiência de choque, o golpe no estômago que pode tornar-se indignação moral, o que é aqui virtude política mas não exclui o risco de enredar o cineasta no mesmo círculo do ressentimento que expõe de modo



brilhante em seu mosaico. De qualquer modo, sua força maior vem do desconforto produzido pela estratégia de acumulação, este fazer a iniquidade repetir-se na variedade e amplidão dos espaços. A aposta é de que a recusa de consolação ou de esperança outorgada – traços que, não por acaso, aparecem “em segundo grau” como patética ativação do clichê na fala da mãe de rua ao final – é a condição para que o filme possa despertar-nos para qualquer empenho. Seu modo de desqualificar a experiência nacional procura afastar-se dos diagnósticos pessimistas de tipo conservador que, em outro tom e com ares de ciência ou sabedoria religiosa, incitaram à resignação e à obediência.

Marcando a distância, o tom de *Cronicamente inviável* é de exasperação, e sua agressividade retoma uma estética da violência presente no cinema brasileiro desde Glauber Rocha, apesar das claras diferenças que separam Bianchi da tradição do Cinema Novo.