

CRONICAMENTE INVIÁVEL: A IRONIA EM PERSPECTIVA VERBO-VISUAL

Ana Rosa Gomes Cabello

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Resumo

A ironia é o componente lingüístico-discursivo estruturador do filme *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi. Nesta obra, podem ser analisadas as diferentes formas de articulação entre os elementos verbais (diálogos e narrações em off), estético-visuais (tipos de planos, movimentos de câmera e composições cênicas) e sonoros (trilhas musicais e ruídos), com vistas à efetivação do fenômeno irônico. A combinação desses aspectos, no interior de cada cena, permite que a ironia seja analisada sob um ponto de vista específico, pontual. Há, também, a possibilidade do estudo do fenômeno em termos estruturais – efetivado quando o filme subverte os principais componentes presentes nas narrativas tradicionais: a atuação do herói, o estabelecimento do conflito, a restauração do equilíbrio e as associações decorrentes do gênero.

Palavras-chave: construção da ironia, articulações verbo-visuais, organização fílmica.

Introdução

As diversas formas de apreensão de uma mensagem estão relacionadas à experiência de cada indivíduo participante do processo comunicativo. Nesse sentido, a consciência individual é formada a partir de um horizonte social, vinculado a determinada época, a determinados interesses e a determinadas maneiras de interpretação da realidade. Todos os índices de valor atribuídos às manifestações culturais estão subordinados a uma experiência vivencial, coletiva. Dessa forma, as reações e associações apresentadas diante de um texto (considerando-se, aqui, o sentido amplo do termo, que o vincula a qualquer tipo de expressão verbal ou visual passível de adquirir significação) estão impregnadas de um conteúdo sócio-ideológico.

A análise efetiva de um texto, portanto, deve levar em consideração as articulações existentes entre o componente individual e o componente coletivo (social), seja da perspectiva da enunciação, seja da perspectiva da decodificação, uma vez que a apreensão de discursos alheios processa-se, ela própria, por meio de um discurso interior dos indivíduos, baseado em códigos e convenções preexistentes e empregadas tanto pela instância enunciativa, quanto pela receptora. Nesse ponto, há o estabelecimento natural de um “repertório médio”, comum a todos os agentes do processo de comunicação, que possibilita e viabiliza a realização desse processo.

O fenômeno da ironia encontra-se diretamente relacionado a essas pontuações, por características inerentes à sua própria estrutura. Para que um significado proposto sob uma perspectiva irônica possa ser atualizado e apreendido como tal, torna-se necessário um “acordo tácito” entre enunciatário e enunciador, que se encontram simultaneamente predispostos a construir a significação de modo a efetivar a ambigüidade, a antífrase e a argumentação indireta – entre outros fatores – como recursos expressivos. Essa predisposição comum a enunciatário e enunciador, no entanto, apóia-se em outro elemento, de natureza substancialmente coletiva: o contexto em que se articula o discurso.

A partir de *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, esta pesquisa pretende passar em revista a intenção e a efetivação da ironia, principalmente, por meio da interferência de séries entre três tipos de discursos conflitantes: o verbal (representado pelos diálogos e pelas narrações em off, que simbolizam reflexões interiores de alguns personagens), o visual (elementos da estética cinematográfica) e o sonoro (trilhas musicais e ruídos), apresentados de forma a patentear o conflito e a tensão. A relação entre esses três tipos de discurso e os pontos de contradição que permitem que o espectador abstraia o sentido irônico, presentes na instância fílmica, constituem uma forma de se analisar a ironia sob um ponto de vista específico, pontual.

Há, ainda, a possibilidade de se detectar o fenômeno em termos estruturais. Essa perspectiva se estabelece quando o filme subverte os principais constituintes das narrativas tradicionais (a composição do herói, o estabelecimento do conflito, a restauração do equilíbrio e as associações decorrentes do gênero), alterando a linearidade do discurso e, conseqüentemente, solicitando, à instância receptora, modos diferenciados de leitura.

Para a realização desta pesquisa, foi preconizado o desenvolvimento de um referencial teórico, de maneira a estabelecer uma inter-relação entre os temas bibliográficos selecionados, para que pudessem ser aplicados ao filme de forma integrada.

Foram fundamentais, nesse sentido, as obras sobre conceituação e formas de manifestação do fenômeno irônico, bem como aquelas sobre estruturas narrativas. Os textos a respeito de teoria cinematográfica auxiliaram a análise de elementos particularizados que, no interior de cada plano (ou de cada seqüência), articulavam-se a outras manifestações para o estabelecimento da ironia.

Para se efetivar a aplicação teórica, foram selecionadas três esquetes (pequenas unidades completas em significação, semelhantes aos “atos” teatrais), nas quais a construção irônica apresentava maior freqüência de seus elementos característicos: interferência de séries, respaldo no senso comum, argumentação indireta, confronto de pressuposições etc.. Nessas esquetes, o fenômeno da ironia é detectado de forma localizada, particular.

A ironia estrutural, embora presente em todas as esquetes (já que cada uma constitui um universo narratológico específico), foi estudada macroestruturalmente, considerando-se a evolução – em toda a trajetória fílmica – dos elementos narrativos fundamentais (herói, conflito, equilíbrio e gênero).

O universo de Cronicamente inviável

O filme de Sérgio Bianchi apresenta-se, do começo ao fim, como um grande enunciado irônico. O incômodo e a vergonha – sensações reincidentes junto ao espectador – alternam-se com o humor negro e a agressividade, para tornar explícitas situações cotidianas das quais, segundo a obra, todos somos igualmente culpados.

Já no início do filme, a cena de um homem mexendo em um enxame de marimbondos relembra, metaforicamente, que a narrativa estará baseada em uma atitude deliberadamente provocativa. O recurso da ironia, na obra, aproxima o contexto da narrativa e o contexto do espectador, reproduzindo, por meio da articulação de diferentes linguagens, uma situação prontamente identificável junto à instância receptora, que reconhece como suas, atitudes expostas como alienantes, cínicas e patéticas.

A composição em esquetes, por não denotar, necessariamente, uma relação causal ou consecutiva entre as seqüências, confere ao filme um caráter episódico e fragmentado. Essa estruturação, no entanto, apenas faz confirmar (ainda que por meio de situações que não guardem, entre si, relações factuais) uma temática uniforme, constante.

A obra, dessa maneira, percorre diferentes espaços – Bahia, Santa Catarina, Mato Grosso, São Paulo, Rio de Janeiro -, ressaltando, em cada um deles, as “variações formais” de um conteúdo invariável: o conflito patente entre as classes sociais.

Não há vítimas – assim como não há heróis – no filme de Bianchi. A crítica é implacável e recai tanto sobre os miseráveis (ora alienados pelo conformismo, ora pela violência estúpida), quanto sobre os milionários (que expropriam e se beneficiam dos primeiros), passando por uma classe média que oscila entre a benemerência hipócrita e a tentativa desesperada em manter seu estilo de vida “sereno” – a despeito da bomba-relógio em que se transformaram os conflitos sociais.

Nem mesmo a figura do intelectual sai ilesa: a aparente imparcialidade do antropólogo Alfredo (interpretado por Humberto Magnani) é, logo de início, suplantada por declarações reacionárias (do próprio personagem), dentre as quais aquela que afirma: “a realidade não interessa às pessoas. Não adianta mostrar nada de real para elas. Elas sempre vão encarar tudo como ficção”. Aliado a isso, o fato de o intelectual participar de um esquema de tráfico de órgãos – descoberto ao final da narrativa – acentua a idéia de que “não há mesmo salvação”. Qualquer atitude isenta de interesses individuais e, conseqüentemente, qualquer possibilidade de conciliação entre as classes, serão “cronicamente inviáveis”.

A ironia estrutural: subversão dos elementos da narrativa

As narrativas tradicionais têm a característica – quanto ao desenvolvimento do enredo- de buscar a solução (mesmo que simbólica) para questões que não podem ser resolvidas na realidade. Assim, alguns temas e estruturas tornam-se recorrentes nesses tipos de narrativa, como: a atuação do herói, o estabelecimento do conflito, a restauração do equilíbrio e as associações decorrentes do gênero (atualizadas pelo enunciatório).

No filme *Cronicamente inviável*, a subversão desses elementos ocasiona uma ruptura da linearidade sêmio-discursiva, provocando, no espectador, reações de surpresa, choque e incômodo. Esse modo irreverente de se estruturar a narrativa fílmica é a origem da ironia estrutural.

O herói assume a função de satisfazer um desejo latente do espectador (característica de identificação). Para tanto, a composição do herói pode se estruturar segundo duas orientações: ou por uma “oposição binária”, em que o aspecto maniqueísta é levado ao extremo (“mocinho” x

“bandido”) ou quando o personagem incorpora a função de mediador do conflito (neste caso, há o choque de interesses entre as forças, mas o herói é visto como um agente externo, capaz de entender as motivações dos elementos envolvidos no conflito e propor uma solução razoável a todos).

As duas formas de atuação do herói são cruelmente inviabilizadas na obra de Bianchi. A primeira, porque os maniqueísmos (particulares a cada personagem ou a cada grupo de personagens), não existem: todos são considerados responsáveis por sustentar a conjuntura miserável e opressiva que os circunda.

A segunda forma também é descartada: quando um personagem se propõe a mediar um conflito, o faz segundo interesses unicamente individuais (não há qualquer tentativa de conciliação entre os segmentos em crise).

Diversos personagens reiteram essa conduta ao longo do filme: Alfredo, o antropólogo, utiliza-se de sua pretensa imparcialidade intelectual para interpretar a realidade sócio-econômica do país e, principalmente, para tirar dela algum proveito (o personagem participa ativamente do tráfico de órgãos). Maria Alice, uma típica alegoria da classe média, esconde-se atrás de um discurso “politicamente correto” e de atos de caridade para expurgar o remorso de uma vida economicamente tranqüila – a intenção captada nas entrelinhas de seu discurso é a de que “tudo continue do mesmo modo em que se encontra”, sem que haja uma transformação social efetiva. Luiz, o rico dono do restaurante Pellegrino’s emprega migrantes como garçons – para depois envolvê-los em suas aventuras sexuais.

O conflito é estabelecido mediante um acordo tácito entre as instâncias de enunciação e de recepção: indica-se um padrão de oposição, que será responsável pela estrutura e desenvolvimento do discurso e da própria narrativa. A resolução do conflito (busca pelo equilíbrio) pode ser entendida como a “mola propulsora” do enredo, nos filmes tradicionais. Geralmente, esse conflito apresenta-se de forma bem demarcada- as forças de oposição são, individualmente, bastante distintas no que dizem respeito a interesses, ações e composição psíquico-social.

Não há, em *Cronicamente Inviável*, qualquer indício de resolução do conflito. A explicitação da tensão social é levada a extremos, beirando, intencionalmente, a redundância – responsável pelo sentimento de incômodo que persegue o espectador.

Esse sentimento, que permeia todo o filme, explicita-se na última esquete, sancionando a expressividade da obra. Nessa esquete, a voz de uma senhora miserável, que vive com o filho sob um viaduto, recita, desesperadamente: “o Senhor é o meu pastor e nada me faltará”, enquanto a câmera escancara, com primorosa agressividade, um espaço onde tudo falta: alimento, higiene, perspectiva de mudança.

A restauração do equilíbrio, nas narrativas tradicionais, acontece quando uma das forças do conflito impõe-se sobre a outra (ou outras), determinando o restabelecimento da ordem. Outra forma de se atingir o equilíbrio origina-se no reconhecimento (partilhado entre as duas instâncias da comunicação) de que não se pode alterar o poder da força causadora da ruptura (conflito).

No filme, o conflito aparentemente se resolve de acordo com essa segunda orientação. O equilíbrio, no entanto, não se restaura: o desconforto é obvio, já que a força de ruptura continua, indefinidamente, a submeter os indivíduos, num processo dinâmico. O conflito não se resolve: reitera-se a todo instante – a crise, a tensão e o desequilíbrio são temáticas constantes (fato que se reafirma ao final da narrativa, quando a fala desesperada – e paradoxalmente resignada – da senhora a seu filho acabam com o último fio de esperança que o filme poderia expressar).

Cada filme apresenta, intrinsecamente, a forma como deve ser interpretado, de acordo com seus próprios sistemas de significação. Nesse contexto, o gênero é um elemento muito importante no processo de compreensão da narrativa, assim como na atribuição de significados.

Observa-se que, nos filmes, o sentimento de identificação (e, conseqüentemente, de prazer) vem daquilo que é familiar, do reconhecimento das convenções, da repetição e da reiteração das situações presentes no repertório dos espectadores, atualizadas de forma real ou simbólica.

Em *Cronicamente Inviável*, o desespero da instância receptora é motivado, ironicamente, por tudo o que é familiar, identificável, já que o espectador se reconhece nas atitudes transpostas na tela. Essas atitudes são representadas como a origem, a causa e o efeito de uma situação asfixiante. Provêm daí o riso nervoso e o desviar de olhos, em cenas como aquela em que uma rica senhora atropela um menino de rua. A senhora sai do carro e faz um discurso antológico, que tange desde sua pretensa inocência em relação ao atropelamento até “a situação vergonhosa em que está o país” – enquanto o garoto agoniza.

A ironia localizada: agressividade em esquetes

As manifestações pontuais do fenômeno irônico, em *Cronicamente inviável*, são detectáveis, no interior de cada esquete, por meio da articulação das linguagens verbal, estético-visual e sonora, resultando em recursos característicos ao estabelecimento discursivo da ironia: interferência de séries, argumentação indireta, confronto de pressuposições e respaldo no senso-comum, entre outros.

As três esquetes selecionadas, nomeadas, para efeitos didáticos, em: *Valsa vienense* (esquete 1), *Carnaval na Bahia* (esquete 2) e “*O Senhor é o meu pastor*” (esquete 3), foram analisadas de acordo com a relação que estabelecem com esses recursos discursivos.

Esquete 1 – *Valsa vienense*

Nessa esquete, a personagem Maria Alice (interpretada por Betty Goffman), uma típica representante da classe média, encontra dois meninos de rua e distribui a eles vários presentes (brinquedos, roupas, calçados). A personagem parece orgulhar-se de seu gesto benemérito, acreditando que, dessa forma, contribuiria para amenizar a tensão social causada pela miséria.

Pouco a pouco, chegam mais meninos de rua – para assaltar os recém-presenteados. Inicia-se a guerra: os meninos se digladiam pelas roupas e brinquedos. Maria Alice assiste à cena (estruturada, cinematograficamente, pelo recurso da câmera lenta, com a sobreposição sonora de uma valsa vienense) em uma posição de distanciamento, enquanto – além da valsa – ouve-se se discurso em off: “o Estado tem que cumprir o seu papel, ele tem é que dar crack para as crianças de rua. Já que elas vão morrer mesmo de frio, de umidade, de coceira, que seja com felicidade, completamente entorpecidas”.

A interferência das séries verbais, visuais e sonoras é o elemento preponderante à construção da ironia, nessa esquete.

A imagem das crianças lutando pelos presentes motiva o desconforto. A utilização da câmera lenta, no entanto, é um recurso estetizante, embelezador (muito comum em cenas de mortes gloriosas). Somada a isso, a trilha sonora da valsa vienense (estilo musical imediatamente relacionado à harmonia e ao sublime) reforça o efeito estético. Para completar a estrutura cênica, o componente verbal (discurso de Maria Alice) chancela a situação construída: Há uma espécie de “estetização” da miséria, como se ela (já inócua a olhos alienados ou hipócritas) não fosse motivo plausível para a revolta – ao contrário, adequa-se à conjuntura do país, como um elemento natural da paisagem.

A crítica, construída via ironia, recai, imediatamente, sobre o comportamento comum ao espectador, que parece conformado com a miséria (alheia), já encarada como inerente ao cotidiano e, até mesmo, equilibrada em sua própria desordem.

Outro aspecto do comportamento de Maria Alice – a utilização da miséria de outros para sua catarse individual, eximindo-se da culpa por meio da caridade cínica – é também um traço recorrente à maioria das pessoas que enveredam pelo caminho do assistencialismo. Isso é ressaltado pela crítica que a personagem faz a uma instância maior e, em certa medida, abstrata (o governo).

Há, nesse ponto, o respaldo no senso comum para a efetivação da ironia: os personagens vêem a miséria – sua existência é uma realidade irrevogável. O filme explicita, todavia, que responsabilizar o governo, o sistema econômico, a preguiça dos pobres ou o que quer que seja é, de fato, muito mais agradável.

Esquete 2: Carnaval na Bahia

Esta esquete mostra seqüências do carnaval de rua, em Salvador – costuradas por algumas falas em off do antropólogo Alfredo, como: “o carnaval é a típica dominação do povo pela felicidade”.

A câmera mostra alguns planos de conjunto da multidão sambando: os ricos, protegidos pelo cordão de isolamento. Os pobres, apanhando da polícia, para não ultrapassarem o mesmo cordão.

A evolução da cena mostra, por meio de um plano americano (posicionamento de câmera que “corta” o personagem na altura dos joelhos), a figura individualizada de um rapaz que urina na porta de uma casa, para, depois, entrar por ela (descobre-se que o rapaz morava na casa). A urina escorre pela calçada, até molhar um menor de rua, que dormia ao relento.

O ataque às idéias já cristalizadas pelo senso comum constitui uma das formas de manifestação da ironia, nessa esquete. A concepção de que o carnaval seria uma festa democrática, em que as classes sociais se relacionariam em condições de igualdade é drasticamente refutada: a imagem dos policiais batendo nos pobres, para que não invadam o espaço dos ricos, comprova essa acepção.

Os próprios elementos estéticos reiteram a idéia da separação entre a elite e os pobres: um plano geral (em que os personagens não podem ser reconhecidos individualmente) denota a multidão. Em seguida, um plano de conjunto (mais específico do que o geral), particulariza o

cordão de isolamento e os policiais. Nem mesmo a proximidade corporal de foliões que dividem, praticamente, o mesmo espaço (e a mesma música) faz com que as relações entre eles sejam equilibradas.

O conjunto de imagens denota, ainda, a relação (quanto ao enredo) de permissividade e exploração da miséria: meninas (na maioria, negras e mulatas) dançam ao som dos trios elétricos, para deleite de ricos e estrangeiros (loiros, de olhos claros). As cenas se sucedem de modo a ressaltar – ironicamente – que essa relação não se realiza (ao menos, explicitamente) em termos de violência ou coerção: os ricos, conscientemente, exploram os atributos do lugar e dos nativos (como se estes elementos ali estivessem justamente para serem apreciados, utilizados, explorados). Os pobres – também entorpecidos pela “dominação via felicidade”, a que se refere Alfredo – parecem cumprir, satisfeitos, sua “função”: entreter os ricos, seja pela música, pela comida ou pela permissividade sexual.

O recurso irônico mais expressivo da esquete, contudo, é o confronto de pressuposições, responsável por causar, ao espectador, sentimentos de surpresa e, até mesmo, de choque.

A cena em que o rapaz urina na porta de “uma casa” não chega a causar indignação – essa atitude, de tão comum, é vista como normal em ocasiões de festas de rua (sobretudo o carnaval). Quando o rapaz entra pela porta, há uma reação de surpresa. Monta-se um sintagma descritivo (tipo de composição de seqüência que denota um paralelismo espacial entre ações ou objetos). O sintagma descritivo permite que o espectador estabeleça a identificação entre a casa onde o personagem urina e a casa onde mora.

Essa descoberta, ainda assim, não motiva a revolta, mas o riso, o humor (talvez, devido ao racismo velado comum a uma parte dos brasileiros, que associa, à Bahia, as idéias de preguiça, falta de higiene, habitantes que se fazem de simplórios).

A esquete se encerraria sob o signo do humor e, em certa medida, da condescendência ao personagem (sua atitude, ainda que condenável, não motivaria reações mais drásticas). Um elemento, entretanto, transforma o humor em mal-estar: a urina escorre, indo em direção à boca de um menino que dormia na calçada.

A cena incomoda o espectador: aos miseráveis, resta apenas a submissão alienada aos desejos da elite – além, é claro, da fome do lixo, da calçada, da urina.

Esquete 3: “O Senhor é o meu pastor”

Esta esquete insere-se nos momentos finais da narrativa fílmica e assume um efeito de condensação. Nela, explicita-se um dos mais expressivos aspectos temáticos do filme: a condição de miséria, particularizada pela figura de uma senhora maltrapilha, é mostrada exaustivamente.

O componente verbal – articulado a essa imagem – garante a força da cena. A mulher conversa com o filho (os dois vivem debaixo de um viaduto), alternando conselhos como: “a mamãe não quer que você mexa em nada dos outros. É melhor ser pobre, mas honesto” e passagens bíblicas (“o Senhor é o meu pastor e nada me faltará”).

Neste ponto, a interferência de séries verbais e visuais(a fala resignada da mulher em relação ao seu próprio ambiente desesperador) viabiliza a construção irônica – a incoerência da situação é premeditadamente reiterada, para incomodar o espectador.

Os movimentos de câmera são restritos, mas inegavelmente eficazes: a esquete inicia-se com alguns planos de conjunto, para que se possa apreender o universo cênico: são mostrados diversos elementos que remetem à idéia de miséria (pessoas que vivem sob o viaduto, objetos danificados, lixo). Posteriormente, a câmera se fixa, até o final da esquete, num primeiríssimo plano (PPP) da mãe (câmera fechada no rosto da personagem; os limites são a testa e o queixo). O PPP seria o equivalente cinematográfico da frase nominal, denotando um estado dos seres (e não uma ação), sendo, geralmente, utilizado em cenas de forte emoção ou crise individual.

A articulação entre as linguagens imagética e verbal, portanto, estrutura-se pela contradição, pelo confronto de pressuposições e, conseqüentemente, pela ironia.

A voz constitui um elemento preponderante à construção da idéia de crise e de angústia. A fala da mãe ao filho, à medida em que evolui, propõe um efeito de insuportável repetição, assemelhando-se, inclusive, às ladainhas. Essa configuração verbal adquire notável autonomia na representação, parecendo “desprender-se” da composição cênica.

O autor utiliza-se, então, de mais um recurso, visando à efetivação da ironia: a repetição exaustiva de frases que proclamam a honestidade, a humildade e a fé, familiarmente aceitas no cotidiano, não mais denota uma situação tranqüila e agradável. A cena, ao contrário, é a “gota d’água”: grita ao espectador que não há mais esperanças. A salvação do país seria “cronicamente inviável”.

Considerações finais

A análise das esquetes validaram o referencial teórico, possibilitando a interpretação de algumas das formas de manifestação do fenômeno irônico.

As esquetes estudadas comprovaram a força expressiva do fenômeno da ironia (motivada pelas associações entre diversos tipos de linguagem ou pela forma de estruturação da narrativa) e a sensação de incômodo e vergonha que as cenas provocam na maioria dos espectadores.

Nenhuma análise, por mais completa que se apresente, consegue suplantar a expressividade artística de uma obra. As construções metafóricas, a liberdade peculiar à linguagem simbólica e a identificação entre o contexto do espectador e o da instância fílmica fazem com que cronicamente inviável seja um exemplo da expressividade estético-narrativa do cinema nacional dos últimos anos.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). Marxismo e filosofia da linguagem. 4ed. São Paulo, Hucitec, 1988.

BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: Unicamp, 1996.

BURCH, Noël. Práxis do cinema. Lisboa: Estampa, 1973.

CARONE NETO, Modesto. Metáfora e montagem. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FIORIN, José Luiz. Elementos de análise do discurso. 4ed. São Paulo: Contexto, 1994.

JAKOBSON, Roman. Linguística. Poética. Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1970.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PESSOA, Diana. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática, 1992.

TRUJILLO FERRARI, Alfonso. Metodologia da pesquisa científica. São Paulo: MacgrawHill, 1988.

TURNER, Graeme. Cinema como prática social. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, Papirus, 1994.

VILCHES, Lorenzo. La lectura de la imagen- prensa, cine, televisión. 5ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984..

Artigos de jornais e revistas específicos ao filme:

Agência ESTADO. Cineasta investe contra a hipocrisia social e o mito da harmonia racial. (<http://www.zaz.com.br/cinema/noticias/inviavel.htm>)

CANITO, Newton e SARAIVA, Leandro. O cinema de um país cronicamente Inviável. Revista Sinopse, 06/00.

CHAGAS, Luiz. Graça na desgraça. Revista IstoÉ, 31/05/00.

CONTI, Mário Sérgio. Filme reacende debate de arte e política. Folha de S. Paulo, 23/06/00.

COTA, Ricardo. Um tapa. Revista Programa – Jornal do Brasil, 08/00.

COUTO, José Geraldo. Filme retrata país fraturado e insano. Folha de S. Paulo, 05/05/00.

MITCHELL, Elvis. Undercutting the notion of Brazil as a sex symbol. The New York Times, 10/07/00.

NAGIB, Lúcia. Bianchi ridiculariza realidade brasileira. Folha de S. Paulo, 05/05/00.

ANA ROSA GOMES CABELLO, professora, doutora em Filologia e Linguística Portuguesa pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Assis, SP; atualmente, entre outras funções, atua na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Bauru, SP, como professora de Técnica Redacional para Impresso e Técnica Redacional para Rádio, no

Curso de Comunicação Social, Habilitação Jornalismo; e como professora da disciplina Processos de recriação vocabular na comunicação: gíria, jargão e calão, no Programa de Pós-graduação Comunicação e Poéticas Visuais, na Área de concentração Comunicação e Cultura de Massa, em nível de Mestrado e Doutorado; além de pertencer ao Conselho Curador da FEU - Fundação Editora da UNESP.

MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA, graduanda, do quarto ano, em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Bauru, SP; atualmente desenvolve projeto de iniciação científica, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo {FAPESP}, na área de lingüística, com aplicação em análise fílmica; recentemente premiada com uma viagem a Portugal, pela Revista Imprensa, na qual publicou o artigo “Da inquisição à representação – a censura ainda resiste” (edição do mês de abril, ano 2001).