



Sobre as relações entre cinema nacional e discurso jornalístico em “Quanto vale ou é por quilo?”¹

por Luiza Lusvarghi²
UniFiamFaam e Universidade São Marcos

Resumo

Filmes nacionais recentes como “Bicho-de-Sete Cabeças”, “Cidade de Deus”, “Carandiru”, “O Invasor” –, tiveram seus argumentos baseados em livros-reportagem ou romances que exploram a realidade do país e são, pretensamente, baseados em fatos reais e se valem disso para atrair o público. No último filme de Sérgio Bianchi, “Quanto Vale ou é por quilo” (2005), o discurso jornalístico, aparentemente, se transforma praticamente em uma metalinguagem para abordar a realidade, a periferia e os conflitos sociais do país. Mas o que está em jogo é a linguagem do cinema, na qual a televisão, historicamente herdeira do rádio, vai buscar recursos para firmar-se na medida em que se desenvolve a tecnologia da imagem.

Palavras-chave

Exclusão social-discurso jornalístico-cinema nacional

Corpo do trabalho

Em alguns filmes mais recentes do cinema nacional, de temática realista – “Bicho-de-Sete Cabeças”, “Cidade de Deus”, “Carandiru”, “O Invasor” –, os argumentos foram baseados em livros-reportagem ou romances que exploram a realidade do país e são, pretensamente, baseados em fatos reais e se valem disso para atrair o público. No último filme de Sérgio Bianchi, “Quanto Vale ou é por quilo” (2005), o discurso jornalístico se transforma praticamente em uma metalinguagem para abordar a realidade, a periferia e os conflitos sociais do país.

No início do cinema nacional, a crônica policial e a sátira política sempre foram fontes de inspiração. A crônica policial alentou as primeiras produções brasileiras de sucesso, e os títulos dos filmes praticamente resumem a crônica policial daquele tempo – a professorinha de São Paulo que anavalhou o noivo na terça-feira de carnaval é

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Uerj, 5 a 9 de setembro de 2005.

² Professora MS do UniFiamFaam e da Universidade São Marcos no curso de Comunicação Social, doutoranda da ECA/USP no Núcleo de Jornalismo, Mercado e Novas Tecnologias com o projeto “Cidade de Ninguém, novas tecnologias, televisão e discurso jornalístico nas imagens da periferia no cinema nacional pós-moderno”. luiza@usp.br



“Tragédia Paulista”, a estória do estrangulador Miguel Trad que esquartejou sua vítima e a despachou dentro da mala, “O Crime da Mala” (Salles Gomes, 1980, p. 32). As trilhas sonoras das produções estrangeiras eram gravadas, mas os filmes brasileiros eram cantados ao vivo. O ponto alto do gênero cantado e falado foram os filmes-revista que faziam paródia do governo³.

Já Bianchi, embora sempre preocupado em falar sobre o País e a falência das nossas elites, nunca tinha sido tão contundente e ao mesmo tempo tão abrangente, envolvendo personagens da periferia, sonhos de uma classe média em descenso e a elite.

O filme começa como uma narrativa histórica clássica, em pleno Brasil Colônia. Na cena de abertura do filme, Bianchi nos remete a um episódio envolvendo uma negra forra, interpretada por Zezé Motta, e o rapto de seu escravo por um proprietário branco, encarnado por Antônio Abujamra. Decidida a fazer valer um direito seu que fora desrespeitado, a ex-escrava segue os Capitães-do-mato, munida dos papéis que lhe asseguram a posse de seu escravo, legalmente adquirido. O episódio se conclui com seu posterior julgamento e condenação por invasão de propriedade do senhor branco. A cena, congelada, dialoga com a linguagem da televisão moderna. A estrutura narrativa dessas cenas, graças à locução em off comentando o episódio e cortes rápidos, com espaço reduzido para a exploração dramática do personagem, lembra os documentários televisivos.

O episódio, extraído dos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, adaptados para crônicas por Nireu Cavalcanti, é o primeiro de uma série dentro do filme, que faz uma crítica à beneficência social, às ONG's e ao conceito de responsabilidade social das empresas. O discurso da participação e da postura politicamente correta, para o diretor, representa a última palavra em matéria de exploração da mão-de-obra barata e da mais valia.

Apesar de alguma concessão em termos de introduzir cenários realistas, Bianchi foge do modelo herdado pelo neo-realismo italiano, inspiração admitida por Walter Salles em “Central do Brasil”, de 1999 (Salles, Cinemais, nº 9, jan.fev.1998.), ou de interpretações naturalistas obtidas por atores sem experiência anterior, como ocorreu em

³ A primeira grande crise do cinema nacional, em 1912, culmina com um filme sobre a Revolução da Chibata, que foi censurado pela Marinha de Guerra, por ter focalizado a vida do grande líder, o cabo João Cândido, líder dos marinheiros contra o uso da chibata como punição, o que só agrava a crise. Vários fatores concorreram para a primeira grande crise, de resto uma tônica na estória do cinema nacional, sempre assolado por ciclos que nasciam e morriam. A falta de estrutura de produção, de exibição, e das próprias cidades, a concorrência inicialmente do cinema francês e logo do cinema americano, contribuíam para as crises (Salles, 1980, pág. 46).

“Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles, de 2002. Antes, os personagens de “Quanto Vale...” são meticulosamente interpretados por atores profissionais, alguns deles de longa trajetória consolidada nos palcos nacionais, como Cláudia Mello, Ariclê Peres, Herson Capri, Miriam Pires. O filme de Bianchi se vale do discurso jornalístico para apresentar seus personagens e contar uma boa história.

O conto que norteia o roteiro, uma livre adaptação de “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, entremeado com pequenas crônicas de Nireu Cavalcanti sobre a escravidão, extraídas dos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, caracterizam o novo filme do diretor Sérgio Bianchi que, aparentemente, quer revelar as mazelas e contradições de um país em permanente crise de valores. Para cumprir essa função, a narrativa vai se valer de dois recortes temporais: o Século XVIII, com o comércio de escravos em expansão, em que o senhor branco dita as leis - a Casa Grande e a Senzala de Gilberto Freire sem o olhar conciliatório deste -; e os tempos atuais, apontando para a virulência da exclusão social e uma Nova Ordem Mundial, em que as organizações não-governamentais desempenhariam um papel a princípio complementar ao do Estado, constituindo-se numa alternativa de contra-informação e resistência cultural.

As ONGs surgem para preencher a fragilidade do Estado-nação dentro do capitalismo global no âmbito social. Com a benção do governo, de quebra, se locupletam com o dinheiro público, o que só contribui para aumentar a já elevada taxa de criminalidade urbana – o seqüestrador interpretado por Lázaro Ramos tem a mais absoluta consciência do processo de exclusão social. O Brasil Colônia e o Brasil de Lula, colocados lado a lado, e alinhavados por propagandas, reportagens e imagens documentais sugerem, entretanto, que a violência não resulta de uma falha, ou de mera desonestidade, ela é sistêmica.

“Quanto Vale Ou É Por Quilo?” não questiona apenas a falência das instituições no país atual. Seu discurso analógico coloca o antigo comércio de escravos e a exploração da miséria pelo marketing social como imagens separadas que se articulam em uma montagem para dizer que o que vale é o lucro, não importando se esse é obtido com a venda de um escravo ou através de projetos sociais com orçamento superfaturados.

Discurso jornalístico - O filme, a um primeiro olhar, desenha um painel de duas épocas aparentemente distintas, mas, no fundo, semelhantes na manutenção de um perverso contexto social-econômico, embalado pela corrupção impune, pela violência e pela injustiça social.



No principal episódio do filme, transcorrido no século XVIII, um Capitão-do-mato captura uma escrava fugitiva (Arminda) que está grávida. Ao entregá-la de volta para seu dono, recebe sua recompensa enquanto a escrava está abortando – este episódio é extraído de “Pai Contra Mãe”, o conto de Machado -, e a imagem frisada parodia perversamente o naturalismo cristão de Régis Debret.

Na trama que transcorre nos dias atuais, uma ONG implanta o projeto “Informática na Periferia” em uma comunidade carente. Arminda, que está empenhada com o projeto, descobre que os computadores foram superfaturados, decide denunciar a situação, e por esse motivo, terá de ser eliminada. Candinho, jovem que está desempregado e com a mulher grávida (interpretada por Leona Cavalli, sonhando com ascensão social), tem que se virar para sobreviver e sustentar a família, e assim transforma-se em um matador de aluguel. É contratado para matar Arminda.

Alternando as duas épocas, com a utilização dos mesmos atores em situações semelhantes, o diretor oferece vários desfechos para o filme, mostrados em forma de *making off*. O caos e a perplexidade são aparentes, pois na verdade, o histórico Bianchi, ao disparar sua câmera como uma arma, mira a violência, a ação direta, como a única saída. Num dos finais propostos, Arminda sugere para o matador que se unam para seqüestrar Ricardo Pedrosa (Caco Ciocler). Este final insólito é apenas o mais óbvio. Ao trabalhar com a montagem dialética, nos termos teóricos concebidos por Sergei Eisenstein, contrapondo épocas diferentes e sugerindo situações que se repetem, o filme não sugere apenas que tudo se assemelha, que nada se transforma – ele oferece uma terceira opção e reitera, em linguagem essencialmente cinematográfica, que a ação democrática está esgotada.

A forma como isso se dá na tela, entretanto, está longe de um discurso iluminista, uma leitura precipitada que paira sobre outro filme de Bianchi, “Cronicamente inviável”, de 2002, fno qual algumas tendências da obra atual já se encontravam presentes – a cena em que Betty Gofman, uma burguesa, distribui presentes para duas crianças de rua e fica observando enquanto as outras crianças se degladiam para tomar os brinquedos, insuficientes, das duas, numa batalha mortal, por exemplo, faz lembrar a crueldade de “Quanto Vale...”. E aí entra a linguagem do telejornalismo.

Reportagem e documentário -. É a edição em imagens, possibilitada pelo surgimento do videoteipe, que insere a televisão na linguagem do documentarismo, “gênero de produção audiovisual que passou a ter esse nome em 1920. Neste ano, Roberto Flaherty,



norte-americano , contou a história da vida real de uma família de esquimós, no filme *Nanuk o esquimó (Port Huton)*”. (Lage, 1997, pg 29).

O grande precursor do documentário é o soviético Dziga Vertov, jovem cinegrafista que em 1920 cria o conceito de cinema-verdade. A experiência fundada por esses pioneiros, que incluem ainda o documentarista inglês John Grierson, com “*Barcos de Pesca*”, em 1929, e o alemão Walter Ruttmann, autor de “*Berlim, sinfonia de uma metrópole*” e de “*Melodia do mundo*”, lançados respectivamente em 1927 e 1929, e também os franceses Marc Allegret (*Viagem ao Congo*, 1926) e Leon Poirrier (*O cruzeiro negro*, mesmo ano), vai permitir ao gênero telejornalístico dispor de uma possibilidade muito maior que a do jornalismo gráfico moderno, em larga escala inspirado pelo construtivismo.

É o conceito de edição formadora do discurso, herdado de Sergei Eisenstein, que se constitui, segundo Nilson Lage em “*Linguagem Jornalística*”, num pilar do jornalismo contemporâneo, que possibilita o impacto produzido pelo filme de Bianchi. As imagens do Brasil Colônia e o Brasil favelado das ONGS e do capitalismo global não estão justapostos para produzir análises de circularidade das idéias, ou de que a estória se repete, e sim para produzir sensações e uma visão do conjunto a partir de fragmentos.

Para Lage, dois princípios orientam o jornalismo moderno: o da edição como formadora do discurso, que descende de Eisenstein e Pudovkin, em que os planos ordenados na montagem é que produzem o tema que o diretor pretende mostrar; e o da prevalência da realidade sobre qualquer construção retórica, herdado de André Bazin, o teórico do neo-realismo italiano. Princípios contraditórios, ambos vão se complementar na articulação do discurso jornalístico moderno.

De qualquer forma, a linguagem que está em jogo é a do cinema, que fragmenta ou estende os planos, seleciona e enquadra imagens, reinventando a realidade.

Mesmo o mais cotidiano dos documentários de televisão não escapa dessa multiplicidade de instâncias significativas: quando inclui depoimentos e gestos de criaturas, absorve a teatralidade dos relatos e gestos, delimitada pelos padrões de cultura, mas inevitavelmente portadora de sentido. (Lage, 2004, pág.32)

Até a chegada da televisão, o cinema documental era a mídia que cumpria a função jornalística de representação do real. A história dos noticiários audiovisuais



começa com a pré-história dos noticiários do cinema. O aparecimento do primeiro jornal em imagens se produziu em 1909, por iniciativa dos irmãos Lumière, ou melhor dito pela Casa Lumière, que se havia dedicado a registrar em filmes acontecimentos de importância histórica, como por exemplo a coroação do Zar Nicolás II no mês de maio de 1896, ou simplesmente, como assinalaram vários historiadores, "cenas curiosas de todo o mundo o que logo chamariam os ingleses Travelong (Vianna, Revista PJ: BR – Jornalismo Brasileiro 1º Semestre de 2003-Edição 01).

A primeira transmissão feita para a televisão deve-se à BBC em Agosto de 36, na Grã -Bretanha, quando o navio de linha Queen Mary atracou em Southampton. Mas ninguém naquela época via na televisão uma mídia potencialmente comercial, o que fez com que o seu desenvolvimento só começasse efetivamente na década de 50. (York, 2000:1). Essas transmissões, na década de 30, não chegam, portanto, ainda a desbancar o telecinejornalismo, ou os documentários em película, como meio de informação.

A linguagem jornalística moderna está presente na captação de imagens do filme de Bianchi – todos se comportam o tempo todo como se tivessem plena condição da presença da câmera e estivessem dando uma entrevista. A mídia é onipresente, onisciente. De uma forma ou de outra – seja na filmagem do comercial, na elaboração do anúncio da ONG ou ainda no sonho delirante de Claudia Mello, que se torna uma empresária de uma ONG e aparece dando uma entrevista -, todos se comportam como se estivessem numa vitrine eletrônica, e a vida real se confunde com a publicidade e a reportagem. A onipresença da câmera, e de seu cineasta, desmascara qualquer noção de objetividade. A postura, dentro da obra do diretor, não é novidade, mas deixa de ser um comentário dentro da narrativa para dar a tônica ao filme.

Representação, Imagem e Realismo – a justaposição de épocas diferentes, com os mesmos atores e situações, não são as únicas estratégias utilizadas para produzir a noção de um todo. A escrava Arminda e a jovem militante Arminda, encarnadas pela mesma atriz, Anna Carbatti, desfilam pelo filme em cenas oníricas, representando as torturas e os castigos mais comuns infringidos aos escravos que fugiam, como a máscara de flandres.

Em outra cena, crianças negras escolhidas para protagonizar um comercial para a ONG são colocadas com uma canga diante de uma mesa, numa alusão direta à escravidão, que rompe com a noção de épocas em paralelo, construindo uma sincronicidade. A representação da escravidão e do processo de exclusão social se dá mais por seqüências de representações da idéia de escravidão, com todas as associações



e sensações de dor trazidas pelas cenas de tortura, do que por uma seqüência narrativa lógica, com personagens estruturados.

“A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo. Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador”. (Eisenstein, 1990, pág. 26 e 27).

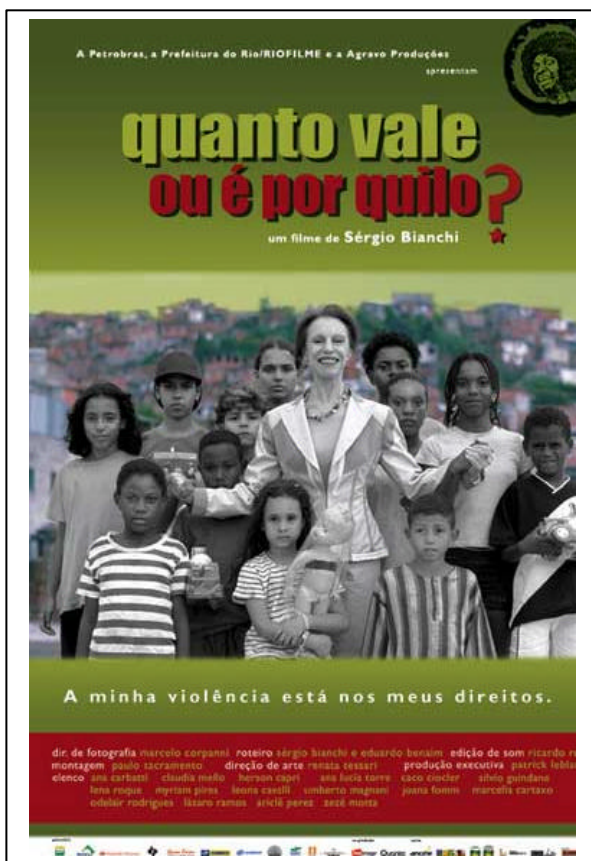
Ao transformar a encenação da tortura em um emblema da condição de servidão, o filme transcende seu argumento inicial e a questão da condição do negro na sociedade contemporânea para falar da exclusão social em seu sentido mais amplo. A noção de tempo que se constrói a partir deste recurso é a do tempo cinematográfico, mas também da simultaneidade de ações introduzida pelas novas tecnologias empregadas na pós-produção em meio digital. “Com as novas tecnologias, ampliam-se os recursos para se praticar e desenvolver essas novas formas de realismo, ou, se quisermos, de realidades. O tempo cinematográfico rompe definitivamente seus laços com a noção de continuidade temporal” (Mourão, Oct./Dec. 2002, vol.54, no.2, p.36-37)

A sobreposição de cenas e detalhes no filme, embora o diretor não empregue com generosidade todas as possibilidades introduzidas pelas novas tecnologias no processo de pós-produção, traduz a noção de uma outra forma de lidar com a realidade e com o tempo real que desdenham da continuidade narrativa clássica, linear.

As cenas de um comercial da ONG que mostram a periferia de uma forma clássica dentro da nossa tradição documental, são ironizadas pelo personagem de Herson Capri, que a classifica como sendo uma linguagem ultrapassada. “É preciso ter uma visão mais positiva, quem quer investir em solidariedade tem de ter um retorno”, diz Capri, convencendo o diretor da ONG a produzir um novo comercial, em consonância com os novos tempos. O documentário realista, execrado por Capri, mostra imagens em PB, ao estilo do cinema-direto, do registro documental da pobreza, que tanto inspirou nossos documentaristas a partir dos anos 60, influenciados inclusive pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch. Já o documentário produzido pela nova visão, inspirada pelo *Speed World* global, seleciona crianças sorridentes, numa visão da

pobreza totalmente estetizada de acordo com os padrões dos anúncios publicitários das grandes marcas.

Em outra cena, o personagem de Ariclê Perez, uma arrogante senhora da elite que possui um delirante programa social nos moldes de “Cinderela por um dia”, inspirado nos programas televisivos do gênero, explica a uma amiga, Joana Fomm, as vantagens fiscais de se “investir na beneficência social”, e arremata dizendo que vem tentando levar o marido empresário a se modernizar, mas não consegue. Ao final, ela posa literalmente para uma foto ladeada por seus jovens protegidos, que ela costuma levar a passeios em hotéis de luxo.. A imagem foi utilizada para compor o cartaz do filme e não deixa de ser emblemática ao comentar esses dois conceitos de realidade e de estética cinematográfica que entram em choque ao longo do filme. O velho realismo cinematográfico se revela na personagem de Ariclê sorrindo para a câmera, ladeada por seus protegidos, em branco e preto, enquanto ao fundo, a favela em panorâmica, se ergue fortemente colorida.



A colagem de gêneros - institucional, histórico, reportagem, publicitário, ensaio - é alinhavada muitas vezes pela narrativa em off, sempre em terceira pessoa, no melhor estilo jornalístico, e também ajuda a compor essa sensação de fragmento, de descontinuidade, de sobreposição em camadas, como os layers produzidos pelos modernos softwares de edição de imagens. O que condiz com o caleidoscópio cultural que representa a própria televisão.

Quanto Vale ou é por Quilo?, Drama, 104 minutos, (Brasil): 2005.

www.quantovaleoueporquilo.com.br,

Estúdio: Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda, Distribuição: Riofilme, Direção: Sérgio Bianchi ; Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim e Newton Canitto, baseado no conto "Pai Contra Mãe", de Machado de Assis; Produção: Patrick Leblanc e



Luís Alberto Pereira; Edição: Paulo Sacramento. Elenco: Ana Carbatti, Cláudia Mello, Herson Capri, Caco Ciocler, Ana Lúcia Torre, Sílvio Guindane, Myriam Pires, Lena Roque; Lázaro Ramos, Leona Cavalli, Umberto Magnani, Joana Fomm, Marcélia Cartaxo, Odclair Rodrigues, Ariclê Peres, Zezé Motta, Antônio Abujamra, Ênio Gonçalves, Calara Carvalho, Noemi Marinho, Caio Blat, José Rubens Chachá, Milton Gonçalves (locução), Valéria Grillo (locução), Jorge Helal (locução).

Sérgio Bianchi - Filmografia

Longas

- “Quanto vale ou é por quilo?” (2005)
- “Cronicamente Inviável” (2000)
- “A Causa Secreta” (1994)
- “Romance” (1987)
- “Maldita Coincidência” ((1970)

Curtas

- “Divina Providência” (83)
- “Mato Eles?” (82)
- “A Segunda Besta” (77)

Referências Bibliográficas

- BERNADET, Jean-Claude. Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935. Jornal O Estado de S.Paulo. Governo do Estado de S.Paulo. Secretaria da Cultura.Comissão de Cinema, 1979.
- EISENSTEIN, S.M. "Palavra e Imagem", In O Sentido do filme. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- FERREIRA, Alexandre Figueirôa. É tudo Verdade. Tendências e perspectivas do documentário. Galáxia, nº 2, 2001, pág 215
- LAGE, Nilson. Linguagem jornalística. São Paulo, Ática, 1998, 6ª edição.
- MOURÃO, Maria Dora G. (Maria Dora Genis). O tempo no cinema e as novas tecnologias. São Paulo, 2002, Revista de Ciência e Cultura, São Paulo, v. 54, p. 36-7, 2002.
- MOURÃO, Maria Dora G. (Maria Dora Genis). Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias. São Paulo, 1998, Tese (Livre Docência).
- GOMES, Paulo Emílio Salles, Cinema, Trajetória no Subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Paz e Terra: Embrafilme, 1980.
- SALLES, Walter. O documentário como socorro nobre da ficção. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano. Cinemais, nº 9, jan.fev.1998.
- VIANNA, Ruth Penha Alves. História comparada do telejornalismo: Brasil/Espanha. Revista PJ: BR – Jornalismo Brasileiro 1º Semestre de 2003-Edição 01. http://www.eca.usp.br/prof/josemarques/arquivos/artigos_006.htm
- YORK, Ivor. Television News, Grã-Bretanha, Focal Press, 2001.