

**A CULPA NÃO É MINHA:
uma análise do (Brasil) “Cronicamente Inviável”**

Marcelli Cipriani¹

Resumo

Este trabalho pretende analisar o longa-metragem “Cronicamente inviável”, de Sérgio Bianchi, lançado no ano 2000. Após uma breve exposição geral acerca do filme, investiga-se algumas de suas cenas e personagens mais marcantes, ressaltando a denúncia, promovida pelo diretor, das relações de dominação coletivas presentes na sociedade brasileira – frente às quais seus integrantes buscam, incessantemente, eximir-se de responsabilidade – a partir de sua intersecção com a sociologia, especialmente a desenvolvida por Émile Durkheim.

Palavras-chave: Cronicamente Inviável. Relações de Dominação. Sociologia Durkheimiana.

Abstract

This paper analyzes the film "Chronically unfeasible," from Sergio Bianchi, released in the year of 2000. After a brief general description about the film, it investigates some of its most memorable scenes and characters, emphasizing in the complaint, promoted by the director, of the collective relations of domination that are present in Brazilian society – for which its members unceasingly seek to evade responsibility – from its intersection with sociology, especially the one developed by Émile Durkheim in his work.

Keywords: Chronically Unfeasible. Relations of Domination. Émile Durkheim's Sociology.

¹ É Graduanda em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integrante do Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas de Segurança e Administração da Justiça Penal (GPESC - PUCRS), e do Grupo de Pesquisa em Gênero, Sexualidade e Feminismos (GP-GSFem - UNILASSALE). Bolsista de Iniciação Científica do Grupo de Pesquisa Linguagem, Cognição e Processo Penal (PUCRS).

1 Introdução

Cronicamente Inviável, de Sérgio Bianchi, é um filme constituído a partir de esquetes geograficamente diversas que, em pretensão, visariam a reconstituir o que é, em âmago, o Brasil. Mediante a apresentação de variados cenários, protagonizados por espécies de caricaturas de grupos sociais – como a elite cínica, a intelectualidade hipócrita e as classes baixas inertes face às próprias violências sofridas – a película se apresenta quase como panfletária, pelo ridículo trazido a partir de estereótipos fixos. Entretanto, termina por impactar exatamente por tais características: o óbvio, captável a qualquer olhar minimamente sensível, serve como denúncia da busca incessante de afastamento, por parte dos personagens, das responsabilidades frente aos processos de iniquidade que ajudam a sustentar. Todos estes procuram, mediante estratégias diversas, se eximir da culpa pelo que consideram o cenário degradante do país – seja, para tanto, aludindo à estrutura do Estado, seja reafirmando uma posição legalista, seja pela forma educada de tratar seus funcionários ou pelo exercício da caridade.

O filme, em termos de formato, se configura em um falso documentário de flagrantes do que toma por fragmentos da realidade social brasileira, arrematado através da narração de Alfredo Buch, um professor que percorre o território nacional a fim de escrever uma obra acerca das relações de dominação – se deparando, nessa empreitada, diretamente com situações de cisão, incomunicabilidade, confronto e humilhações múltiplas, face às quais se posiciona enquanto espectador externo, analisando as imagens captadas pelo olhar, mas nelas jamais intervindo. Personagem-chave do longa-metragem, o intelectual transita pelas regiões do país ressaltando o mero atestar de fatos, segundo suas próprias perspectivas. De acordo com ele, não há porque perder tempo examinando a realidade para que as demais pessoas a entendam. No entanto, essa noção não se trata do entendimento de que “os filósofos se limitaram a interpretar o mundo de diferentes maneiras, mas o que importa é transformá-lo” (MARX, 1996, p. 128), mas de “fingir cada vez de uma forma, e cada vez arrumar a realidade de um jeito, de acordo com o poder do momento”. O melhor, enfim, de acordo com Alfredo Buch, seria registrar os fatos e deixar a interpretação para depois, já que as pessoas apreenderiam o dito por ele como querem e interpretariam “todas essas coisas como se ficção fossem”.

2 O Brasil como cronicamente inviável

Na trajetória encarnada pelo professor, os mitos da felicidade baiana e do trabalho sulista, por exemplo, são apresentados como “perfeitas formas de afirmação autoritária” e como “projetos de causar inveja ao restante da nação”, tanto pela docilização dos desafortunados – mediante a proposta de torpor e de felicidade musical e festiva, no primeiro caso, e de importação da mão de obra europeia, no segundo. Enquanto isso, o Sambódromo é por ele reduzido a um curral onde “escravos” modernos reverenciam seus “senhores” – e, no caso, sua dor de explorados só pode ser suportada pela esperança de, em algum dia, transformar-se em explorador. Essa passividade, portanto, impregna-se na perspectiva de uma violência simbólica, na qual a vítima termina por ser cúmplice da própria violência sofrida, posto que igualmente afetada pela sistemática estruturante que, em última instância, a viola (BOURDIEU, 2005).

O livro “Brasil Ilegal”, então publicado pelo pesquisador, é analisado por diferentes atores sociais: a ex-secretária de finanças do Banco Central, que ressalta a desejada imagem do país por intermédio de mecanismos desenvolvimentistas e calcados na meritocracia, além de aludir à lógica de consumo como “a única que realmente se mostrou eficaz”; o representante de uma organização não governamental do Rio de Janeiro, que reafirma a noção do homem cordial, de Sérgio Buarque de Holanda (1936), como essência do cidadão brasileiro, ao mesmo tempo em que elucida a ideia de miscigenação como a “vitalidade que nos torna unidos por uma só nação” compreendida, pela familiaridade, melhor por parte dos cariocas, que assumiriam posição de destaque no “laboratório do futuro e da pós modernidade” que é o Brasil; e o indígena estudante da Universidade de São Paulo, que defende que o critério de unidade brasileira apenas se dá pela exterminação dos povos tradicionais. Para além das divergências opinativas, o que se evidencia, através das referidas análises, é a individualização, por tais grupos, do tema da identidade nacional.

Portanto, a confluência de todas as concepções proferidas encontra-se na ideia de reafirmação, por parte dos sujeitos em questão, de seu próprio grupo como o capaz de representar o ideal abstrato da identidade brasileira. Em tal âmbito, os ideais coletivos, quando se impregnam nos indivíduos, possuem a tendência de individualizar-se, porque cada um os compreende de sua forma e lhes confere forma. Nesse processo, ademais, alguns elementos são eliminados e outros são acrescentados (DURKHEIM, 1968). O filme, destarte, fabrica uma metáfora apta a demonstrar como, a despeito da alusão ao desejo de homogeneidade e de integração, cada

indivíduo defende seu modo de viver, que abarca, por óbvio, seus próprios interesses como perspectiva de futuro nacional.

Em paralelo às referidas ocorrências, a composição do meio social brasileiro é demonstrada através de relações entre proprietários, empregados e frequentadores de um prestigiado restaurante paulista, os quais revelam suas opiniões próprias acerca de como seria o país – desde a noção da consumidora de classe alta de que, se “Deus é mesmo brasileiro, Ele só vem para cá para dormir e fazer suas necessidades”, passando pela nutrida pelo proprietário do estabelecimento de que “diferentemente do Brasil, em Nova York a violência é praticada de forma civilizada”, o que traria ressentimentos para quem permanece por aqui, até a do garçom que, em resposta, arremata que “cada um entende os fatos da forma que pode” e que “aqueles que ficarão aqui deveriam ter a dignidade de assumir o ressentimento de quem oprime, e não de quem é oprimido” – causando revolta na personagem rica, a mesma que, ao observar um bando de crianças viciadas em crack se digladiando para adquirir os brinquedos que recém havia doado para duas delas, afirmar ser “a caridade um ato revolucionário”. Em tal âmbito,

[...] uma sociedade não é apenas constituída pela massa de indivíduos que a compõe, pelo solo que ocupa, pelas coisas de que se serve e pelos movimentos que realiza mas, acima de tudo, pela ideia que ela faz de si mesma. E, sem dúvida, chega sempre um momento no qual ela hesita em relação à maneira com que deve se conceber: ela se sente dilacerada em sentidos divergentes. Porém, esses conflitos não se dão entre o ideal e a realidade, mas entre ideais diferentes (DURKHEIM, 1968, p. 604) (tradução livre).

Estas solicitações ficam claras ao longo do filme, exatamente pela dialética instaurada entre as interpretações concebidas por cada personagem – como na concepção de vítima tomada por parte dos segmentos burgueses, os quais justificam tal posição na medida em que têm de conviver com a marginalização das crianças abandonadas, as drogas e a população em situação de rua. Dentre a articulação dessas posições, por exemplo, há a da dona de um automóvel que tranca a rua impedindo a passagem de um ônibus lotado, no qual sujeitos se amontoam voltando do trabalho e que humilha o cobrador que pede passagem, pois seu carro estragou e ele, por reclamar quanto ao impedimento do tráfego, é um “nordestino burro que não percebe o que ocorreu”. Há, também, a da senhora que atropela um menino pobre e logo antecipa-se a afirmar que não tem culpa porque “cumpre as leis”, que as leis afirmam que não se pode atravessar a rua fora da faixa

de pedestres e que a responsabilidade do ocorrido é dos pais que “deixam seus filhos andarem sozinhos”.

Explicita-se, quanto a isso, que não há limites para a tolerância moral, na medida em que todo fato, ainda que claro o suficiente, pode ter seu significado alterado por parte de uma inversão no sentido de seu discurso. Segundo Durkheim (1978, p. 41), “[...] um ato é criminoso quando ofende os estados fortes e definidos da consciência coletiva”. Em tal sentido, com a completa isenção de culpa auto-afirmada pela referida senhora, acompanhada da inexistência de revolta frente ao acontecimento por parte dos indivíduos que o acompanharam, não só o atropelamento em si, como também a explícita omissão de socorro decorrente da fuga que posteriormente faz, pois “já estava atrasada para um compromisso que não pretendia perder”, adquire o aspecto de perda de sentido do que seria um ato criminoso. A ressignificação dos fatos ocorridos parece redefinir seu caráter nas consciências coletivas presentes, aparentemente, isentando o ator de culpa.

Igualmente se apresentam, nesses espectros, inversões entre papéis bastante marcados de oprimidos e de opressores, afastando-se a noção de que a libertação do oprimido igualmente representa a do opressor – como forma de evitar a realocação repetitiva dos procedimentos de dominação (FREIRE, 2005). A partir de tal viés, que abarca uma perspectiva coletiva – e não meramente individual, estratégia reiteradamente utilizada pelos personagens da película, a fim de defenderem seus pontos de vista – falaríamos não em liberdade, mas em libertação (DUSSEL, 2007). O ultrapassar da contradição entre opressores e oprimidos que, como se pode perceber, perpassa toda a película, de maneira a tranquilizar consciências, seria “[...] o parto que traz ao mundo esse homem novo não mais opressor, não mais oprimido, mas homem libertando-se” (FREIRE, 2005, p. 38).

O exposto se enquadra ao trazido pelo filme, posto que, ainda que em graus explicitamente desiguais, o mesmo parece colocar os cidadãos brasileiros em geral como dotados de sua parcela de participação no mesmo universo caótico, associando-se na miséria coletiva. Assim, ninguém se isenta de sua cota de responsabilidade, ainda que por motivos diferentes, explicitando-se uma distribuição de culpa partilhada, que afeta, de maneira negativa, absolutamente a todos – seja de forma direta (pela pobreza, pelas condições de trabalho e pelo abandono institucional, por exemplo), seja como consequência (os personagens ricos são assaltados, sofrem cárcere privado e, mesmo no interior de suas casas, restaurantes chiques e cofres bem lacrados, não conseguem manter-se segregados do contexto que auxiliam a reproduzir).

Cabe ressaltar, ademais, as situações protagonizadas pela empregada doméstica Josilene e por sua patroa Maria Alice. Josilene, que trabalhava “quase de graça” para sua contratante, que tinha um irmão que “trabalhava quase de graça” como cozinheiro do restaurante do amigo de Maria Alice – dono do estabelecimento paulista já aludido – era filha da antiga empregada doméstica da mãe de Maria Alice e de um funcionário da fábrica de roupas do pai de Maria Alice que, igualmente, naquela época, “trabalhavam quase de graça”. A partir desse retorno ao passado de Josilene, o longa-metragem nos remete à ideia de *habitus*, ao sugerir que, mediante o acúmulo histórico de experiências de êxito e de fracasso, os grupos sociais construiriam, por subjetividades compartilhadas, espécies de conhecimentos práticos acerca do que os membros dos grupos que integram poderiam ou não alcançar no interior de sua realidade concreta de ação (BOURDIEU, 1990).

Em certo momento, adicionalmente, Josilene é flagrada com seu namorado na cama dos patrões. Quando descoberta, começa a argumentar, em desespero, que ela e Maria Alice eram amigas, cresceram juntas e nutriam muito carinho uma pela outra. Maria Alice, muito nervosa, diz que está tudo bem – que ambas irão conversar depois – mas insistentemente manda Josilene tirar “aquele homem” de sua casa que, por sua vez, agarra um abajur passa a ameaçar a patroa. No desvelamento da situação, a funcionária perde a calma com as recorrentes ordens recebidas, pois Maria Alice “só sabe mandar e mandar” mesmo com o homem quase “rachando sua cabeça”. Vira, então, já em fúria para sua conhecida de infância, e passa a denunciar sua hipocrisia, já que ela faz tanta questão de tratar os miseráveis com educação – para se sentir bem – que “nem percebe” o quanto é cínica e se sente superior. Em seguimento, afirma que prefere o comportamento de seu patrão, que ao menos não tem vergonha de assumir seu papel de dominação e solicita ao homem que está na casa que “abra logo o bucho” de sua patroa.

A cena, assim, serve para nos apontar, segundo propõe o filme, que os socialmente desprivilegiados nutrem certo rancor, o qual pode beirar o ódio, frente àqueles que, no cotidiano das relações desiguais, os humilham por suas posições. Esses sentimentos terminam por emergir, no caso da referida cena, em uma situação-limite, traumática, demonstrando a inexistência da fraternidade nas relações de domínio. A passagem consiste na demonstração da revogação de uma solidariedade orgânica de Durkheim – alicerçada apenas na necessidade e na interdependência do empregador com seu empregado, no encontro de interesses complementares que cria um laço social (DURKHEIM, 2008).

Também marcante é a esquete da mãe que, diante do filho assaltado, defende o infrator. Enquanto inúmeros indivíduos passam a espancar o ladrão, a personagem implora para que a ação violenta termine e, concomitantemente, seu filho exalta-se frente a ela, não compreendendo ou aceitando tal atitude, pois “cada indivíduo, cada consciência moral exprime a moral à sua maneira. [...] Os aspectos, mesmo os mais essenciais, da moral são percebidos diferentemente pelas diversas consciências” (DURKHEIM, 1970, p. 48).

De fato, a obra de Bianchi destrói ideologias e imagens já cristalizadas coletivamente por um passado difuso, demonstrando sua outra face – não tão bela quanto aquela gravada nas mentes populares. Assim, a ideologia do trabalho eficiente e civilizador resulta em uma agência de empregos que fornece índios para trabalhar de figurantes em comerciais. A ideologia da dignidade "dos" para "os" desassistidos tem como consequência a apropriação cultural de um homem branco que coleta a “moçadinha negra da rua” para, organizando-a como banda símbolo da Semana Cultural Baiana, que se dá em um palco no meio da praia, oblitera que angaria dinheiro com a exploração dos integrantes, defendendo que lhes “deu uma chance” e que está “falando de dignidade”, pois arrumou um emprego para todos eles. A ideologia da "felicidade compulsória", por sua vez, que é consagrada nos trios elétricos do Carnaval baiano, literalmente deságua num fio de urina que acaba por banhar um menino de rua despachado ao chão – que não se sabe se dorme ou se está morto, o que passa a noção de que essa diferença é irrelevante.

Em tal sentido, destaca-se que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, o que significa que através de signos reproduzidos pelo decorrer do tempo reestruturamos ações e correntes de pensamentos do passado (HALBWACHS, 1990). Por isso, parte do primor de “Cronicamente Inviável” está em justamente dismantelar diversos signos assimilados, como ocorre no caso das ideologias citadas – bem como na concepção do próprio passado histórico brasileiro, ao exemplo do que diz respeito ao mito da miscigenação harmônica. As concepções diversas de um mesmo passado são também explicitadas na divergência memorial de um aspecto único (como as presentes nos analisadores do livro escrito pelo professor, já trazidos), esclarecendo-nos que a imagem que temos daquilo que já passou não deixa de depender do ponto perspectivo de onde o examinamos (HALBWACHS, 1990).

Destaca-se, por fim, cena em que Maria Alice, a mesma burguesa que dá esmola a fim de aliviar seu sentimento de culpa e orgulha-se de não destratar seus funcionários, dispara, insatisfeita com a fala de um garçom, um “quem você pensa que é? Com quem você acha que está falando?”, remontando o rito de autoridade brasileiro, no qual sempre “[...] tememos (e com justa razão)

esbarrar a todo momento com o filho do rei, senão com o próprio rei” (DA MATTA, 1981, p. 167). Tal construção serve para revelar a hierarquia e o autoritarismo presentes na história das relações pessoais entre os brasileiros, expondo a reprodução de uma consciência coletiva – na medida em que a memória individual da personagem existe, a partir dessa mesma consciência – seguindo uma construção histórica e cultural nacional que tende a dividir, organizar e demarcar as relações humanas por meio de uma auto-afirmação na escala social.

3 Considerações finais

A tendência frente ao filme, com suas explícitas misérias morais e humanas, é concluir que nada nem ninguém encontra salvação – principalmente quando se descobre que o professor pesquisador, que parece ser o único a manter um pensamento minimamente preocupado com as desigualdades sociais, está envolvido em um negócio de tráfico de órgãos humanos, porque “ninguém sobrevive de livros”. O próprio empreendimento do diretor, em tal seara, pela insistência em enquadrar apenas o caótico, poderia terminar por abrir espaço ao comportamento imobilista decorrente do desespero – como se a corrupção e a dissimulação individual se configurassem em sistêmica: um fato social, uma norma coletiva geral e coercitiva (DURKHEIM, 1986).

Entretanto, tal fato não se configura. A película termina com a fala de uma moradora de rua que, ao colocar seu filho para dormir, pronuncia a ele uma oração, afirmando que se orgulha do menino e do grande homem que ele será. Igualmente, que o mesmo não deve envergonhar-se de sua pobreza e que precisa manter-se honesto. Tal cena configura-se em um dos trechos mais chocantes do filme, na medida em que o diretor faz da personagem, a qual nada tem a perder, a única dotada de um quadro momentâneo verdadeiramente afetivo, ao mesmo tempo em que parece, diferentemente de vários outros personagens, encarar com seriedade o que diz. A esperança, destarte, surge justamente dos desafortunados. A idealização acerca do grande futuro que seu filho irá construir aparenta, aliada à fé da personagem, consistir em seus motivos de harmonia frente à sua situação desprivilegiada. Destarte, Bianchi aparentemente nos dispara que a faculdade de idealizar não seria luxo do qual o homem pode dispensar, mas, antes disso, uma condição de sua própria existência (DURKHEIM, 1968).

O filme se constitui, sobretudo, de uma discussão acerca das relações de poder, da desigualdade social e do ressentimento e angústia que as acompanha – o dominado se ressentindo

do sadismo do dominador. A produção do mal-estar no espectador é feita na medida em que se mantém, diante de algum fato absurdo, enunciados que seriam palatáveis, ou mesmo razoáveis, em outro contexto. Existe uma clara indignação moral, que desmistifica signos elaborados pelas mentes populares, bem como explicita situações que não caberiam à imagem de orgulho nacional – é a memória cultural e coletiva, como afirmada por Halbwachs (1990), mas que se torna destroçada frente a uma realidade não tão desejada. Na visão do “Brasil Ilegal”, o do tráfico de bebês, das crianças drogadas, da prostituição masculina, do servilismo doméstico, da felicidade autoritária, da dizimação da natureza – a mais indefesa – e da enganação ao indígena não há espaço para altruísmos.

Por fim, destaca-se que uma sociedade configura-se como o mais potente feixe de forças – físicas e morais – que a natureza pode proporcionar. Em nenhum lugar, de acordo com Durkheim, se encontraria tal riqueza de materiais diversos, elevados a este grau de concentração (DURKHEIM, 1968). O filme explicita, de fato, a enorme diversidade social, bem como sua face moral e seu desenrolar de forças. O que se busca, a partir do desconforto que beira o niilismo promovido pela obra, é sua lógica: a sociedade coerente afirmada pelo autor, mas que, diante da película, termina por parecer divergente de uma clara ou até mesmo possível lógica – e tão mais cronicamente inviável.

4 Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- DURKHEIM. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural. 1978.
- DURKHEIM, Emile. **Da divisão do trabalho social**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- DURKHEIM, Émile. **Le suicide**. Paris: PUF, 1986.
- DURKHEIM, Émile. **Les formes élémentaires de la vie religieuse**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- DURKHEIM, Émile. **Sociologia e Filosofia**. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense, 1970

DUSSEL, Enrique. **20 teses de política**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2005

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vertice, 1990

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

FICHA

Cronicamente Inviável. Brasil, 2000, 101min. Dirigido por Sérgio Bianchi.