

Alguns fantasmas d'*A causa secreta* de Sergio Bianchi

(César Takemoto¹, Universidade de São Paulo)

Resumo: O objetivo desse artigo é articular certos temas derivados da teoria literária - em especial a maneira como a rarefação do público leitor no Brasil refluí para o interior das obras - para poder pensar como eles podem ser aproveitados na leitura de filmes como os de Sergio Bianchi. Se o final do texto encaminha uma pequena análise de duas cenas de seu filme *A causa secreta*, é por este apresentar na sua forma fraturas próprias à configuração artística de diversas obras da modernidade brasileira, de modo que poder enxergá-lo à luz destas pode se mostrar proveitoso.

Palavras-chave: literatura brasileira, cinema brasileiro, forma artística, Sergio Bianchi, *A causa secreta*, público de arte no Brasil.

Abstract: The point of this article is to articulate some themes derived from Literary Theory - in particular the ways the absence of a properly historical reading public in Brazil affects the constitution of literary works themselves - in order to be able to think how they would help reading films like those of Sergio Bianchi. If the end of the text leads into a short analysis of his *A causa secreta*, it is because this film shows in its very form the gaps present in the artistic configuration we find in many modern Brazilian works of art, so that it might prove useful to read it in comparison to these.

Key-words: Brazilian Literature, Brazilian Cinema, artistic form, Sergio Bianchi, *A causa secreta*, the Brazilian art public.

¹ <http://lattes.cnpq.br/5163043611900805>, Doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo, SP, Brasil, cesartakem@hotmail.com.

Em seu livro, publicado pela primeira vez em 1967, Jean-Claude Bernardet (Bernardet, 2007, p. 33) dizia claramente o que ele achava ser a tarefa urgente do cinema brasileiro: conquistar o público. Por detrás dessa declaração, estava posto o entendimento de que o cinema só se constituiria plenamente com a participação do público, e que sem esta, a obra, por mais consistente e vigorosa que se apresentasse interna e esteticamente, estaria aleijada, destituída de uma parte fundamental. Posto desse modo, a questão comercial/econômica colocava-se como parte integrante da questão artístico-cultural. Como o público assimilaria as obras? E, por outro lado e reflexivamente, como a ausência ou a rarefação do público influía na própria constituição da dinâmica interna dos filmes? Em resumo, a atividade cinematográfica no Brasil assumia a feição de uma alienação, no sentido de que ela se produzia "no sentido de afastar-se de nós próprios" (BERNARDET, 2007, P. 34).

Em poucos lugares essa alienação (das obras da modernidade artística brasileira) aparece de maneira tão radicalmente marcada, porque formal e estruturalmente determinada, quanto em *São Bernardo* de Graciliano Ramos. Para encurtar a conversa, digamos que talvez fosse possível e produtivo tomar esse romance e lê-lo como uma longuíssima carta que o narrador Paulo Honório endereça a Madalena, sua já finada esposa (RAMOS, N. 2013, pp. 76-8). Madalena é, dessa perspectiva, destinatário ausente e ao mesmo tempo leitor ideal da narrativa - escrita retrospectiva cuja intuito é o de responder à carta final da morta, endereçada a Paulo Honório. A incapacidade deste de compreender a carta de Madalena - e em primeiro lugar de compreender que é ele mesmo o destinatário da missiva - é apenas o ápice da incompreensão geral entre o casal, a cisão fundamental da narrativa. Ora, esta cisão se dá em torno do eixo da alfabetização, o tema espinhoso, que não quer calar, e que, para simplificar, pode colocar de certo modo em cheque o sistema literário brasileiro como um todo². Se o

² No esquema clássico da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, um sistema literário, ou simplesmente uma literatura, constituído é aquele que apresenta "a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de

mundo de *São Bernardo* pressupõe a cisão fundamental entre alfabetizados e analfabetos, *é para internalizá-la com força no próprio campo letrado*. O fato do protagonista ter aprendido a ler e escrever na cadeia determina (no plano da narrativa) um uso da literatura que se opõe à literatura como evasão³, em prol de um uso da letra como "instrumento de mando e de opressão"⁴. Madalena, contudo, é a "antipropriedade e antiprodutividade juntas", irrefutável representante do "direito à literatura", do mundo romanesco, abrindo com isso "um novo campo de signos, que Paulo Honório não domina", invertendo "de uma só vez todo o jogo vital de seu marido" e "transformando o dono de São Bernardo, primeiro, num completo despossuído (não é isso o ciúme?) e, em seguida, após o seu suicídio, num completo vadio" (RAMOS, N. 2013, p. 76). Assim, a matriz de seu ciúme é "a tentativa desesperada de *ler*, de entender o que Madalena escreve" (RAMOS, N. 2013, p. 76). É apenas depois de sua morte que o protagonista Paulo Honório pode entender a escrita da mulher, e que o narrador Paulo Honório pode se constituir como escritor. Se é possível dizer que no universo ficcional de Graciliano a potência erótica da escrita é em geral convertida em ascetismo torturador, aqui é a própria força erótica de Madalena que se converte em potência do signo, da literatura como indocilidade poética que ameaça eminentemente o protagonista. É a falta de medida de sua escrita, deslocamento e condensação de desejo

receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais uma obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros." (CANDIDO, A. 2007, p. 25). Se assim é, como se pode falar de uma literatura nacional constituída - ou *formada* - num país composto maciçamente de analfabetos? Vemos então que a questão fundamental proposta por Bernardet tinha sua matriz no próprio campo da literatura. A força reveladora da interpretação de Nuno Ramos (2013, p. 76), por sua vez, consiste em apontar a questão da alfabetização como *a* chave de toda a obra de Graciliano Ramos.

³ Ou, simplesmente, à literatura como *direito*, para permanecer no campo semântico de Antonio Candido (2004, pp. 169-191)

⁴ "Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho", tais são as frases de iniciais de *São Bernardo*.

erótico, que desnorteia o projeto contabilístico do rude capitalista: "Um conto de réis... tem mil notas de dez tostões. Vinte contos de réis... tem vinte mil notas de dez tostões. Parece que você ignora isso", diz Paulo Honório, com o dedo em riste para um vacilante, logo decaído, Padilha, o anterior dono da fazenda, que lhe pedia um empréstimo, na incrível transposição de *São Bernardo* (de Leon Hirszman) para o cinema.

Paulo Honório encarnaria assim, enquanto personagem e instância narrativa, e em flagrante paradoxo, a figura do rude analfabeto e a do escritor consumado. A passagem de um a outro é mediada por fantasmas. Não há propriamente diálogo entre Paulo Honório e Madalena. Quando estes efetivamente conversam, é na condição de um diálogo com os mortos:

A literatura, assim, na versão Madalena, desperta o perigo dos nomes para abrir um mundo novo de ambiguidades, pios de coruja, paus-d'arco com flores, num retorno às brumas dos primeiros capítulos de *Infância*. A quietude extraordinária da conversa entre Madalena e Paulo Honório na igreja, uma das mais lindas cenas da literatura brasileira, vem dessa ambivalência do signo, que diz mais do que parece dizer, e com a qual Paulo Honório entrará agora em contato definitivo e brutal – pois é já como defunto que Madalena conversa, sem que Paulo Honório consiga perceber. Parecem, no entanto, juntos afinal, como nunca antes no livro. Ela, por ter desistido de escrever (já escreveu, deixou a carta para ele em sua cômoda); ele, por ter desistido de ler. A ambivalência fechou-se. Ela vai “descansar um pouco” (morrer) e ele cai num sono “embrulhado e penoso”. (RAMOS, N. 2013, 76-7)

Ora, o que nasce da morte de Madalena é a própria figura do escritor, conquista de um ponto de vista narrativo que se dá contudo como a outra face da morte, a morte do fazendeiro-capitalista, uma vez que toda a atividade da fazenda é deslocada para o livro, convertendo Paulo Honório numa espécie de Padilha autoconsciente, dolorosamente lúcido: convergência final entre o presente da enunciação e o presente do enunciado. Dessa lucidez contudo, o resultado não parece ser simplesmente o de uma consciência culpada, mas a clareza de um fatalismo que compreende todo o processo, mas não

consegue imaginar uma alternativa: "Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige" (RAMOS, G. 1991, pp. 184 e 187). Fatalismo que, penso eu, não pode ser compreendido simplesmente através de chaves explicativas como a reificação ou a alienação do capitalista, banalizadas em inúmeras leituras de *São Bernardo*, mas devem necessariamente passar pelo fato, genialmente formalizado pelo romance, de que só há mudança efetiva através do Outro, cujo lugar, ou lacuna, é preenchido aqui por uma literatura que fala sozinha. É a ausência e ao mesmo tempo a presença desse Outro - cifra da ilegibilidade de Madalena - que remete Paulo Honório à mesma posição subjetiva de seu antecessor Padilha.

Assim, se me fosse possível extrapolar um pouco mais, eu diria que *São Bernardo* é um dos romances, se não o romance, que vai mais fundo na questão da formação do público, ou receptor, literário como fantasma, porque aqui o fantasma do receptor está entranhado nos fundamentos da própria forma narrativa, esboço mínimo e espectral de um diálogo literário com um Outro fatalmente ausente. A mudança do protagonista para narrador, não é a simples conversão de um analfabeto em um letrado. Uma dos feitos cruciais de Graciliano Ramos, com *São Bernardo*, e de resto com a sua obra, é o de forjar uma figura intermediária entre o analfabeto (uma fusão da ignorância e do medo com a calma dos objetos sem nome, não conjuráveis) e o letrado, ou melhor, é a figura do letrado na sua dimensão mais violenta e brutal, de subordinação do outro, o obverso obscuro brasileiro do "direito à literatura" de Antonio Candido e que é aqui transfigurado em instância narrativa: o "Terteão" de *Infância*⁵ torna-se o narrador Paulo Honório. Parece-me assim que é justamente essa figura obscena tornada voz literária imutável que dramatiza de maneira extramente consequente a figura formada e

⁵ Ainda na interpretação do Nuno (RAMOS, N. 2013, p. 75) "nome próprio tirado do ditado pedante, a ser decifrado na leitura, 'Fala pouco e bem, ter-te-ão por alguém'", figura do alfabetizado na forma de escrita empolada.

ao mesmo tempo não formada do leitor/receptor e do produtor/escritor da literatura brasileira.

Algo de ordem semelhante, me parece, foi teorizado por José Antonio Pasta Jr. (2007, p. 166, tradução minha) com relação ao narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um autor defunto que foi a maneira que Machado de Assis formalizou o problema da impossibilidade da constituição do ponto de vista no romance brasileiro, e que ele sistematizou numa teoria sobre "o ponto de vista da morte":

Se observarmos esse mesmo fenômeno sob o ângulo da forma literária, qual seja aquele da constituição formal do romance, vemos o ponto de vista da morte adquirir ainda um outro sentido: tendo em vista que o narrador se forma desaparecendo, ele deve, a rigor, narrar sua história de um ponto de vista que não está constituído. É bem esse o paradoxo constitutivo da forma desse romance: ele deve ser narrado, mas de um ponto de vista que *não existe*. Como ela [a forma] soluciona esse paradoxo? Ela se desenvolve a partir de um ponto de vista que se forma por supressão, daí o ponto de vista da morte. Dessa maneira, as *Memórias póstumas* são uma formalização de um impasse fundamental do romance brasileiro: produzir romances a partir de uma matéria histórica hostil às exigências dessa forma literária. Sabemos que o fundamento prático da forma-romance é, justamente, o indivíduo moderno, quer dizer o indivíduo isolado e o sujeito autônomo. No Brasil, por causa da escravidão moderna, esse sujeito constitutivo do romance era, ao mesmo tempo, *exigido*, digamos, por nossa "modernidade", e *impedido* por nosso "arcaísmo" constitutivo e reiterado; o ponto de vista da morte é também isso: a figuração do *ponto de vista impossível*.

Em certo sentido, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inaugura não só a modernidade artística brasileira, mas a intuição de uma dialética de nós mesmos, mais tarde formulada por Paulo Emílio Salles Gomes como a "dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro" (1980, p. 88). Dialética que o crítico desdobra na relação entre o ocupante - os brasileiros, *lato sensu* - e o ocupado - o nativo suprimido e propriamente substituído por ocupados mais plausíveis ou viáveis. Assim, como a figura do ocupado ocupa o lugar estrutural do "não ser" na ontologia de Paulo Emílio, ela é

necessariamente levada a se identificar com o polo do ser outro, o polo do ocupante: "nada nos é estrangeiro, pois tudo o é" (GOMES, 1980, p. 88). Só tem validade sintética ou consistência ontológica aquilo que é outro, enquanto o nativo, ou o resto, é relegado aos pântanos do não ser. Assim, para retomar o universo de *São Bernardo*, o que Paulo Honório nos apresenta como sua história é a passagem de sua condição social do "não ser" e o "ser outro", mas com uma complicação que consiste em mostrar como o próprio campo do *ser* é irremediavelmente implicado pelo *não ser*. Em outras palavras, é a própria ausência de Madalena que marca a inconsistência da sua posição ontológica, a sua incapacidade de sintetizar a condição de proprietário e escritor. Tal incapacidade aponta assim para o preço que se deve pagar para a constituição de um ponto de vista narrativo minimamente sintético⁶: a morte ou o não ser do outro, não por acaso aquilo que define também a condição narrativa - a famosa volubilidade do narrador (SCHWARZ, 2000, pp. 29-34) - das *Memórias Póstumas*.

Mas essa dialética foi utilizada por Paulo Emílio antes de tudo para descrever a condição do filme brasileiro, forçado até certo momento - o momento da efetiva transformação do *invento* cinematográfico em *indústria* - a assumir o lugar do ocupado, e portanto a assumir um não lugar constitutivo:

O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência, tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos vinte, provocando repulsa ou espanto. Esse tipo de documento,

⁶ Síntese, é claro, no sentido hegeliano (ainda que este nunca tenha usado o termo...), ou seja, não uma afirmação da identidade dos opostos extremos, aquilo que seria o seu termo comum, mas a sua diferença enquanto tal, a diferença como anterior a qualquer identidade: "Contradiction is nonidentity under the aspect of identity; the dialectical primary of the principle of contradiction makes the thought of unity the measure of heterogeneity. As the heterogeneous collides with its limit it exceeds itself." (ADORNO, 1973, p. 5).

quando verdadeiro, nunca é belo e tudo ocorria com se a inabilidade do cinegrafista concorresse para revelar a dura verdade que traumatizou não só os cronistas liberais da imprensa carioca mas também um conservador como Oliveira Viana. Essas imagens da degradação humana afluíam também nos filmes de enredo que iam sendo produzidos ocasionalmente e que vez ou outra obtinham exibição normal graças à complacência, sempre passageira, do comércio norte-americano. Era pela força das coisas que essas fitas se mostravam contundentes, pois os denodados lutadores do filme brasileiro que surgiram na era do mudo se esforçavam em impedir a imagem da penúria, substituída pela fotogenia amável de inspiração norte-americana. (GOMES, 1980, pp. 89-90)

Essas fortes considerações de Paulo Emílio ecoam muito do que historicamente se institucionalizou como cinema brasileiro, embora muito provavelmente alguém que acompanhe o cinema nacional mais recente - em especial aquele que se convencionou chamar de "cinema da retomada" - tenha alguma dificuldade em pensá-lo nesses termos. Isso porque esse cinema apresentou (e talvez ainda apresente) uma linha de frente de bonitos e bem acabados produtos culturais, muitos deles inclusive com relativo sucesso internacional, de modo que a repulsa e espanto que causaram, se causaram, eram muito bem domados e capitalizados por uma nova apresentação e configuração dos filmes, cobertos eles próprios por uma outra camada de uma nova e "amável" fotogenia brasileira. Ora, é como oposição a certa estética desse cinema bem feito, e lançando mão da tradição do cinema brasileiro do não ser, que podemos propor uma maneira de assistir e pensar os filmes de Sergio Bianchi⁷.

⁷ Talvez caiba aqui uma referência anedótica. Esse particular apego ao *trauma* em Sergio Bianchi, tal como viremos a especificar melhor no decorrer do texto, mostra bem tanto o limite quanto a pungência - ainda que um alimente o outro - de sua proposta estética. Quando da exibição de *A causa secreta* no 22º Festival de Gramado, Amir Labaki começou assim uma matéria na *Folha de São Paulo*: "'A Causa Secreta' de Sérgio Bianchi, o segundo concorrente brasileiro deste 22º Festival de Gramado, rompeu na noite de anteontem o bom-mocismo

Espero com essas breves considerações ter conseguido compor uma moldura mínima a partir da qual eu gostaria de propor uma pequena abordagem analítica de duas cenas do filme *A causa secreta*. A posição de *A causa secreta* na obra cinematográfica de Bianchi é algo central porque ela parece sinalizar certa maturidade em relação a seus filmes anteriores. Bianchi havia realizado até então dois filmes de longa-metragem e alguns curtas-metragens que testemunham certa oscilação estilística, a despeito de seus méritos individuais. É com *A causa secreta*, me parece, que Bianchi encontra, se não uma maturidade cinematográfica (algo talvez discutível em relação ao cinema que realiza), certa linguagem, temática e modo de compor cenas que se estenderão pelos seus sucessivos filmes daquele ponto em diante, e que se apresentavam em estado algo embrionário ainda em *Romance*, seu segundo longa. Ao centrar as cenas do filme nas relações de um grupo de atores que estão montando uma peça, Bianchi sinaliza como referência assumida uma estética calcada em certo sentido na cena teatral, em especial a cena da tradição dos sketches, das pequenas situações, a qual se deve somar uma dada centralidade do diálogo.

A abertura do filme nos introduz, com uma panorâmica aérea do Minhocão (vulgo Viaduto Costa e Silva) e dos prédios dos arredores, a um tipo muito especial, ainda que vulgar e cotidianamente ordinário, de dramatização da vida. É a voz de Gil Gomes, antigo locutor de escabrosos programas de tragédias populares - nos dois sentidos, ou seja, tanto tematizando a violência dos pobres entre si quanto visando um público também este "popular" - que nos introduz e nos fornece como que a chave de leitura do filme: é aqui a voz, um elemento externo à realidade da imagem, que funciona como moldura para a cena que se vai desenrolar naquele espaço. (Anterior a voz, a trilha sonora sugere ainda uma moldura anterior à moldura, a sugerir, talvez, o próprio status total do objeto como um filme brasileiro). Assim, a voz do locutor direciona o olhar e a atenção do espectador não para possíveis considerações urbano-sociológicas

reinante no evento. Pagou o preço: mais de metade do público deixou a sessão. O cineasta italiano Michelangelo Antonioni puxou a fila, após meia-hora de filme." (LABAKI, 1994).

tais como elas poderiam se impor na sua ausência (e pelo olhar panorâmico da câmera), mas para a fantasia da violência gratuita ("não havia *nenhum* motivo") dos pobres que perturba a rotina "normal" ("tudo parecia rotineiro") da cidade e, mais do que isso, é iminente. A cena porém se distingue do que na época seria mais uma reportagem do locutor para o *Aqui Agora*⁸, onde, ao contrário da postura tradicional do jornalismo aspirante à neutralidade (sempre falsa), tomava partido emocional dos acontecimentos escabrosos que narrava, perseguido por uma câmera na mão para enquadrar o dinamismo forçado de uma dramaticidade aberrante. Isso porque o que vemos não é a figura do narrador no centro da cena do crime, mas apenas a sua voz⁹ sobreposta a um espaço diegético que aqui parece reproduzir a própria narrativa de Gomes no momento mesmo de sua enunciação. Expõe-se assim uma fratura - a voz do locutor se sobrepõe às vozes das figuras "narradas" - no momento mesmo em que o tempo da enunciação e o tempo do enunciado parecem conciliar-se. Aquilo que nas reportagens de Gomes é imaginado pelo público (que em geral só via o local dos acontecimentos e os relatos pós-acontecimentos) é aqui representado de acordo com a gramática do cinema clássico: é como se estivéssemos (somos levados a crer que estamos) vendo a história de Gil Gomes se desenrolar na imediatez dos nossos sentidos - *exceto* pelo fato de que nessa gramática a narrativa deve estar toda subsumida na diegese audiovisual, ou seja, que a figura do narrador explícito é contra a ortodoxia dessa mesma gramática.

Sugere-se, assim, que o filme deva ser visto não como uma representação realista de situações sociologicamente reveladoras, mas como projeção de determinadas *fantasias*, aqui explicitadas na voz narrativa do apresentador. Tais fantasias tangenciam ou mesmo podem se apresentar como situações sociais concretas, mas não se

⁸ Jornal diário sensacionalista que a emissora de televisão SBT lançou em 1991 (durou até 1997) como uma espécie de contraponto ao jornalismo "sisudo e bem comportado" da rede Globo.

⁹ Gil Gomes começou a carreira como locutor de rádio (primeiramente esportivo, depois como repórter policial).

confundem inteiramente com estas¹⁰. Essa mesma primeira cena é paradigmática e testemunha da forma mesma com que Bianchi deixa patente a própria divisão entre uma moldura de fantasia e o conteúdo que se apresenta como situação social cotidiana, efeito no mínimo esclarecedor, em sentido lato. Assim, recapitulando, acompanhamos o desenrolar da cena em que, a troco de nada, um negro saca um faca e mata um nortista num bar comum do centro de São Paulo, ao mesmo tempo em que Gil Gomes narra a mesma cena a sua maneira. A sobreposição de cena representada e narração prossegue até que, esfaqueado, o nortista cai para fora do bar, desvanecendo nos braços daquele que será um dos personagens principais do filme, aquele que, interpretado por Rodrigo Santiago, interpretará o Fortunato na adaptação teatral (do conto de Machado de Assis) de que o filme tratará até o fim¹¹.

¹⁰ Do ponto de vista da teoria lacaniana, da qual nos aproximamos, a própria realidade só se constitui se estiver enquadrada pela fantasia: só tem acesso à realidade se o real do trauma for reprimido (LACAN, 1988, pp. 161-171).

¹¹ É interessante pensar como o conto machadiano serviu de inspiração para o filme de Bianchi. Vemos um procedimento de deslocamento e rearranjo de elementos que estavam na narrativa no sentido de selecionar o material a ser retrabalhado pelo filme. No conto de Machado, por exemplo, temos o fato de que o primeiro encontro propriamente dito entre o personagem de Garcia e Fortunato é ocasionado por uma situação de rua na qual o empregado do arsenal de guerra é apunhalado por uma malta de capoeiras... Anteriormente, contudo, Garcia já havia avistado outro personagem na porta da Santa Casa (o hospital ou a clínica são lugares privilegiados em duas cenas do filme) e num teatro: "A peça era uma dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos; mas Fortunato ouviu-a com singular interesse" (de ASSIS, 1998, pp. 288-9). Assim, vemos como aquilo que na situação narrativa armada por Machado de Assis era simplesmente a ocasião para a primeira manifestação da patologia de Fortunato, torna-se o interesse central do filme, qual seja, a construção de uma peça teatral na qual o que grosso modo vemos é justamente "um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos". Ocasião ou cena secundária na literatura torna-se assim momento estruturante do filme. O que Sergio Bianchi evita aqui é a (falsa) questão da adaptação, através da qual tenta-se supostamente transpor a linguagem de um registro a outro. Grande parte do

A morte do rapaz esfaqueado é introduzida pela voz desesperada de uma transeunte. Ora, não seriam os apelos lançados pela moça de vermelho, "Ah, meu Deus do céu! acode aqui gente! alguém faz alguma coisa! faz alguma coisa!", algo como um dos motes que atravessam o filme, uma espécie de refrão ("você não vai fazer nada?") que nos é lançado explicitamente em sua abertura mesma, para depois ecoar de tempos em tempos? Podemos enumerar aleatoriamente: no restaurante quando os meninos vem pedir comida, no hospital com seus moribundos sem cuidados, a tentativa desesperada da personagem de Ester Goés de conseguir sexo com o contrarregra Carlos (Alexandre Paternost), a demanda vazia de Zé Luis para que os atores "se organizem e tragam alguma coisa" para o próximo ensaio, o pedido para que Paulo (José Rubens Chachá) resolva a situação do inquilino que se recusa a pagar... E não é verdade que a queda acidental de Carlos, "ápice dramático" do filme¹², ecoa a "imotivação" desse assassinato inicial? Se assim for, o seu obverso complementar é o sentimento de que "ninguém faz nada", seja para mudar ou para ajudar¹³. Ora, imotivação é o que vem à mente também

interesse do filme reside assim na relação de espelhamento e distanciamento que se tece entre as relações do grupo teatral entre si (e em especial com o diretor Zé Luis) e a maneira como estas se relacionam com o ponto de vista narrativo global do filme.

¹² Nesse ponto, *A causa secreta* é uma espécie de antípoda de *A Greve* de Eisenstein, no qual a morte de um colega de trabalho na fábrica funciona como o catalisador da ação grevista e reivindicatória, ao passo que aqui a morte do trabalhador vem a calar o conflito que então começava a emergir contra o "processo" teatral montado pelo grupo mas encabeçado pelo diretor Zé Luis, tendo como resultado imediato - efeito algo maldoso da montagem - o sucesso da peça já montada que se sobrepõe sem problematização à catástrofe do processo.

¹³ Lembremos da cena inicial de *Romance*, longa-metragem anterior de Bianchi, na qual a figura de Zé Luis fala diretamente para uma câmera em plano americano (que lembra um pouco o número de stand-up de Woody Allen no primeiros plano de *Annie Hall*), montando discursivamente algo como uma ciranda da culpa ("O trabalhador culpa ao chefe; o chefe culpa ao gerente geral; o gerente geral culpa ao trabalhador, ao chefe e ao dono da empresa; o dono da empresa..." e assim por diante) na qual o única atitude tomada é a culpabilidade mútua a despeito do verdadeiro culpado. A única exceção talvez seja a cena o lar de pacientes adécticos

quando, depois do rapaz do norte cair esfaqueado por sobre o (por enquanto transeunte) Rodrigo Santiago, a cena parece se prolongar indefinidamente para além do tempo "natural" de um plano dramático tradicional: é quando o olhar do moribundo converte-se em outra coisa que não o olhar da morte. Ele converte-se num olhar erótico, absurdamente despropositado, cuja "inaturalidade" a cena vai prolongar e cujo desconforto o espectador pode ler no rosto do próprio Santiago. Encontramos aqui um procedimento de *desnaturação* da cena que Bianchi irá explorar de diversas maneiras em seus filmes futuros, procedimento que a meu ver implica o espectador para além da mera identificação com os personagens e as cenas, porque mexe e perturba a própria moldura fantasmática que sustenta a realidade representada. Assim ao invés de mais uma vez aderirmos à narrativa da violência gratuita e disseminada, impulsionada pela comiseração com um pobre esfaqueado, é a própria gratuidade do olhar que passa ao primeiro plano, neutralizando a fantasia da violência urbana com um subtexto de atração homoerótica, de extração melodramática, que ao reconfigurar a moldura anterior a explicita enquanto tal (enquanto moldura).

Gostaria agora de me deter sobre uma cena específica, do maior interesse para se pensar os filmes de Bianchi, e que me permitirá - espero - resumir algumas das questões que viemos tratando ao longo desse ensaio. A cena transcorre entre o fim do ensaio, à noite, e as "pesquisas de realidade" do dia seguinte. Depois de um duro ensaio, cheio de humilhação, não há clima pra conversa. E o primeiro a debandar, sem querer olhar pra ninguém, nem se despedir, é o diretor. As personagens saem do teatro, mal esboçando um *small talk*, com a exceção da personagem de Elisa Lucinda, que tenta, numa pequena enxurrada de clichês, exaltar uma provavelmente destroçada Claudia Mello, justamente o foco da humilhação na cena anterior. A sensação de desencontro armada

mantidos por uma travesti, que "faz alguma coisa" e por isso mesmo acaba expulsando as personagens de seu espaço. No entanto, a cena cujo acesso é aqui vetado passará a ser vastamente explorada na obra futura de Bianchi, cujo vislumbre já se entrevia nessas cenas e principalmente na fala do próprio diretor sobre os créditos finais.

por Bianchi é extremamente desalentadora. O plano inicial compreende a figurinista e decoradora interpretada por Ester Góes e o jovem iluminador e pau-para-toda-obra Carlos, interpretado por Alexandre Paternost, em pé em frente ao teatro e olhando para a rua, em silêncio, tensos, aguardando alguma coisa, seja um meio de transporte ou mesmo alguma cordialidade. O plano seguinte é o de Zé Maurício (Renato Borghi), à parte, olhos vermelhos, fumando. Quando percebe que os outros estão saindo do teatro pela porta à suas costas, sai de cena, ou melhor, sai do plano, sendo como que expulso pela presença daqueles que não deseja - seu próprio grupo. Quando o vemos em seguida, já será numa outra situação, um bar de classe média, em frente ao qual um jovem negro provoca um pastor alemão, dando-lhe pancadas na cabeça com um pedaço de papelão, estando o cão "enganchado" a uma cadela com quem copulava. Agora mais à vontade entre seus pares culturais ou de classe, Zé Maurício passa a perversamente estimular o rapaz a continuar a bater no cachorro, se servindo da situação como de um espetáculo de crueldade, uma espécie de trampolim demonstrativo para um exercício de sarcasmo direcionado à mesa de conhecidos ao lado:

" - Olha aí, olha aí, olha aí! Olha a nossa terra, olha aí ó! Aê, bate, cara, vamos lá, ô! Vai, bate! Vamos lá, bate mais, bate mais! É assim mesmo, sabe como é que é? Um bate no outro. É ou não é? ô sinhozinho... estou tão agradecido, sinhozinho. Pode bater, sinhozinho. Bate mais! É assim mesmo, olha aí! Êta povo nosso!"

A professora universitária, (maravilhosamente) chamada Dona Ruth, conhecida sentada na mesa ao lado, responde:

" - Zé Maurício, calma! Não adianta. São quatrocentos anos de cultura. É o nosso país!"

Resposta de nosso diretor:

" - Você sabia que nós estamos cometendo o quarto genocídio do século?"

" - Sei" - completa a professora. Transcrevamos o diálogo:

Z.M.: E vocês sabem qual é o quarto genocídio do século? Vocês sabem?! Matar índio! (Faz barulho de índio de faroeste com a palma da mão). Quer dizer: nós matamos, nós trucidamos os índios, e depois denunciemos direitinho no jornal. E aí pronto ó, ó (estralando os dedos): o astral preservado! É isso que é preservar o astral? Hein? Não, agora ela tem que me responder. Tem que me responder! É matar, e depois denunciar? Hein, dona Ruth? Hahaha (Risada se prolonga por toda a fala da professora).

D.R.: (desafiadora, levemente irônica) Você é muito radical, sabia? Aliás, você não é radical não. Você é sectário, de-sa-gra-da-vel-mente sectário! (Batendo na mesa) Chama o garçom por favor! Que coisa desagradável, ah!

Z.M.: Oh, gente, agora eu sou sectário! (rindo) E você? Você é uma antropóloga...

D.R.: Sou!

Z.M.: ...você é uma socióloga...

D.R.: Também!

Z.M.: ...trabalha na USP.

D.R.: Sim!

Z.M.: Oh, gente, a USP não é aquela universidade que foi feita pra rico não pagar? (rindo sempre). Meus Deus, mas quanto trabalho que você vai ter Dona Ruth!

D.R.: É é?

Z.M.: É, na próxima década... claro que a gente mata bem nessa, a gente trucidada bem nessa, e depois na outra a gente analisa, cataloga, procura as razões, as forças que atuaram, né?! Claro! E a gente se exime de toda a culpa através da omissão e da denúncia!

D.R.: (para os de sua mesa) Gente, vamos nessa? (levantando) Zé Maurício, nós vamos embora, a gente vai pra um outro lugar, você quer ir junto? Não, não, melhor

não, você sabe porque? (Zé Maurício murmura, desalentado: "Não, pera aí...") Nós vamos fazer uma coisa que você não sabe, não quer e não consegue fazer. Nós vamos nos divertir! E você não se diverte nunca, né, Zé Maurício?

Z.M.: (murchando) Você não entendeu nada... Não é nada disso...

D.R.: (apertando-lhe as bochechas e dando beijinhos no ar): Boa noite! (sai com os outros).

Tendo perdido seu público e plataforma crítica, Zé Maurício fica de pé, nervoso e desiludido. A cena toda é uma prova cristalina de que, também nesse filme, Bianchi, o diretor, ao contrário do que é constantemente acusado¹⁴, coloca-se dentro das relações tecidas pelos seus dramas. Naquilo que aparece como um prolongamento de seu documentário *Mato Eles?*, o "diretor" não só aborda a questão do genocídio indígena, como a sua própria inserção na máquina cultural "de esquerda" que "politiza" o debate, assim como não deixa de comentar o seu próprio modo de confrontação cinematográfico. Mas vamos por partes.

Em primeiro lugar, o que se deve salientar é a encenação de uma situação em que o artista de esquerda acha o seu verdadeiro interlocutor na classe média, e não entre

¹⁴ Mesmo por uma crítica do nível da de Jean-Claude Bernardet, aqui num depoimento do livro organizado por Marcelo Soler: "O Sérgio, no entanto não procura o diálogo, na medida em que não se abre. Não se dispõe a se modificar pela resposta do outro. Sergio é uma pessoa que mantém as suas posições diante de qualquer coisa que seu interlocutor possa dizer. O diálogo supõe não apenas uma troca de palavras, mas uma possibilidade de alteração nessa troca de palavras. Senão é um monólogo! Digamos então, que talvez o Sergio monologue, mas ele monologa para os outros" (SOLER, 2005, pp. 43-5) . E que monólogo não é para os outros? O que o crítico parece não levar em conta, e é aí que ele perde a dimensão realmente subversiva do cinema de Bianchi, é que essa insistência "autista" do diretor é a manifestação de uma persistência que ele tenta a todo custo captar - com sucesso ou não, processo essencialmente instável -, a persistência do *real*.

os seus próprios pares de profissão. Essa atitude ecoa - ainda que completamente redimensionado pelo distanciamento de Bianchi - aquele que é um dos melhores momentos de *Barravento*, de Glauber Rocha, o momento em que

os pescadores remendam a rede: Firmino [o herói que vai para a cidade grande e depois volta para a aldeia trazendo ideias perturbadoras], em termos violentíssimos, investe contra eles; tem-se a impressão de duas séries de planos que foram feitos em lugares e momentos diferentes, planos que pertencem a duas realidades fílmicas diferentes. Os pescadores não reagem à investida, nem levantam os olhos. Firmino, vituperando, aparece em dois primeiros planos: a personagem é filmada contra o céu, que a isola, abstraíndo-a do lugar em que a ação se desenrola, e esses planos vêm como que interromper a montagem lenta dos planos dos pescadores remendendo. Fica nítido que se trata de uma ação de fora para dentro. A violência de Antônio Pitanga é válida para ele e para os espectadores; não ecoa naqueles a quem se dirige (BERNARDET, 2007, p. 78).

Assim, à fissura formal corresponde o isolamento dessa figura - desdobrada em muitas outras em outros filmes brasileiros - que o cinema nacional usou para pensar o lugar problemático da classe média na sociedade brasileira. O seu sucessor mais consequente não poderia ser outro senão mais uma personagem-chave de Glauber Rocha, o Antonio das Mortes de *Deus e o Diabo na terra do sol*:

Não pode haver melhor ilustração do *bastardo* sartriano que Antônio das Mortes: o Hufo de *Les mains sales* está filiado ao partido comunista, mas não está integrado nele porque não consegue desprender-se de sua condição de burguês, e não está integrado na burguesia, que o rejeita porque pertence a esse partido. A estrutura das duas personagens é extramente parecida. Antonio das Mortes não consegue enfrentar essa contradição, quanto menos resolvê-la. [...] Antonio das mortes não se sente confortável consigo próprio; é possível que o próprio autor não se sentisse à vontade com a personagem. Glauber Rocha teve muitas dificuldades com ela, antes e durante as filmagens: a personagem não respeitava o roteiro, e foi improvisada durante as filmagens [...]. No modo mesmo de apresentar a personagem na tela, sente-se um certo

mal-estar, vez ou outra, do diretor e do montador em relação a ela, quando Antônio, por exemplo, atira sobre os fanáticos: planos filmados com a câmara horizontal e outros idênticos mas filmados com câmara inclinada são montados num ritmo que sugere o tiroteio. Trata-se de um recurso pobre e ostensivo, e é a única vez que a tesoura do montador intervém tão evidentemente, interrompendo o ator em sua gesticulação. Esse momento isola Antônio do resto do filme... (BERNARDET, 2007, pp. 96-8)

Mais uma vez, o isolamento da personagem não aparece simplesmente como caracterização ou representação, mas como fissura formal, como uma impossibilidade narrativa não simbolizada. O termo *bastardo* do teatro sartriano é reaproveitado pela crítica de Bernardet no sentido de apontar para o desenvolvimento de uma série de personagens do cinema brasileiro. Antonio das Mortes é a depuração mais nítida dessa série de personagens solitários¹⁵, que estão sempre a oscilar entre dois polos, sem se integrar a nenhum, sem se realizar de forma alguma, personagens que não possuem consistência ontológica, que tendem ao desaparecimento... Enfim, personagens que tendem a ocupar o lugar puramente lógico do *não ser* de Paulo Emílio que, na figura de Antonio das Mortes, cifra-se na necessidade de seu desaparecimento: ele deve ser eliminado. O apelo traumático da personagem está no fato de que ele era naquele momento do cinema brasileiro a figuração mais bem acabada da má consciência da classe média progressista, a classe média de esquerda *lato sensu*, e é por isso que ela resiste à interpretação: "Ligada às classes dirigentes pelo dinheiro que estas lhe fornecem, pretende colocar-se na perspectiva do povo. Essa situação, sem perspectiva própria, faz com que ela não consiga constituir-se realmente em classe, mas seja atomizada" (BERNARDET, 2007, p. 99). Se anteriormente a classe média escondia-se de si mesma, em especial pelo que a crítica designou como marginalismo, mas também

¹⁵ Bernardet (2007) menciona e analisa em seu estudo uma série de personagens: o Rôni de *A grande feira*, Valente de *Sol sobre a lama*, Firmino de *Barravento*, Tônio de *Bahia de Todos os Santos* etc.

por certa representação rasa dos grã-finos (de *fantasia*¹⁶ em oposição a uma burguesia sociologicamente notada), em Antonio das Mortes ela aparece na sua dimensão mais traumática, fechando um ciclo do cinema brasileiro (ciclo mais rural, por assim dizer), e apontando para certo predomínio de um cinema urbano dali pra frente. O cinema de Sergio Bianchi é um cinema não apenas supremamente urbano, mas aferrado como poucos (realmente são) ao seu presente. Como é sabido, o cinema brasileiro de ficção, em especial até os anos 60 (ainda que a tendência permaneça até hoje) cultivou uma fixação aos anos 1938-41, espécie de refúgio no passado que permitia suspender e adiar as questões do seu próprio presente histórico (BERNARDET, 2007, p. 105). Ora, não é que Bianchi não aborde as questões do passado brasileiro, mas ele o faz através da exacerbação e da procura desgastante dos traumas históricos no próprio *olhar* sobre o presente.

Essa resolução em não se abordar o presente, que permanece mesmo em *Deus e o Diabo na terra do sol*, é o que Bianchi coloca em jogo na cena que vínhamos descrevendo e comentando. A personagem do diretor teatral Zé Luis põe em evidência não apenas o isolamento da classe média, mas a relação problemática que ela estabelece consigo mesma como público. Como brevemente esboçamos, a respeito da formação problemática da literatura brasileira - como formar uma literatura sem leitores? - o cinema brasileiro, tal como o *São Bernardo*, também parece ser feito do movimento de uma solidão para consigo mesma, movimento mediado pelos seus fantasmas. Na cena, o sadismo dos de baixo - representado pelo rapaz negro que espicaça o seu inferior (os cães) - traz à tona a violência histórica brasileira em sua dimensão endêmica. A mesa da professora quer ignorar a muito desagradável cena, mas a brincadeira sádica do jovem

¹⁶ Ou seja, como figuras puramente ficcionais, tais como os sociopatas das séries americanas contemporâneas, que não se referem à sociopatia como um fenômeno da realidade social, mas como figuras de um desejo de ser sociopata, tentativa de escapar a certos impasses éticos da contemporaneidade (KOTSKO, 2012).

pressupõe o olhar do outro, uma vez que o mais de gozo (o *plus-de-jouir* lacaniano) é conseguido não apenas, e nem principalmente, mediante o sofrimento imediato, mas pelo olhar horrorizado do outro. E qual é o jogo de Zé Luis? Ele engaja-se num denunciamento¹⁷ ele mesmo sádico, ao encorajar ainda mais as ações do rapaz. Também ele depende, para o gozo de sua posição, do olhar horrorizado da outra mesa, representante do papel da intelectualidade humanista e bem pensante. Mas a sua estrutura libidinal funciona um nível acima - com um mais de gozo correspondente - da do rapaz, ao pressupor este e o olhar da outra mesa: a barbárie cotidiana torna-se necessária para alimentar o sarcasmo sádico direcionado a outra mesa.

O que Bianchi tenta colocar em perspectiva aqui é certa tendência histórica do cinema brasileiro à abjeção, ao quase histórico exibicionismo sexual, a certa tendência em oferecer "ao mundo [à classe média] uma imagem degradada dele mesmo" (BERDARDET, 2007, p. 129), que beira o autodesprezo e o masoquismo. É a partir da identificação com o "não ser" de Paulo Emílio - aqui representado pelos indígenas dizimados - que o cinema nacional ataca o "ser outro" bem pensante, e é o jogo encenado dessa capitalização simbólica de si do intelectual de esquerda que vemos transposto nessa cena mínima entre o bar e a rua. Ao romper com o jogo de Zé Luis, indo embora pra outro bar onde finalmente eles iriam "se divertir", a intelectual uspiana e seu grupo rompem com o pressuposto de Zé Luis e postulam a "diversão" como meta, quase que como direito. O que fica exposto portanto é certa posição "denuncista" do artista e do intelectual, confrontado com as suas próprias condições de produção de sentido, aqui solapadas pelo primado da diversão enquanto tal, ainda que em flagrante paradoxo como fato de que é o próprio Zé Luis que está (momentaneamente) se divertindo. Vê-se, por outro lado, a radical implicação do artista Sergio Bianchi na cena, uma vez que Zé Luis é apresentado como uma versão patética dele mesmo. É aqui que a questão do ponto de vista da narrativa pode por um momento se colocar, uma vez que o

¹⁷ Ainda que um denunciamento de segundo grau pois, de acordo com o que ele mesmo diz, denunciar no jornal as atrocidades cometidas são uma "forma de manter o astral".

próprio método do diretor de aproximação e encenação sistemática dos traumas brasileiros é aqui postulado na sua dimensão problemática e na sua específica dinâmica libido-social. Em outras palavras, digamos que o ponto de vista narrativo do filme não é nem simples nem univocamente conquistado, no sentido de se colocar a uma distância segura e conveniente das diversas situações narrativas apresentadas, mas, pelo contrário, implicado em muitos momentos com a própria problemática das cenas.

Esses dois momentos de *A causa secreta* nos permitem assim compreender um pouco melhor a maneira como Sergio Bianchi tentará lidar com o fato do cinema brasileiro estar historicamente ligado ao olhar da classe média brasileira nas suas relações consigo mesma e com as próprias vicissitudes da sociedade como um todo ao longo do século 20. Assim, é do próprio olhar dessa classe que Bianchi vai se utilizar como material para a montagem e desmontagem de suas cenas. Com maior ou menor sucesso, trata-se de uma empreitada única no panorama da produção audiovisual brasileira, ainda hoje na ativa.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. Nova York: Continuum, 1973. 442p.

ASSIS, Machado. *Contos/Uma antologia* (volume 2). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 542 p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 225 p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007. 798 p.

_____ *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. 269 p.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 101 p.

KOTSKO, Adam. *Why we love sociopaths*. Winchester/Washington: Zero Books, 2012. 108 p.

LACAN, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis* (ed. J.-A. Miller). Nova York: Norton, 1988. 300 p.

PASTA JR., José Antônio. "Les point de vue de la mort" em *Voie du paysage (Cahier n° 14)*. Paris: Soubonne Nouvelle, 2007. 170 p.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000. 250 p.

SOLER, Marcelo. *Quanto vale um cineasta brasileiro?* São Paulo: Garçoni, 2005. 144 p.

Periódicos

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. **Revista Piauí**, n. 86, nov., 2013.

Websites

Revista Litteris
www.revistaliteris.com.br
ISSN: 19837429
setembro de 2014
N.14

LABAKI, A. Antonioni deixa sessão de "A Causa Secreta". Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/12/ilustrada/12.html>. Acesso em: 25/03/2014.