

Uma vida sem morte

Cezar Migliorin*

MESES DEPOIS DO SUCESSO de *Cronicamente inviável* (2000) durante encontro no Centro Cultural Banco do Brasil, Sérgio Bianchi foi novamente acusado de ter feito um filme sem saída. “Na verdade”, disse ele, “o filme apresenta diversas saídas possíveis para os personagens, entre elas, mudar para Nova York”. A ironia é clara e foi constante neste debate.

Efetivamente, *Cronicamente inviável* é um filme que não indica linhas de fuga; as alternativas encontradas pelos personagens são sempre reforços do que lhes aconteceu durante todo o filme: violências, ressentimentos, fugas, cooptações etc. Dentre todas as “saídas”, nenhuma delas se coloca em relação direta com a vida, seja na aceitação, seja na negação. A este filme não cabe apontar saídas, mas destruir respostas.

Tanto em *Romance* (1987) como em *A causa secreta* (1994), ainda encontramos pequenos indícios desta aceitação da vida ao mesmo tempo em que encontramos suicídios, negação absoluta. Há um desaparecimento gradual do suicídio na obra de Bianchi, apontando para uma estratégia *terrorista* contra o desinteresse e a negação da vida.

Em *Romance*, encontramos um suicídio explícito, uma personagem se joga pela janela depois de uma seqüência de frustrações e perdas. Ela chega em casa após uma conturbada ida à feira, onde acaba sendo perseguida por pedintes, e então coloca as caixas de som na janela de seu apartamento com uma música que diz algo como “morro cedo”. Enquanto as pessoas se juntam na rua para ver o que acontece, ela joga um tomate pela janela para se certificar de que a queda será grave, ou se, apesar de tantas perturbações, a lei da gravidade não havia se transformado. “Para mim chega!”, grita ela no momento em que se atira.

No filme seguinte, *A causa secreta*, vemos um suicídio que pode parecer um acidente. O jovem contra-regra da peça que está sendo encenada sobe no alto do palco, depois de ser humilhado por quase todo o elenco, e se joga, ou cai, não fica claro. O suicídio desaparece de um filme para o outro quase que em efeito degradê, para chegarmos à ausência total em *Cronicamente inviável*.

Da mesma forma, há uma diminuição gradativa de afeto de *Romance* para *Cronicamente inviável*. Quando da morte do contra-regra em *A causa secreta*, vê-se ainda uma mobilização em torno da tristeza. Em *Romance*, o fio condutor do filme é uma relação de admiração e de afeto de uma pesquisadora pelo personagem Antonio César, espécie de intelectual e crítico ferrenho do país. Assim como acontece com o suicídio, o afeto, em *Cronicamente inviável*, desaparece. Até o desejo sexual encontra-se isolado a algumas relações de troca sem afeto. Na sauna masculina, por exemplo, onde só há espaço para a prostituição ou para uma relação como a de Adam com Luís; uma relação de poder atravessada pelo sexo.

Por mais que o suicídio seja uma destruição da vida, não há como negar que é, ele também, uma forma de “resolvermos” as nossas angústias. Se nos filmes anteriores a *Cronicamente inviável*, os personagens ainda tinham alguma autonomia em relação à vida, aqui esta autonomia desaparece. Encontramos sujeitos apartados do mundo que os cerca, separados de qualquer atividade, apartados da vida e, porque não, apartados da própria morte. A mesma falta de ação, de movimento, que os separa do suicídio é o que lhes impossibilita, simultaneamente, a vida e a morte. Por que não há suicídios em *Cronicamente inviável*, como nos filmes anteriores? Segundo Bianchi, “não tem por que não tem, não escrevemos no roteiro”¹. De minha parte, acredito que, talvez instintivamente, esta tenha sido a opção do filme, porque não encontramos em nenhum personagem um envolvimento com a vida que pudesse torná-la insuportável.

Esse mesmo distanciamento que impossibilita uma relação íntima com a vida e que aqui aparece pela ausência de suicídios, vale para a alegria, para o prazer e para o amor, afetos que só temos a possibilidade de viver se estivermos

intimamente conectados com o mundo, com o real e a angústia que lhe é própria.

O inquisidor aproxima-se de Joana d' Arc e lhe diz: "Vimos trazer-te a morte". "Qual morte", pergunta Joana d' Arc². Se pensamos na escolha do momento e da forma da morte como uma forma de movimento, assim como faz uma longa tradição de filósofos trágicos, vemos como há uma passagem da mobilidade, da vida como um devir³ ainda presentes em *Romance* e *A causa secreta*, para uma imobilidade de negação da própria vida em *Cronicamente inviável*. Se a vida não é mortal, ela não é vida.

Quando pensamos o suicídio, o que nos interessa é a vida, e não a morte. "Por puro amor à vida e aos prazeres, guardo sempre a possibilidade do suicídio"⁴. A vida não é uma sina, não é inevitável e necessária a qualquer preço. Para que tenhamos acesso à experimentação, ao movimento, ao questionamento dos limites do amor e da felicidade, o suicídio aparece como uma das formas que dão à vida essa dimensão trágica. A vida como uma opção. "Uma aliança com uma morte visível para excluir a invisível"⁵.

Montaigne, um dos pensadores trágicos dos quais falávamos, irá, em seu belo ensaio sobre o suicídio, "A propósito de um costume da ilha de Ceos", apontar outras conseqüências desta possibilidade da escolha da hora da morte:

"Eis por que se diz que o sábio vive quanto deve e não quanto o poderia; e o que de melhor recebemos da natureza e que nos tira todo direito de queixa, foi a possibilidade de desaparecer quando bem quisermos"⁶.

Toda abordagem do filósofo neste texto tem esta perspectiva trágica do presente como destino final, da coragem de enfrentar a vida como espaço único possível de alegria. "O homem temeroso da morte desgosta-se da vida, fica com horror à luz; mata-se ele próprio, esquecido de que a fonte dos males é o medo de morrer"⁷. A vida é nosso ser, a vida é nosso tudo. "Somente a insuportável dor ou a certeza de uma morte pior do que o suicídio se me afiguram motivos justificáveis para abandonar a vida"⁸.

Creio que foi Lucrécio que escreveu que umas destas dores insuportáveis que justificaria o suicídio era aquela causada pela presença de pedras nos rins. A riqueza deste texto de Montaigne encontra-se ainda na grande variedade de exemplos históricos citados⁹.

Nesta mesma direção, Blanchot afirma que a escrita só é possível quando nos colocamos senhores de nós mesmos perante a morte. Por quê? Porque a morte é o extremo. "Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si,

está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder"¹⁰.

Um duplo movimento da morte como limite, pela sua certeza, e da morte como libertadora extrema, também pela inexorabilidade. Um domínio que se coloca na simplicidade de ter a morte como algo que mata, com perdão da obviedade. Montaigne vai mais além:

"E a isso chamamos morte natural como se fosse contrário à natureza um homem quebrar a cabeça numa queda, afogar-se em algum naufrágio, morrer de peste ou de pleurisia; como se na vida comum não esbarrássemos a todo instante com esses acidentes. Não nos iludamos com belas palavras; não denomine-mos natural o que é apenas exceção [...]"¹¹.

Com bom humor, Montaigne nos aproxima da fragilidade da vida no ensaio "Da idade", escrito na segunda metade do século XVI. "Crede-me, não é coisa fácil conduzir-se como um só homem"¹². Então, todos os queixosos do filme e do mundo deveriam suicidar-se? Certamente que não. O que vale é a vida e não a morte. "Em uma situação comum, a simples possibilidade do suicídio, mesmo abstratamente considerada, basta"¹³. Basta para que o suicídio não seja, na maioria das vezes, cometido para que a vida prevaleça, liberta do temor e da esperança – causa esta de tantos suicídios.

Esta relação ausente com a morte, em *Cronicamente inviável*, nos serve para apontar uma característica fundamental dos personagens do filme: para eles, a morte não existe. Estão presos a suas cadeias de onipotência, diminuídos pelo narcisismo e pela impossibilidade de perda. Quando dizemos que a morte não existe, isto vale para além das suas próprias mortes, vale para a perda constante de algo que é a vida. Ou como escreveu Comte-Sponville: "Usufrii-se tanto melhor a vida quanto mais se aceita que ela deva acabar"¹⁴.

Em *Cronicamente inviável*, a mais profunda separação desta relação vital com a morte se dá com a mercantilização da morte na forma de tráfico de órgãos. Ali não há um morto ou uma perda, mas um pedaço de morto à disposição do mercado. Os próprios traficantes não são pessoas más ou criminosos estereotipados; são apenas cidadãos exercendo suas atividades. Já em *A causa secreta*, Sérgio Bianchi apontava para esta transformação dos corpos em objetos de estudo e não de afeto. Neste filme, temos diversas cenas relacionadas a um saber médico. Procurando meios para criar seus personagens, os atores da peça que acontece no filme percorrem hospitais e laboratórios, dissecam e torturam ratos.

Em *Cronicamente inviável*, vemos ainda dois atropelamentos de crianças, um motorista de táxi enlouqueci-

do que pouco se importa se irá morrer ou não e que acaba provocando um acidente, e três cenas de espancamento, uma delas envolvendo Josilene, empregada de Carlos e Maria Alice. Em todos esses casos, há uma separação entre a vida dos personagens e a realidade, ou seja, a possibilidade de estarem provocando mortes e de serem, eles mesmos, mortais, não os afeta.



Ter, ou tentar ter a vida apartada da realidade é a tônica do filme. Dois homens dormem caídos no meio-fio enquanto um terceiro urina perto deles; a urina escorre pelo meio dos corpos dos homens que continuam dormindo. Um rapaz é brutalmente espancado na praia por dois policiais enquanto as pessoas olham sem manifestar qualquer reação. A violência está aí, *Cronicamente inviável* está repleto delas. Mas, a maior violência do filme está, justamente, na não-relação que todos os personagens estabelecem com o que os agride, com quem agride e com quem é agredido; com frequência, eles próprios.

A violência, a miséria, o crime são vistos como acidentes, como algo que não lhes diz respeito, não fazendo parte de seus mundos, mas do mundo deles, dos pobres, dos que “erraram” e se deixaram envolver com a realidade. A violência que mata e fere, que entristece e atrofia, é encarada pelos personagens do filme como uma irracionalidade do sistema, como um desvio da ordem. Esta estratégia implica que haja dois mundos: um sadio: o meu; e um doente: o deles.

Estratégia da inviabilidade

Os mundos paralelos que criamos para negar o que efetivamente é o nosso mundo, o nosso presente, é o que Rosset irá chamar de “duplo”. Toleramos o real até certo ponto; quando o que nos afeta é demasiadamente indesejável, desagradável e sofrido, suspendemos a tolerância. Deixamos de nos relacionar com o real para nos contentarmos com um duplo, deixamos a consciência a salvo do que nos agride, apartada do real; mas isso não se faz

sem consequência.

A mais radical destas separações é o suicídio. Nele, o real é aniquilado junto do sujeito. Todavia, esta solução radical elimina o real sem ignorá-lo. No suicídio, a vida aparece para ser negada. Trata-se de uma negação pelo desespero.

No primeiro capítulo de *O real e seu duplo*, Clement Rosset fala ainda de uma outra forma de supressão do real: a loucura. Mas, como ele mesmo observa: “Não é louco quem quer”¹⁵. Ou melhor, livrar-se da angústia e da dor, causadas pelo real, utilizando a loucura, não é uma opção.

Estas formas radicais de negação do real - o suicídio e a loucura - permanecem mais raras do que o que vemos em *Cronicamente inviável*. Bianchi constrói seus personagens com a mais comum das estruturas por nós utilizadas para não sermos atingidos pelo real. Este processo, fortemente concentrado no filme, se dá por um duplo movimento: aceitação e negação, simultâneas.

Nesse movimento, que chamaremos de ilusório, o real é aceito e dele tem-se uma percepção justa, mas, simultaneamente, aparece uma separação do que é percebido. O real revela-se impotente para acionar um pensamento adaptado à percepção. O sujeito percebe o real, mas permanece sem ser afetado. Vi, admiti, mas não me peçam mais. A percepção, apesar de justa, é inútil. O real está aí, reconheço, como no filme: a miséria, a fome, a violência, o descaso, mas tudo isso é colocado em outro lugar. Trata-se de pensar da seguinte forma: é o meu mundo, pois o percebo, mas as consequências do real estão em outro mundo, pois não me dizem respeito. Vejo, reconheço, é o meu mundo, mas não sou eu. Este parece ser o raciocínio-chave da ilusão, da criação do duplo. O acontecimento único, que reconheço, é duplicado para que eu possa me separar de suas possíveis consequências.

Em *Cronicamente inviável*, por exemplo, uma mulher atropela uma criança, sai do carro e, sem dar atenção ao atropelado, inicia um longo discurso de autodefesa, tentando eximir-se de toda culpa: “Eu não tive culpa nenhuma não. Você vai vindo com o carro, aí vem outro carro..., aí o moleque se atira na frente do carro. Você quer que eu faça o quê?”. O ferido não é questão em si, ele aparece apenas como um perturbador da ordem da vida da personagem. É como se ela enunciasse algo como: matei a criança, percebo que ela é parte do meu mundo; logo, sou inocente. O atropelamento e a morte da criança são transformados em dois acontecimentos autônomos.

Um, sou eu; o outro, sei ter sido causado por mim, mas não me atinge nem vivo as consequências dele. Esta estrutura de ilusões parece muito clara em exemplos como

este e também em casos onde o sujeito é surpreendido por algo que, repentinamente, quebra a estrutura ilusória. Um corruptor, por exemplo, que por estar tão acostumado às suas práticas não mais as vê como um desvio, e, se interpelado judicialmente irá, com sinceridade, surpreender-se com a acusação. Ou o publicitário que faz campanha de cigarros e diz: “É um trabalho como outro qualquer”. Questionado por seus pares, mostra-se, também com toda sinceridade, ofendido.

Um dos momentos que explicita este processo é uma situação análoga às que venho de descrever: Carlos se defende perante a mulher do fato de sonegar impostos:

“No Brasil, qualquer um é trambiqueiro. Todo mundo é trambiqueiro. Quem não é tram-biqueiro, morre de fome. Eu não tenho culpa se as leis, o governo, se tudo foi construído para institucionalizar o trambique”.

Carlos separa de si o próprio ato para justificá-lo de maneira ressentida. A culpa é do mundo. Carlos é um típico membro da classe alta urbana, que encontra no país todas as justificativas para não se misturar a ele; alguém que traça suas próprias leis e ética. Os outros o obrigam a ser assim: “É uma questão de sobrevivência”. Como diz Rosset, neste tipo de negação pela duplicação ilusória, o sujeito não sofre por ser cego, mas por ver duplicado. “O que a plebe faz é desdobrar um fenômeno em efeito e causa”¹⁶, escreveu Nietzsche sobre o ressentimento.



Daniel Dantas como Carlos, à direita

Carlos é um estrategista da inviabilidade. Crente no trabalho e na competência, ele está sempre pronto para apontar a “inviabilidade” dos outros, seja pela paixão que paralisa - acusação que faz à esposa, Maria Alice, porque ela trata bem os pobres: “Você sempre tão boazinha porque você não briga com o office-boy [...]; se você fosse realmente boazinha você não pagava um salário mínimo de 100 dólares pro cara se matar de trabalhar e se esborrachar de moto pela cidade” - seja porque se insiste em pensar as relações separadamente do mercado: “Escravo é valor de uso, office-boy é valor de troca,

mas é um mero fetiche de uma mercadoria como outra qualquer”, diz Carlos.

Como *Cronicamente inviável* fará com todos os personagens, a ambigüidade de Carlos é evidente. Ele é, ainda, a mesma pessoa que defende a humilhação dos empregados para que, sob pressão, eles produzam melhor, sejam pessoas melhores. “A lei do menor esforço é que rege o mundo, é preciso manter as pessoas em permanente tensão”, conclui ele depois de humilhar a empregada doméstica (Josilene).

O ator Daniel Dantas imprime um tom *blasé* e distanciado ao personagem, o que ajuda a compor este tipo tão corriqueiro. Carlos não se abstém de pensar o país, mas a sua crença nas ações individualmente isoladas, bem como a sua ironia, o separa das pessoas que fazem parte de seu mundo. Como desejar melhorar o mundo - como com frequência é a sua questão - se os outros - sua empregada, por exemplo - são tratados como máquinas? Ou se o Estado e o poder público são apenas um entrave? Como pensar no mundo se estamos separados dele?

Se há uma crítica à criação de duplos na negação do real, é porque cremos, os filósofos trágicos crêem, em uma suficiência do real ou, como escreveu Rosset, crê-se em um “princípio de realidade suficiente”. Se acreditamos neste princípio, se a realidade basta, porque a duplicação do real? O que assusta no real? Por que negá-lo? Por que nos esquivamos do real? Por que os personagens de *Cronicamente inviável* não assumem o mundo em que vivem? O real assusta pela sua crueldade, dirá Rosset, pois a realidade é intrinsecamente trágica e dolorosa, além de ser regida pela incerteza e pelo seu caráter fundamentalmente incompreensível.

A vida que temos é essa que conhecemos, o mundo que temos é o que possuímos com nossa presença, com nossos olhos. Para além desta vida, para depois deste mundo, nada está garantido, nada pode ser pensado, nada nem mesmo existe.

Aceitar esta realidade como a única possível implica uma negação de todos os outros mundos paralelos salvadores e/ou portadores de promessas de plenitude. Se Jesus voltar..., se eu ficar rico..., quando me mudar para Paris..., depois da morte...ou quando eu for o dominador... etc. Infinitas são as formas de duplicar o real, infinitas são as fórmulas para nos esquivarmos do presente, normalmente resumíveis nas idéias de fim de mundo ou de mudança radical. Enquanto o suicídio nega o real pelo desespero, aqui se nega pela esperança. Se aqui é a vida, se agora é o que podemos, onde está a salvação? Onde está o fim da dor? Como se realiza a plenitude, a felicidade? Na impossibilidade de respondermos a qualquer destas perguntas, chegamos à crueldade intrínseca

à realidade. Se aceitarmos as premissas da realidade única, a salvação e a plenitude não existem. A dor é parte da vida e a vida é dor e felicidade, ao mesmo tempo. Cruel e trágico.



"CRONICAMENTE INVIÁVEL"
ADVERTE
O SEQUESTRO É UMA FORMA
DE REDISTRIBUIÇÃO DE RENDA?

Cronicamente inviável
(2000, 101', 35 mm, cor, son) (janela: 1.66)

Direção: Sérgio Bianchi

Produtora: Agravo Produções. **Produção executiva:** Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg, Alvarina Souza e Silva. **Direção de produção:** Carmen Schenini, Rossine A. Freitas. **Assistente de produção:** Felipe Kannenberg. **Assistente de direção:** Paola Barreto. **Roteiro:** Gustavo Steinberg, Sérgio Bianchi. **Direção de arte:** Pablo Vilar, Beatriz Bianco, Jean-Luis Leblanc. **Figurino:** Beatriz Bianco, Luiza Marcier Main. **Direção de fotografia:** Marcelo Coutinho, Antônio Penido. **Som direto:** Heron Allencar. **Edição de som:** Miriam Biderman. **Montagem:** Paulo Sacramento

Elenco: Cecil Thiré, Betty Gofman, Daniel Dantas, Dan Stulbach, Umberto Magnani, Dira Paes, Leonardo Vieira, Cosme Santos, Zezé Mota, Zezeh Barbosa, Claudia Mello, Rodrigo Santiago, Roberto Bomtempo

Site: www.inviavel.com.br

VHS e DVD: lançados pela Riofilme / Consórcio Europa

Filmografia de Sérgio Bianchi

- 1970 - *Maldita coincidência*
- 1972 - *Omnibus* (curta)
- 1977 - *A segunda besta* (curta)
- 1982 - *Mato eles?* (média)
- 1983 - *Divina providência* (curta)
- 1985 - *Entojo* (curta)
- 1987 - *Romance*
- 1994 - *A causa secreta*
- 2000 - *Cronicamente inviável*

Notas

* Cineasta e professor da UFRJ.

- 1 Resposta dada durante o encontro no CCBB, citado anteriormente.
- 2 Trecho do filme *La passion de Jeanne d'Arc* (1927, Carl Theodor Dreyer).
- 3 O conceito de devir, que remonta a Aristóteles, exprime uma idéia de mudança. De mudança absoluta. Uma questão temporal. A mudança é absoluta por levar com ela o próprio presente onde ela ocorre. "Que o instante atual não seja um instante de ser ou de presente 'no sentido estrito', que ele seja o instante que passa, nos força a pensar o devir, mas a pensá-lo precisamente como o que não pode começar e o que não pode acabar de devir" (DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962). Este movimento que impossibilita até o presente, implica uma relação de constante instabilidade para o sujeito. Ele não mais é, mas vem a ser, infinitamente. O sujeito não é, neste caso, o um se relacionando com o múltiplo, mas o múltiplo mutante em contato com o real - múltiplo - também em movimento.
- 4 EPICURO. Apud: COMTE-SPONVILLE, André. *Bom dia, angústia!*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.80.
- 5 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. p.104.
- 6 MONTAIGNE, Michel de. A propósito de um costume da ilha de Ceos. In: *Ensaio: volume 1*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000, Os Pensadores, p.304.
- 7 LUCRÉCIO. Apud: MONTAIGNE, op. cit., p.306.
- 8 MONTAIGNE, op. cit., p.314.

9 Transcrevo um dos exemplos a título de curiosidade: "Assediava Alexandre uma cidade indiana. Vendo-se sem mais recursos, os sitiados resolveram privá-lo do prazer da vitória mediante um gesto viril. Incendiaram a cidade e pereceram todos nas chamas, apesar do sentimento de humanidade que reconheciam no vencedor. E viu-se o fato inédito de uma batalha em que os assaltantes se esforçavam por salvar os sitiados, os quais para não serem salvos tudo puseram em prática como se lutassem pela vida". (Ib., p.312)

10 BLANCHOT, op. cit., p.104.

11 MONTAIGNE, Michel de. Da idade. In: *Ensaio: volume 1*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000, Os Pensadores, p.286.

12 SÊNECA. Apud: MONTAIGNE, Michel de. Da incoerência de nossas ações. In: *Ensaio: volume 1*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000, Os Pensadores, p.296.

13 COMTE-SPONVILLE, op. cit., p.85.

14 Ib., p.96.

15 ROSSET, Clement. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

16 NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Trad. Carlos José de Meneses. Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1976, p.38.

Referências

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. (ed. brasileira: *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.)

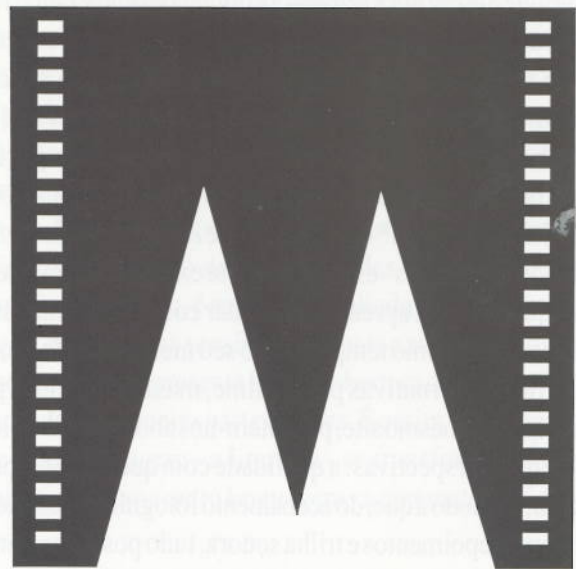
NIETZSCHE, F.W. *A gaia ciência*. Trad. Márcio Pugliesi, Édson Bini e Norberto de Paula Lima. Ediouro.

_____. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1978.

ROSSET, Clement. *Lógica do pior*. Trad. Fernando J. F. Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.



"CRONICAMENTE INVIÁVEL"
ADVERTE
**SER UM PAÍS DESORGANIZADO
DÁ TANTO OU MAIS TRABALHO
DO QUE SER UM PAÍS SÉRIO.**



MARTINS
PRODUÇÕES