



UM MUNDO DISTÓPICO: “QUANTO VALE OU É POR QUILO?”

Lúcia Arrais MORALES¹

Resumo: O artigo discute o filme de Sérgio Bianchi “Quanto vale ou é por quilo?” Argumenta que a obra é um experimento distópico através do qual o diretor suspende a historicidade e oferece uma interpretação niilista para a desigualdade estruturante da sociedade brasileira. Por meio da construção temporal de mundos paralelos, Bianchi coloca o século XXI em movimento circular com o século XVII, tomado no filme como ponto inicial. Isso gera a percepção não apenas de ausência, mas também de impossibilidade da mudança. Para produzir esse efeito, o diretor opera com a verossimilhança, com o sensacionalismo e com a falácia da parte pelo todo. Esse artigo seleciona algumas cenas e demonstra cada uma dessas operações.

Palavras-chave: Historicidade. Distopia. Verossimilhança. Sensacionalismo. Niilismo.

1 - Introdução

O poeta Juvenal (60-127 a.C.) criticava a sociedade romana com a expressão *quis custodiete ipsos custodes?* Isto é, quem guarda os guardiões? Ou, quem nos protege dos protetores? Essa expressão está no centro da questão da distribuição do poder. Em outras palavras, trata da observância ao acordo da não concentração do exercício de uma vontade nas mãos de apenas um grupo (Sosin, 2000). *Quis custodiete ipsos custodes* é retomada no final dos anos 80 do Século XX por um dos significativos produtos da cultura pop: a História em Quadrinhos *watchmen*. A questão explicitada pelo poeta romano dirige os autores britânicos Alan Moore e Dave Gibbons que passam a imprimir às Histórias em Quadrinhos um conteúdo e uma forma direcionados ao público adulto. A partir daí, surge o termo *graphic novels*, designando essa nova realidade dentro dos quadrinhos. Através de *watchmen*, os autores elaboram histórias complexas discutindo um futuro sombrio para as sociedades modernas ali caracterizadas por uma vida coletiva marcada pela inseqüência, ignorância e perversidade. Em *watchmen*, o extermínio da humanidade encontra-se próximo. A aliança da ciência com a ostensiva política bélica entre Estados Unidos e União Soviética tornam iminente a terceira guerra mundial. Nos diálogos entre os personagens, na ambientação e na trama das histórias, os

¹ Professora de antropologia do Departamento de Sociologia e Antropologia da Unesp/Marília. Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: luciamorales@uol.com.br



autores fazem questões filosóficas e políticas serem atravessadas pelos versos de Bob Dylan e pelas formulações do livro de Gênesis da Bíblia.

Todavia, seja para um público infanto-juvenil ou para um público adulto, as Histórias em Quadrinhos trazem uma concepção de sociedade, de indivíduo e do mundo em geral. Nesse sentido, estão sempre em consonância com um zeitgeist. *Superman*, por exemplo, apareceu nas revistas americanas em 1938 oferecendo elementos de devaneio para jovens no duro contexto das conseqüências da depressão econômica de 1929. *Zé Carioca* é criado pelos estúdios Disney em 1943 no bojo do alinhamento do governo Vargas aos Estados Unidos.

Mas, diferentemente de *Superman* e *Zé Carioca*, o mundo de *Watchman* é distópico. Os dois primeiros personagens oferecem soluções construídas a partir de um horizonte utópico. Ainda não há lugar no presente para a felicidade coletiva e individual, mas haverá no futuro um lugar para elas. Assim, enquanto a utopia é a inexistência de um lugar para a prática do bem, a distopia fala da existência de um lugar ruim. Nesse sentido, é uma antiutopia e a falta de esperança é sua nota central. Um dos problemas do ambiente distópico é um acesso em potencial ao discurso niilista. Essa modalidade de fechamento mental age como uma espécie de “atrator semântico” (Geertz, 2001, p.204) arrastando elementos para expressões que comuniquem ausência de valor no viver. Desse modo, se uma utopia diz respeito à criação de sistemas sociais sem raízes na realidade atual, como a obra que inaugura o conceito demonstra (Morus, 1959), o discurso distópico tem seu ponto de partida em acontecimentos do mundo efetivo para dele criar uma ficção sobre um mundo futuro ou em paralelo. Além disso, é necessário ressaltar que distopia e antiutopia não são sinônimos. Enquanto o último diz respeito a uma negação ou recusa em considerar existência futura de um espaço de possíveis regido pela ausência da desigualdade entre grupos e indivíduos, o segundo refere-se não apenas a uma dificuldade aguda na atualização de acordos sociais, mas também e, sobretudo, a inoperância dessas codificações que gera um mau funcionamento das esferas do legal, do contratual e do institucional (Pavloski, 2005; Deleuze, 2006; Bidarra & Schneider, 2009).

Não apenas Histórias em Quadrinhos elaboram suas tramas a partir de um horizonte distópico. Livros e filmes também fazem experimentos criativos com ele. Entre alguns exemplos do contexto dos anos 80, está o livro “*Não verás país nenhum*” (1981) do escritor paulista Ignácio de Loyola Brandão. Nele, o autor projeta a cidade de



São Paulo para um futuro desolador onde a superpopulação, a escassez de recursos vitais como a água e o desinteresse pela convivência social constituem o cotidiano dos seus habitantes. Outro exemplo é *Neuromancer* do escritor americano William Gibson que se tornou referência para o gênero. Publicado em 1984, nele, Gibson, tomando como ponto de partida avanços das tecnologias no século XX, cria realidades desalentadoras para a vida humana. O autor, além de cunhar o termo *cyberpunk*, inspirou o filme *Matrix*, um dos expoentes do cinema distópico do final do século XX.

Esses experimentos literários e cinematográficos trabalham com a perspectiva distópica sob o ângulo da criação de mundos futuros. Ou seja, ela se realiza no eixo da sucessão (no que há de vir). Contudo, a categoria distopia permite outras investidas. Nela, há também espaço para manejar a dimensão do simultâneo ou coexistente e, assim, construir a percepção de mundos paralelos. Para tanto, espaços e tempos são aproximados, dispostos conjuntamente gerando condições para serem embaralhados, misturados, condensados, confundidos. O filme de Sérgio Bianchi “*Quanto vale ou é por quilo?*” faz um investimento criativo nessa direção.

2 – Mundos paralelos: a verossimilhança

Quanto vale ou é por quilo? propõe tratar a desigualdade estruturante de nossas vidas enquanto brasileiros e, conseqüentemente, do incontornável autoritarismo que nos circunda e nos constitui. Para mostrá-la, o diretor põe juntos dois períodos históricos distintos: século XVII e o século XXI. Com isso, Bianchi cria paralelos entre ONGS e a figura do benfeitor durante o período escravocrata, como também entre o capitão do mato e o aparato de segurança pública presente atualmente no país.

Para apoiar esse procedimento, o cineasta recorre a documentos sob a guarda de uma instância de peso institucional: o Arquivo Nacional. Criado em 1838, é o órgão central da gestão de documentos da administração pública federal. Portanto, a carga semântica contida nesses dois termos (arquivo e nacional) não remete ao âmbito do local, do particular e do privado, mas ao abrangente, ao encompassador e ao englobalizante. Assim, nenhum espectador “nascido e criado” no Brasil está livre dos encargos dessa memória. Ela o constituiu e o constitui como um indivíduo apto a pertencer e operar dentro da sociedade brasileira.

O Arquivo Nacional está presente tanto nas referências explícitas das cenas de



abertura quanto no cartaz de divulgação. Quanto a esse último, ele tem uma única imagem: uma peça do mobiliário destinada à guarda sistemática de documentos ou papéis, a qual recebe o nome de arquivo. Portanto, é a idéia do manejo de informações legitimadas que preside a circulação do filme. Isso funciona como rastros, pegadas, vestígios para gerar um ambiente mental necessário à existência da iminente interpretação: “o filme é baseado em fatos reais”.

Para produzir mundos contínuos ou paralelos entre essas duas épocas, o cineasta cria semelhanças, foca pontos de contato e silencia diferenciações. Com isso, gera um forte efeito de verossimilhança. Por essa categoria de pensamento, entende-se não a adequação entre discurso e realidade, mas sim a capacidade que um discurso possui em parecer-se com a representação vigente de realidade e, assim, atrair para uma determinada direção os receptores de uma mensagem (Cabral, 2003). Todorov (1972) aponta de modo nítido a rentabilidade discursiva da verossimilhança. Para tanto, cita uma observação de Platão sobre as disputas nos tribunais. Segundo o pensador grego, as pessoas não têm nenhuma preocupação em dizer a verdade nesses lugares. Ali, predomina o esmero em persuadir. Para alcançar tal intento, conclui Platão, as pessoas têm que se valer da verossimilhança. Ou seja, elas precisam ser hábeis em oferecer uma impressão de verdade. Quanto mais sagaz for o discurso mais forte será a impressão de verdade.

Para produzir essa impressão de verdade, Kristeva (1972) avança na análise e mostra que o mecanismo da verossimilhança opera sobre a descontinuidade para torná-la ausente. Assim, para criar o verossímil, sinaliza Kristeva, é necessário colocar juntos dois discursos diferentes. No caso aqui em discussão, dois momentos históricos: o século XVII e o século XXI. Em seguida, fazer com que um deles se projete sobre o outro. No filme, é o século XVII que tem proeminência sobre todo o desenrolar dos acontecimentos presentes. Ao ocupar tal lugar, o século XVII funciona como espelho para o século XXI e, passando por cima das especificidades desse último, causa uma identidade.

Uma vez instalada a verossimilhança, ela é o recurso para gerar esses mundos paralelos e, com isso, oferecer uma visão distópica da realidade brasileira onde a nota da desesperança prevalece. Estaríamos encerrados no século XVII. Ele está lado a lado, sendo repetido por ONGS e pelos comportamentos individuais. O século XXI reedita o país do século XVII. Nosso cotidiano não é uma interrupção da desigualdade, da



violência e da corrupção presentes no século XVII. Não há esperança de modificações e, portanto, só haveria dois caminhos: morrer ou fazer o jogo da acumulação ilícita. Esse é o cenário no qual o filme está posto. Seu ápice é o final no qual o cineasta oferece duas alternativas ao espectador. Na última cena, uma militante, ao sofrer um atentado: a) sucumbiria aos ferimentos após incitar o agressor a disparar a arma; b) ou faria um acordo de alinhamento à disposição moral para o individualismo.

3 – Quanto pesa a parte pelo todo? Quanto vale um eterno presente?

Bianchi constrói continuidades e o problema não é a ênfase sobre ela, mas o modo de abordá-la. Mesmo porque a continuidade é um direito humano. Não há como eliminar a dimensão do passado e começar tudo de novo. Não começamos todo dia do zero, partimos sempre de um passado acumulado. Se nós somos dotados de memória, isso implica necessariamente perceber que a dimensão do passado é inexorável em nosso existir. Ocorre que o passado é para ser integrado no presente e isso não é uma tarefa que se faça automaticamente. Precisa a reflexão. Em outros termos, para compreender o passado, há de construir mediações para enxergá-lo. Isso faz a psicanálise com seus pacientes. Isso faz a ciência social quando examina a vida de um indivíduo, de um grupo, de uma coletividade. O entendimento do passado não se dá assim de modo direto. Inclusive, a literatura de terror e os filmes de terror têm como uma de suas mais caras questões a vingança: um passado recusado ou não compreendido volta com uma vingança letal.

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, o diretor, ao trazer de forma direta dois séculos distintos, um marcado pelo regime escravocrata e o outro pelo regime neoliberal, não leva em conta as especificidades das relações em cada uma das situações. Por exemplo, em uma relação de dívida há dois termos: o devedor e o credor, os quais, cada um, está inscrito numa ordem social. Não há indivíduo sem social. Indivíduo e social é uma relação de pertencimento mútuo. São inexoravelmente inseparáveis.

No filme, o foco está sobre o credor: no regime escravocrata o benfeitor e no regime neoliberal uma ONG. Ocorre que as situações de dívidas são distintas. Não podem ser niveladas. Não é possível destituí-las de suas especificidades sem gerar um obstáculo mental ao entendimento.

Em uma situação, uma senhora escrava contrai um empréstimo para obter sua



liberdade, para ser livre. O meio que usa para saudá-lo é um trabalho duro, concentrado, disciplinado, sem lamurias, sem imprecisões. Trabalho incansável que vem realizando em toda a sua existência. O foco é sua liberdade obtida literalmente por suas próprias mãos. Não é uma metáfora. É literal porque há uma equivalência pragmática entre o produto de seu trabalho manual, braçal, supostamente não intelectual e a aquisição do estatuto de sujeito livre. É um projeto preciso de quem sabe que seu valor está no seu fazer; fazer é um valor. Ela não pede o empréstimo para comprar um vestido, dar uma festa ou ir a uma viagem. Esses elementos se explorados no filme dariam uma verticalidade maior e abordaria a questão racial por outro ângulo: mais inédito e mais ousado. Ao invés disso, ele opta por saturar as cenas com várias situações intercaladas. E, com isso, vai picotando o que é apresentado como próprio do século XXI.

Traria uma real contribuição para nós, mostrar, a partir do caso dessa senhora negra, como determinados grupos de indivíduos negros e não negros (dentro da classificação racial brasileira), mas pobres, desenvolvem práticas concretas cotidianas que permitem o exercício inarredável da dignidade. Cenas que nos introduzissem no comum e no diário, para que, daí, nós víssemos que elas são mais comuns e mais diárias do que supõem as classes sociais economicamente garantidas. Esse ângulo permitiria enxergar com outros olhos o significado da presença de determinados indivíduos da raça negra no mundo da universidade e do teatro brasileiros. Focalizo aqui a figura do geógrafo Milton Santos, do ator teatral Milton Gonçalves e da atriz Ruth de Souza. Todos ilustram o desempenho profissional em nível de excelência, o domínio de si, o auto-respeito, enfim, a dignidade. Milton Santos é reconhecido internacionalmente. Professor convidado nas mais prestigiosas universidades da França e dos Estados Unidos. Nasceu em 1926, 36 anos após a Abolição, em Brotas de Macaúbas (Ba). Os pais e os avós maternos eram professores primários. Informação relevante num país recém-saído do regime escravocrata. Através desse dado, constatamos que existe ainda muita coisa deixada de lado no entendimento de nós. Contudo, de imediato, percebemos que Milton Santos é produto de um coletivo que focava certos valores como centrais para fazer valer a vida. Sua família não produziu sozinha tal disposição. Ela está em relação com um contexto mais amplo que a encopassa. A personagem da senhora negra trabalhou incansavelmente por sua liberdade. Não foi para consumir. Não foi por segurança, mas liberdade. Há de se considerar que essa orientação de vida tenha deixado herdeiros.



Além de Milton Santos, é possível pensar também em Milton Gonçalves. Nascido em São Paulo, sete anos depois de Santos, em 1933. Ou seja, 43 anos após a Abolição. A atriz Ruth de Souza nasceu em 1921, cinco anos antes de Santos, 12 anos antes de Gonçalves e 31 anos após a Abolição. Todos esses indicativos numéricos em termos de um processo histórico são mínimos. Mas, é importante ressaltar que esses indivíduos compõem uma geração. Indivíduos, cujos pais viveram diretamente a experiência da escravidão na infância e na juventude. Momentos centrais na formação de uma pessoa. Mas, tal abordagem seria comandada pela esperança e essa não é força motriz da obra.

No filme, a cena dessa senhora negra do século XVII é posta em paralelo à cena de uma mulher no século XXI buscando um empréstimo com o objetivo de fazer uma festa de casamento para um sobrinho desempregado, cuja futura esposa, também desempregada, está esperando um bebê. O empréstimo não se destina a uma necessidade premente. Ele é empregado para um consumo frívolo. Ocorre que o foco dessa cena é o paralelo entre a personagem da mulher que representa uma ONG e a personagem da mulher benfeitora do regime escravocrata. A questão está no lucro amealhado por ambas em situações bastante diferentes. O diretor deixa de lado o outro termo da relação: os anseios de liberdade de uma senhora escrava e a cupidez de uma tia subempregada.

Além do que e, sobretudo, o significado atual do dinheiro é distinto. Quanto mais coisas há para comprar mais o dinheiro ganha uma centralidade na vida humana. Se há poucas coisas para comprar por mais dinheiro que se tenha sua influência é outra. No século XVIII, havia fortunas, mas poucas coisas para comprar. No século XVI, por mais dinheiro que um judeu tivesse continuava sendo visto como inferior. No tempo dos césares, os cavaleiros era a classe mais rica, entretanto não ascendiam aos estratos mais elevados da sociedade. Então, a questão do empréstimo em dinheiro precisa ser vista de outro modo. Os salgadinhos, os bolos, as tinturas para cabelo são um desses inúmeros objetos que o desenvolvimento da técnica permitiu e pôs a disposição de um quantitativo muito maior de pessoas. O centro da vida está sendo comandado por um consumo cada vez mais conspícuo. Esse é o nosso estilo de vida. Nosso cotidiano é atravessado por essa vigência. Então, hoje, o dinheiro manda, mas nem sempre foi assim. Aliás, ele só manda quando está ausente um outro princípio.

O foco sobre o benfeitor tem como objetivo denunciar o tipo de filantropia



empresarial das ONGS. A assistência que essas organizações oferecem a segmentos vulneráveis da população precisa ser vista no contexto neoliberal no qual vivemos. Isso significa perceber que sua ação é substitutiva ao Estado que se eximiu de políticas na área social. Não apenas substitutiva, mas assume muitas vezes o papel de inculcar ideários meritocráticos entre a população. O caso mais recente é a presença da artista americana Madonna pela segunda vez ao Brasil arrecadando recursos para sua ONG Sfk (*success for kids/sucesso para crianças*). Em reportagem do jornal Folha de São Paulo, feita na coluna da jornalista Mônica Bergamo (2010) e assinada por outros cinco jornalistas, há a informação de que a cantora obteve da cervejaria Bhrama uma quantia de um milhão de dólares. A matéria sinalizava a falta de transparência no depósito do respectivo cheque. Além do que, chamava a atenção de que uma das atividades da Sfk são cursos nos quais as crianças são instruídas a pensar que seu sucesso depende de suas escolhas. São as opções e não as condições ambientais que podem produzir sua ascensão social. Ou seja, tudo depende do indivíduo e de sua mudança de mentalidade; ele é o centro; seu sucesso é o resultado de seu próprio mérito. Além do que, a reportagem sugere que a filiação da artista à cabala, campo místico do judaísmo, tem um papel muito importante: através das atividades desenvolvidas pela Skf haveria a difusão dessa orientação religiosa.

Contudo, apesar de informações como essas sinalizar para interesses não explicitados no funcionamento de uma ONG, isso não autoriza tratá-las de modo homogêneo e, com isso, apresentar uma delas como ilustração de todas. Tal procedimento consiste em tomar a parte pelo todo. O fato de certos aspectos serem a marca de uma, várias ou muitas dessas organizações não significa que estejam presentes em todas. O filme, em nenhum momento, tem o cuidado de não cometer esse tipo de erro lógico. Quando um exame consciencioso levaria a mostrar diferenciações e exceções. Afora isso, reduzir a complexidade do mundo social abre precedentes para o etnocentrismo (Levi-Strauss, 1970). Aqui, pode-se dizer: o justo paga pelo pecador.

3 – O sujeito oculto do Sensacionalismo

Quanto vale ou é por quilo? também aciona uma estética do sensacionalismo a qual, ao invés de produzir uma consciência sobre o *modus vivendi* da desigualdade no Brasil, gera torpor. Mesmo que sua ficha técnica o classifique como uma ficção, mais



precisamente um drama, sua pretensão é mostrar a realidade brasileira apoiando-se em documentação legitimada. O paralelo entre o século XVII e o século XXI é feito sob essa opção. Esse é o terreno, no qual os personagens, os ambientes e a trama são produzidos. Para demonstrar sua afirmação de que o regime escravocrata ainda está presente nas relações comuns e diárias, o cineasta não declara que sua escolha foi realizá-lo no plano de um realismo mágico ou fantástico.

Um filme como “*Jogos Mortais*”, por exemplo, está inscrito de forma clara no gênero do Terror. Ele mostra o cotidiano através de uma estética de completa brutalidade ao corpo e atinge sem dó nem piedade o espectador. Ao fazer isso, ele expõe questões inescapáveis. Todavia, “*Jogos Mortais*”, “*Arrasta-me para o Inferno*”, “*Premonições 4*” ou “*Lobisomem*” são construídos dentro de um horizonte de soluções estéticas claras. Ninguém entra equivocado em uma sala de cinema para assistir “*Jogos Mortais*”. Tem-se alguma noção do que lhe espera. Entretanto, todos os quatro filmes mencionados estão tratando do individualismo, da opressão, da conduta guiada para a maximização do lucro, enfim, das conseqüências para a existência humana da destruição das condições materiais, sociais e espirituais da vida. Embora suas imagens e cenas ajam em elevadíssima intensidade sob as sensações do expectador, esses filmes não são vistos e experimentados como sensacionalistas.

Desse modo, se, em seu sentido mais amplo, a categoria de pensamento sensacionalismo significa produzir mensagens de modo a gerar sensações em um receptor, ela também possui uma precisa dimensão heurística para permitir o exame de determinados resultados (Texeira, 2002; Amaral, 2003). Os filmes sinalizados não são tratados como sensacionalistas porque se declaram como plenamente ficcionais. Nenhum deles se propõe a um tratamento “realístico” da realidade. Eles se colocam claramente como filmes de terror explorando o universo do fantástico. Mesmo quando um filme de terror parte de algum acontecimento (assassinatos, acidentes, desaparecimentos), ele está sempre focado na exploração máxima dos limites da dor e do pavor no corpo e na mente. Desse modo, o sensacionalismo surge quando determinadas opções funcionam para fazer crer que o filme não está apenas baseado em registros factuais, mas, sobretudo que ele fornece uma interpretação realista da situação. Esse não é o caso dos filmes de terror, mas é o caso do *Quanto vale ou é por quilo?*

Há vários meios para produzir o sensacionalismo: através de temas de alta receptividade popular (violência, sexo, racismo, corrupção); através de recursos gráficos



(o tamanho, a forma e a espessura de letras em cartazes ou em capas de dvds); através de recursos lingüísticos (o uso de certas palavras e expressões); através de imagens ligadas ou não a sons (a negra grávida agredida fisicamente e sangrando; idosos em asilos estendendo mãos em gestos de súplica; mendigos, após a ingestão de um líquido, vomitando copiosamente sobre uma bacia; gritos e choro desesperado de uma mulher pobre, negra, com os cabelos em completo desalinho e amarrada por uma corda).

Esses são alguns exemplos que mais facilmente podem ser classificados como sensacionalismo. Contudo, uma análise não pode se reduzir a um inventário de seus tipos. É necessário também estudá-lo sob seus aspectos mais ocultos, aqueles que se encontram oblíquos e cuja existência é fundamental para o entendimento do filme.

O sensacionalismo de *Quanto vale ou é por quilo?* está combinado ao procedimento de misturar cenas que retratam situações compatíveis com o jogo social vigente e outras que carecem dele. Por exemplo, a cena em que funcionários demitidos da ONG vão à festa do empresário e este os convida para entrar. Nessa situação, há um momento em que um homem de meia-idade chama esse empresário e o admoesta atribuindo ao seu ato amorismo e imaturidade. Nessa cena está presente uma conduta compatível com o jogo social no qual vivemos, pois retrata a realidade brasileira. A elite está no poder porque conhece de modo hábil como manter-se. Ela sabe atuar; tem *savoir afair*.

Contudo, há outras cenas que são incompatíveis com a sociabilidade que comanda o mundo público. A cena em que um impaciente profissional de marketing humilha uma funcionária da ONG e crianças está muito longe de expressar uma conduta real. Primeiro, porque profissionais de marketing vivem da produção de peças publicitárias para promover pessoas, grupos, instituições. Eles precisam de contratos, acordos. Dependem disso para sobreviver. Não agiriam assim abertamente. Podem até pensar do modo como o publicitário demonstrou, mas, por sua própria sobrevivência no mercado, precisam agir dentro do protocolo social. O diretor poderia apresentar os profissionais da agência de propaganda em um bar conversando entre eles e, ali, dentro dessa situação social, o personagem do publicitário expressaria tudo que havia pensado e sentido. Isso caberia dentro do que o diretor quer fazer de seu filme: mostrar a realidade brasileira atual em paralelo ao regime escravocrata prevalente no século XVII. Portanto, a humilhação representada é sensacionalista.

Um outro exemplo: a cena em que garotos destroem os computadores recém-



recebidos também é inteiramente discutível. Antes de nelas atuar, as ONGS fazem, primeiro, um trabalho de sondagem. Escolhido o lugar, passam a um trabalho de conquista daquela população. Inclusive, sua equipe de base é recrutada no interior do próprio grupo a ser assistido. Há uma expectativa da comunidade em relação às oportunidades que seus filhos terão. As crianças ou os adolescentes assistidos são registrados ou cadastrados. Há um constante trabalho com eles. Não são ações intermitentes. Há uma relação entre os funcionários e os assistidos. No caso do computador, provavelmente, ficariam aborrecidos com a baixa qualidade do equipamento, fariam queixas, falariam de modo bravo, reclamariam constantemente, iriam incomodar, exigindo o cumprimento da promessa. Mas, a conduta ali apresentada foi a de delinquentes. As imagens da destruição são sensacionalistas. Além disso, tratava-se de pessoas pobres e negras. Em cenas como essas, um cuidado deveria ser tomado face ao preconceito em relação a pobre e negro, o qual o diretor pretende abordar.

Assim, através dessa modalidade de sensacionalismo, uma continuidade temporal às expensas do ocultamento da historicidade vai sendo desenvolvida de modo sutil. Se o filme entretém, por outro lado, ele produz obstáculos para o entendimento da realidade que o diretor intenta torná-la consciente ao espectador.

O paralelo entre o século XVII e o século XXI tem um sentido unívoco e destituído de uma perspectiva processual, ou seja, sem nenhuma consideração sobre a “riqueza de acontecimentos de uma cultura de um processo cultural” Lévi-Strauss (1970, p.345). O filme mostra que o tempo não muda, que as ações são as mesmas. As ONGS do século XXI são mostradas em uma só perspectiva em relação à figura dos Benfeitores do século XVII. Além do que, através de uma generalização excessiva leva a situar todas essas organizações como portadoras das mesmas características da ONG corrupta retratada no filme. Em outras palavras, o sensacionalismo, afora sentimentalizar questões sociais, é um mecanismo redutor na construção da interpretação de uma realidade pública.

A visão (a) histórica do cineasta é circular. Para ele, caminhamos sempre numa circularidade cujo ponto de partida é um momento inicial de alienação/escravidão (século XVII) que se institucionalizam, se burocratizam, levando-nos novamente à alienação/escravidão (século XXI). Falta-lhe, pois, o princípio de que a realidade humana é histórica e, com isso, a noção de processo, de movimento, enfim, de



historicidade. Por isso, o filme cai no niilismo. Ele está encerrado, preso no presente. Seu movimento é o de presentificação do mundo e das coisas, das relações, como se esta fosse a única realidade possível e, portanto, eternamente reeditada.

Se o poeta romano Juvenal perguntou quem guarda os guardiões? Aqui, é pertinente perguntar: quem nos protege das interpretações?

Abstract: The article discuss Sérgio Bianchi's film "Quanto vale ou é por Quilo?". It argues that the work is a dystopic experiment through which the director suspends the historicity and gives a nihilistic interpretation to the framing inequality of brasilian society. Throughout the construction of temporal parallel worlds, Bianch places the XXI century in a ring-shaped movement with XVII century, taken in this film as the starting point. This bears not only the perception of changing absence, but also of its impossibility. To bring about this effect, the director employs the verisimilitude, the sensationalism and the part for the hole fallacy. This article picks out some scenes and demonstrates each one of these operations.

Key words: Historicity. Dystopia. Verisimilitude. Sensationalism. Nihilism.

REFERÊNCIAS.

AMARAL, Márcia Franz – *Sensacionalismo: Inoperância explicativa*. In: Em Questão, Porto Alegre, V.9, n.1, p.133-146, Jan./Jun. 2003.

BERGAMO, Mônica & – *A misteriosa sacolinha brasileira de Madonna*. Folha de São Paulo/Ilustrada, domingo 21 de fevereiro 2010.

BIDARRA, Jorge & SCHNEIDER, Luizane – *Prefixos de- e dis- e suas contribuições semânticas para as palavras de base*. XIX Seminário do CELLIP Pesquisa em Língua e Cultura na América Latina. Cascavel, Paraná de 21 a 23 de outubro de 2009.

CABRAL, João da Pina – *Semelhança e Verossimilhança: horizontes da narrativa etnográfica*. Mana, Vol. 9, nº1, Rio de Janeiro, Apr. 2003.

DELEUZE, Gilles – *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

GEERTZ, Clifford – *O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século*. In: Nova Luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

KRISTEVA, Julia – *La productividad llamada texto*. In: Barthes, R. et alli. Lo Verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporâneo, 1972.

LEVI-STRAUSS, Claude – *Raça e História*. IN: Antropologia Estrutural Dois. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

MORUS, Thomas – *A UTOPIA*. São Paulo: Atena Editora, 1959.

SOSIN, Joshua – *Ausonius' Juvenal and the Winsteadt fragment*. In: Classical Philology, Vol. 95, nº 2 pp. Apr., 2000 199-206. <http://www.jstor.org/stable/270460>

TODOROV, Tzvetan – *Introducción*. In: Barthes, R. et alli. Lo Verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporâneo, 1972.



PAVLOSKI, Evani – *1984: a distopia do indivíduo sob controle*. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

TEXEIRA, Alex Niche – *A espetacularização do crime violento pela televisão: o caso do programa Linha Direta*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

Filmografia:

QUANTO VALE OU É POR QUILO?: Brasil, 2005. Drama/ Direção Sérgio Bianchi/ Produção Patick Leblanc, Luís Alberto Pereira/ Roteiro Sérgio Bianchi, Eduardo Benain, Newton Canitto/ Edição Paulo Sacramento/Fotografia Marcelo Copanni/ Direção de arte Renata Tessari/ Figurino Carol Lee, David Parizotti, Marisa Guimarães/ Música Mário Manga/ Destaque aos veteranos atores e atrizes Ariclê Perez, Joana Fomn, Zezé Mota, Miriam Pires, Milton Gonçalves, Antonio Abujanra/ Financiamento-Patrocínio Governo do Paraná Secretaria de Cultura, Contacultura, Sanepar, Copel, Santander, BNDES, Correios, Nossa Caixa, Eletrobrás.

Agradecimento:

Agradeço à professora Fátima Cabral por suas considerações de peso sobre o niilismo. Elas foram decisivas para o aprofundamento da análise aqui apresentada.

Recebido para avaliação em 03/05/2010
Aceito para publicação em 17/10/2010