



KIERKEGAARD:

RELAÇÕES ENTRE O CONCEITO DE IRONIA NEGATIVA E O FILME *QUANTO VALE OU É POR QUILO?* (SÉRGIO BIANCHI, 2005)

Douglas Gasparin Arruda¹

RESUMO

Kierkegaard nos apresenta Sócrates enquanto um filósofo negativo. De modo geral, em seus diálogos com os atenienses, Sócrates formulava diversas provocações, refutando os argumentos de seus interlocutores sem, contudo, apresentar qualquer solução positiva ao final do debate. A palavra “negativo”, portanto, não se refere a qualquer juízo de valor quanto à filosofia socrática, sendo um empreendimento negativo no sentido de que é planejado para solapar a posição dos outros. Seguindo a etimologia do termo ironia, temos, a partir dos filósofos da Antiguidade Clássica, a diferenciação entre *eironeia* e *alazoneia* (ironia e fanfarronice). A palavra *eiron* significa “aquele que interroga”, ou seja, alguém que formula ou se coloca questionamentos, razão pela qual Sócrates é assim caracterizado. Tanto o *eiron* quanto o *alazon* foram retirados da comédia grega, utilizados na caracterização de personagens dissimulados, mentirosos e pouco dignos de confiança. É a partir daí que o termo ganha sua carga negativa. Essa ironia negativa, que Kierkegaard observa nos românticos e em Sócrates, auxilia o estudo dos filmes de Bianchi. Partindo das leituras filosóficas e linguísticas sobre o conceito de ironia, especialmente das considerações filosóficas de Kierkegaard, o enfoque deste artigo está na análise mais aprofundada de *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) em suas relações com o conceito de ironia. Inicialmente, apresento uma síntese dos debates sobre o conceito de ironia e, em seguida, utilizo a análise fílmica para relacioná-lo ao filme de Sérgio Bianchi.

Palavras-chave: Ironia; cinema; Kierkegaard; Sérgio Bianchi.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, UFPR. Professor de Ética e História na Deutsche Schule Curitiba. Curitiba, Paraná. E-mail: douglasgasparin@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2936-7303>



KIERKEGAARD:

RELATIONS BETWEEN THE CONCEPT OF NEGATIVE IRONY AND THE FILM *QUANTO VALE OU É POR QUILO?* (SÉRGIO BIANCHI, 2005)


ABSTRACT

Kierkegaard presents us with Socrates as a negative philosopher. In general, in his dialogues with the Athenians, Socrates formulated several provocations, refuting the arguments of his interlocutors without, however, presenting any positive solution at the end of the debate. The word “negative”, therefore, does not refer to any value judgment regarding Socratic philosophy, being a negative enterprise in the sense that it is designed to undermine the position of others. Following the etymology of the term irony, we have, from the philosophers of Classical Antiquity, the differentiation between *eironeia* and *alazoneia* (irony and braggadocio). The word *eironeia* has the meaning of “one who questions”, who poses or poses questions, hence Socrates is considered as such. Both *eironeia* and *alazon* were taken from Greek comedy, used in the characterization of underhanded, lying and untrustworthy characters. It is from there that the term gains its negative charge. This negative irony, which Kierkegaard observes in the Romantics and in Socrates, helps the study of Bianchi’s films. Starting from philosophical and linguistic readings on the concept of irony, especially from Kierkegaard’s philosophical considerations, the focus of this article is on a deeper analysis of *Quanto vale ou é por kilo?* (2005) in its relations with the concept of irony. At first, I present a synthesis of the debates on the concept of irony, and then I use the methodology of film analysis to relate the concept to Sérgio Bianchi’s film.

Keywords: Irony; cinema; Kierkegaard; Sérgio Bianchi.

ABORDAGENS IRÔNICAS: DA ORIGEM CLÁSSICA AOS FILMES DE SÉRGIO BIANCHI

O adjetivo *irônico* é um dos mais recorrentes utilizados pelos pesquisadores e críticos de cinema ao se referir a Sérgio Bianchi. Quando Ismail Xavier o aponta como moralista, é no sentido das “pessoas que colocam a sociedade em questão e discutem quais são os valores que estão pautando os comportamentos, além de partirem da hipótese de que sempre há necessidade de colocar as coisas sob suspeita” (Xavier, 2005, p. 37). Ou seja: é no sentido irônico apontado pela pesquisadora Andrea Czarnobay Perrot, que coloca o papel do ironista como questionador da estrutura social vigente e que, através de sua ação filosófica (ou artística), solapa os valores estabelecidos pelo *status quo*.




Seguindo a etimologia do termo *ironia*, temos, a partir dos filósofos da Antiguidade Clássica (Sócrates, Platão e Aristóteles), a diferenciação entre *eironeia* e *alazoneia* (ironia e fanfarronice)¹. A palavra *eiron* significa “aquele que interroga”, ou seja, alguém que formula ou se coloca questionamentos, razão pela qual Sócrates é assim caracterizado, já que o filósofo iniciava suas provocações com perguntas bem formuladas. Tanto o *eiron* quanto o *alazon* foram retirados da comédia grega, utilizados na caracterização de personagens “dissimulados, mentirosos e pouco dignos de confiança” (Perrot, 2006, p. 49). Segundo Andrea Perrot, é a partir daí que o termo ganha sua carga negativa. Importante ressaltar que essa negatividade que Andrea Perrot aponta não se refere à ironia negativa analisada por Hegel e Kierkegaard em Sócrates, mais relacionada à ausência de uma solução, como veremos adiante. Ela se refere ao sentido *dissimulado*, que se opõe à carga positiva do termo, a qual se apresenta na inteligência de sua zombaria.

Ao se referir à raiz grega *eironeia* e sua sugestão de dissimulação/engano, Linda Hutcheon, pesquisadora canadense da área de teoria literária, lembra que todas as definições do conceito encontradas no *Oxford English Dictionary* remetem a “um ato deliberadamente enganador que sugere uma conclusão oposta à real.”² Um dos principais aspectos apontados por Linda Hutcheon é sua preocupação com o interpretador da ironia. É ele, afinal, que atribui e interpreta a ironia, que decide, enfim, se “a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter” (Hutcheon, 2000, p. 28). Esse processo interpretativo ocorre, dessa forma, independente da intenção do ironista, tornando-se um “negócio arriscado” em que não há qualquer garantia de que a ironia será interpretada do modo como o ironista previu:

Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – como uma *atitude* para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas) chamarei de *ironista*, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente (Hutcheon, 2000, p. 28).

O ato do interpretador de atribuir ironia é permeado por inferências, sejam elas semânticas ou avaliadoras (Hutcheon, 2000, p. 29). Assim, na interpretação de Linda Hutcheon, o espaço em que ocorre a ironia não se dá apenas na intencionalidade daquele que produz a mensagem irônica, mas na interseção entre aquilo que se quer dizer e aquilo que é interpretado. A ironia acontece, dessa forma, “como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações” (Hutcheon, 2000, p. 30).



A partir dessa valorização da função do interpretador, a pesquisadora apresenta o conceito de *comunidades discursivas*, definidas por uma “configuração complexa de conhecimentos, crenças, valores e estratégias comunicativas compartilhadas” (Hutcheon, 2000, p. 136). São essas *comunidades discursivas* que carregam as potências inclusivas ou excludentes, e não a ironia em si. Partindo dessa lógica, aquilo que se considera como *ignorância* talvez seja explicado pela falta de proximidade entre a *comunidade discursiva* do ironista e do interpretador (Hutcheon, 2000, p. 145).


Assim, de acordo com Hutcheon, o espaço de atuação do ironista intencionado se dá através da apresentação de estímulos contextualizados e de “esperar que sua percepção leve o interpretador a inferir intento irônico, em primeiro lugar, e um significado irônico específico, em segundo” (Hutcheon, 2000, p. 216). A ironia, portanto, não ocorre até que seja sentida dessa forma pelo interpretador.

Em sua pesquisa sobre o cinema de Sérgio Bianchi, Nezi Heverton Oliveira utilizou como principal referência para sua composição teórica da ironia a pesquisadora Linda Hutcheon. Partindo das análises para sua dissertação, Oliveira escreveu um artigo chamado *A construção da ironia no cinema de Sérgio Bianchi* (2006), em que podemos observar de maneira mais direcionada a forma como o pesquisador interpretou a ironia de Bianchi. Apesar de Oliveira não ter analisado *Quanto vale ou é por quilo?*, que é um dos objetos de interesse deste artigo, é possível notar algumas recorrências, apontadas em suas interpretações, no modo como o diretor se utiliza da ironia. Tais recorrências, já apontadas por outros pesquisadores, serão úteis para compreender a ironia em *Quanto vale ou é por quilo?* a partir do conjunto mais amplo das obras de Bianchi.

Exemplo disso são os próprios títulos dos filmes. Ao analisar o título de *Mato eles?*, por exemplo, Oliveira observa que:

A interrogação do título – *Mato Eles?* – sugere uma solução, mas a ironia aqui, como nos lembra João Luis Vieira, encontra-se travestida em ambiguidade. Ou o espectador é solicitado a consentir com algo, a priori, inadmissível – o genocídio do índio pelo branco – ou a própria incorreção gramatical do título – a formulação correta seria “mato-os” – evoca a voz do outro, e é o índio que esboça reação e também se delega o direito de matar o branco (Oliveira, 2006, p. 209).

Esse recurso da interrogação ambígua também é utilizado no título de *Quanto vale ou é por quilo?*. Deslocada de seu contexto fílmico, a pergunta está relacionada ao mercado, sendo uma forma comum de se informar sobre mercadorias de qualquer espécie. Ao longo do filme, o diretor vai apresentando, de maneira irônica, que está se referindo a seres humanos – especialmente os mais pobres – tornados mercadorias. Em sua narrativa, mostra que o ser humano, tratado como produto do mercado, não é exclusivo da sociedade escravista, mas também



recorrente na contemporaneidade. Assim como em *Mato eles?*, a pergunta-título é uma provocação, uma espécie de primeiro convite direcionado ao espectador para embarcar no mundo irônico proposto pelo diretor.

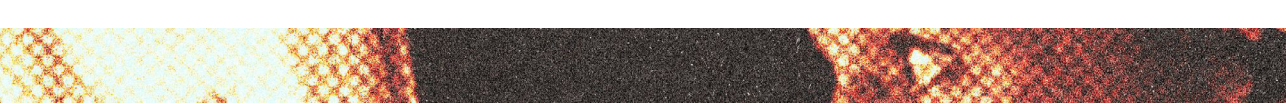
Outra proximidade entre os apontamentos de Oliveira e o que podemos observar na ironia de *Quanto vale ou é por quilo?* é a voz do narrador. Em *Mato Eles?* essa voz é a de Arnaldo Jabor, uma escolha que não se deu por acaso. “A entonação com que conduz a narração é levemente sarcástica e sua própria obra como cineasta e figura pública remetem a uma verve irônica inquestionável” (Oliveira, 2006. p. 211). Em *Quanto vale ou é por quilo?* a narração é feita, principalmente, pelo ator Milton Gonçalves, cuja trajetória no cinema e na televisão é extensa. Sua entonação, assim como a de Jabor, tem um ponto satírico. Parece imitar e, ao mesmo tempo, falsear as famosas narrações ao estilo “voz de deus”, típica dos documentários. A obra de Milton Gonçalves, assim como a de Jabor, também colabora nesse sentido de formar uma narração irônica, em que os intertextos (um dos principais elementos que Andrea Perrot aborda como característicos da ironia) reforçam sua potência.

Nas obras de Bianchi, essa ironia normalmente tende a nos apontar mensagens de conotação moral. Mas é importante notar que essa moral não é propositiva, já que não aponta um exemplo correto a ser seguido pelos espectadores. Seu ponto é de negação, e o que salta à vista é uma crítica provocativa aos modelos estabelecidos, ao *status quo*, ao *establishment*. Em *Quanto vale ou é por quilo?* e *Cronicamente Inviável*, Bianchi parece buscar uma crítica minuciosa, atravessando classe por classe, dos mais pobres à elite, para compor um quadro geral do Brasil em sua absoluta crise ética e moral. Somando as duas narrativas, a única personagem que tem um espaço para redenção é Arminda, e sua proposta é o sequestro. O filme terminar com essa provocação de Arminda pode ser entendido como um modo de reafirmar sua visão negativa. Bianchi insiste em não apontar soluções positivas, o que nos aproxima do conceito de *ironia negativa*.

Considerando esta aproximação entre a noção de ironia em Sócrates e em Sérgio Bianchi, revela-se pertinente instaurar uma investigação que ilumine a tradição irônica que, incessantemente, nos instiga e desafia no tempo presente.

IRONIA NEGATIVA: RELAÇÕES ENTRE KIERKEGAARD E O CINEMA DE SÉRGIO BIANCHI

Em sua tese de doutorado intitulada *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1841), o filósofo e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard nos apresenta Sócrates enquanto um filósofo negativo. De modo geral, em seus




diálogos com os atenienses, Sócrates formulava diversas provocações, refutando os argumentos de seus interlocutores sem, contudo, apresentar qualquer solução positiva ao final do debate. A palavra “negativo”, portanto, não se refere a qualquer juízo de valor quanto à filosofia socrática, sendo, segundo Jon Stewart³, um empreendimento negativo no sentido de que é planejado para solapar a posição dos outros.

Havia, por trás dessa negatividade, um sentido de crítica aos valores e costumes atenienses. Essa postura de Sócrates chamou atenção de Kierkegaard, que via nesse ato negativo do filósofo uma oportunidade para que as pessoas pudessem refletir a respeito de suas opiniões estabelecidas que, no fundo, se baseavam em fundamentos frágeis. Seu questionamento tinha por objetivo fazer com que as pessoas conseguissem chegar à verdade por conta própria. Esse método proposto por Sócrates é conhecido por maiêutica, em que o conhecimento deve “vir à luz” a partir do interior de cada pessoa, semelhante a um parto. Ou seja: através da maiêutica, Sócrates acreditava não estar ensinando nada a ninguém. Pelo diálogo, o filósofo incentivava as pessoas para que deixassem a verdade subjetiva vir à tona. Este era, para Sócrates, o caminho da verdade: do interior para o exterior, do individual para o coletivo. Tanto para Kierkegaard quanto para Sócrates, o conhecimento de coisas externas é irrelevante sem o conhecimento de si mesmo como sujeito. Para Kierkegaard, essa busca significava também uma forma de se afastar do mundo da verdade objetiva que incluía a ética tradicional e a religião.

A ação questionadora de Sócrates custou-lhe a vida. Em seu julgamento, o filósofo foi acusado por dois motivos. A primeira acusação refere-se ao fato de ele afirmar ter um *dáimon*, uma espécie de divindade intermediária entre os seres humanos e os deuses, que lhe dava conselhos. Platão, na leitura de Kierkegaard, alegava que o *dáimon* era, em sua essência, puramente negativo, e advertia Sócrates a não fazer certas coisas, sem propor, contudo, qualquer ação positiva. Para Xenofonte, o *dáimon* era negativo e positivo. Kierkegaard optou pela interpretação de Platão, por considerar que Sócrates é uma figura negativa, sendo confuso relacioná-lo a algo positivo, tal como Xenofonte o fez. Segundo Jon Stewart, isso tudo é importante para Kierkegaard, já que ele quer ver a ironia negativa de Sócrates como sua principal característica. E, para Kierkegaard, a ironia é, em sua essência, negativa ou destrutiva. Ela nega e critica vários elementos da ordem estabelecida. Kierkegaard vê nesse processo a característica irônica e negativa de Sócrates quanto ao Estado:

Vemos, pois, como o ponto de vista de Sócrates é totalmente negativo frente ao Estado, como ele não se integrava de maneira alguma neste; mas ainda o vemos mais nitidamente no instante em que ele, acusado por sua conduta, tinha de tomar ainda mais consciência de sua inadequação ao Estado. Apesar de tudo, ele continua



a desenvolver seu ponto de vista, imperturbável, com a espada sobre a cabeça. Entretanto, seu discurso não mostra o “pathos” do poderoso entusiasmo, nem seu proceder mostra a autoridade absoluta da personalidade, nem sua indiferença um feliz repouso em sua própria plenitude. Não encontramos nada disso tudo, mas decerto uma ironia exercida até o extremo que faz o poder objetivo do Estado se quebrar contra a negatividade, firme como um rochedo, da ironia (Kierkegaard, 1991, p. 154).

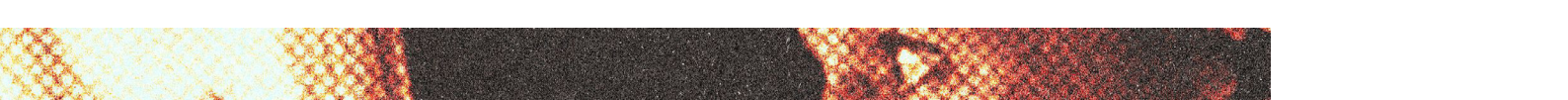
A segunda acusação contra Sócrates é de que ele estaria corrompendo a juventude, o que se refere à alegação de que o filósofo levou o filho de um homem chamado Ânito a desobedecê-lo, dizendo ao filho que ele era capaz de uma profissão melhor que a planejada a ele por seu pai.

A interpretação de Hegel e Kierkegaard⁴ sobre a ironia socrática gerou conclusões diferentes quanto ao contexto em que viviam, especialmente sobre a ironia do romantismo. Stewart afirma que Hegel é crítico de Sócrates por considerar que este não apresenta em seu método um desenvolvimento positivo. O fato do método Socrático parar na negação é justamente o que chamou a atenção de Kierkegaard. Esse debate sobre Sócrates, no fundo, está muito relacionado ao modo como a ironia foi utilizada pelos autores do romantismo nos séculos XVIII e XIX, e como ela foi interpretada no contexto moderno europeu.

É possível que Kierkegaard, ao questionar aquilo que considerou equívoco em Hegel quanto a sua interpretação da ironia de seu próprio contexto, tenha entendido que o engano hegeliano se estendia ao conceito socrático de ironia. Uma pista nesse sentido pode ser encontrada na décima segunda tese de Kierkegaard, logo no começo de seu texto: “Hegel, em sua descrição da ironia, atendeu mais as formas recentes⁵ do que à antiga” (Kierkegaard, 1991, p. 19). Ambos os filósofos, ao seu modo, tentaram compreender o contexto da modernidade, e viram nas ações de Sócrates elementos úteis para tal empreendimento.

Por um lado, Hegel apresenta uma visão não tão otimista quanto a ironia, quer seja nos românticos de sua época e sua crítica voraz, quer seja em Sócrates com sua negatividade que não oferece solução alguma para os problemas que ironiza. Em Kierkegaard temos o oposto: é justamente na negatividade irônica que o filósofo/teólogo encontra o caminho para a compreensão crítica de seu próprio contexto. Já nas últimas páginas de sua pesquisa, Kierkegaard reforça sua interpretação sobre o quanto é importante a ironia para a vida humana:

Em nosso tempo, tem-se falado frequentemente na importância da dúvida para a ciência; mas o que a dúvida é para a ciência, a ironia é para a vida pessoal. E assim como os homens da ciência afirmam que não é possível uma verdadeira ciência sem a dúvida, assim também se pode, com inteira razão, afirmar que nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia (Kierkegaard, 1991, p. 277).



Por sua vez, os filmes de Bianchi também apontam para a crise de seu presente e lançam contra ela sua ironia negativa, que nada propõe. Mas as proximidades com o Sócrates kierkegaardiano param por aí: Bianchi, em seus filmes, tende ao sentido oposto ao do filósofo grego. Sócrates propõe o diálogo, e sua provocação se dá através das perguntas ironicamente ignorantes, já que afirma nada saber. Os filmes de Sérgio Bianchi não dão espaço para seu interlocutor: eles já têm as respostas, e a pergunta, nesse caso, é irônica, mas também retórica: o *Mato Eles?* e o *Quanto vale ou é por quilo?* já estão respondidos a priori.

Acredito que esse pequeno ponto de intersecção, relativo ao conceito de ironia, entre o Sócrates kierkegaardiano, os românticos da idade moderna e os filmes de Sérgio Bianchi pode ser útil para a compreensão de uma tradição irônica a qual somos, a todo o momento, provocados no presente:

Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Ele é o que deve julgar. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. Ele é profético; mas se orienta, se situa *ao contrário do profeta*. O profeta anda de mãos dadas com seu tempo e a partir deste ponto de vista vislumbra o que há de vir. O profeta está (...) perdido para sua própria época, mas isto só porque está mergulhado na sua visão. O irônico, pelo contrário, apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz atrás dele, às suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como inimigo é aquilo que ele deve destruir; contra ela se volta seu olhar devorador (...). A ironia não estabelece nada (Kierkegaard, 1991, p. 226, 227).

É, portanto, uma ironia que não se satisfaz apenas em criticar ou negar somente coisas específicas, finitas, mas quer criticar o todo, numa visão de crítica social macro. Nesse sentido, Jon Stewart aponta que os românticos alemães não queriam apenas questionar elementos específicos da vida burguesa, mantendo o restante: queriam, de fato, solapar a sociedade como um todo. Kierkegaard via essa negatividade como algo benéfico. Não há, para ele, qualquer mérito em roubar do indivíduo sua responsabilidade subjetiva de buscar a verdade e, por fim, de reconstruir seu próprio mundo após a destruição deste.

Essa ironia negativa, que Kierkegaard observa em Sócrates, também pode ser notada nos filmes de Bianchi. O caminho dessas inferências, apesar de estreito, pode nos apontar algumas interpretações valiosas para as estratégias narrativas do diretor. Andrea Perrot descreve as características da obra irônica que surge no romantismo, e que apresenta novidades narrativas. Algumas destas novidades influenciaram diretamente a linguagem cinematográfica, especialmente o chamado Cinema Moderno (em sua opacidade), que serviu como uma das

principais referências para Sérgio Bianchi – notadamente por sua oposição ao cinema hollywoodiano, caracterizado pela transparência:

Uma obra irônica é aquela que desnuda os truques da ficção, que mostra os bastidores, que rompe a ilusão e introduz uma distância crítica entre autor/obra e leitor/obra. Schlegel, em seus *Fragmentos Filosóficos*, afirma que a ironia é uma parabase permanente. Parabase, no teatro grego, é a ruptura da ilusão mimética: o autor podia, por exemplo, dirigir-se diretamente a seu público. (...) O texto irônico, assim, fornece, ele próprio, indícios suficientes para que se identifique a sua ficcionalidade. Logo, um aspecto essencial da ironia romântica é que ela faz o texto concretizar-se como fingimento, como linguagem construída e assumida como ficção, sendo essa uma marca característica da modernidade (Perrot, 2006, p. 61, 62).

Kierkegaard apresenta interpretação semelhante sobre Schlegel:

No jogo estabelecido pela ironia, de ausência e presença, identificamos, segundo Schlegel, uma alternância contínua entre criação e destruição, ou seja: enquanto o autor faz uso da ironia, revelando as artimanhas da criação literária, ele está, ao mesmo tempo, criando e destruindo a obra em questão, pois durante a construção da mesma, suspende a ilusão por ela causada, o que, de certa forma, a aniquila. (...) [a ironia] é, de certa forma, uma reação destrutiva ao entusiasmo criativo do artista: é, paradoxalmente, criação e destruição (Kierkegaard, 1991, p. 63).

Um dos estilemas do cinema de Bianchi é justamente sua busca por ampliar a opacidade de suas narrativas, denunciando a ficcionalidade de seus filmes. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, por exemplo, o diretor mostra os bastidores das filmagens (como na sequência do sonho da personagem Mônica), mistura elementos do documentário em meio à ficção (sequência do asilo, no bloco final do filme), ou seja: ele revela as artimanhas da construção fílmica, criando e destruindo a obra em questão, potencializando, desse modo, sua mensagem irônica.

Imagem 1 – Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Sonho de Mônica.



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?* 2005, 00:17:35

A *intertextualidade* é mais um desses elementos compositivos da ironia que Bianchi utiliza em sua prática cinematográfica. Segundo Andrea Perrot, a *intertextualidade* pode ser definida, em síntese, como “a presença efetiva de um texto em um outro” (Perrot, 2006, p. 92). Bianchi utiliza isso de forma explícita através da citação direta, seja a Machado de Assis e as fontes históricas, e também de maneira menos explícita através da alusão, como nas cenas em que remete a estilos cinematográficos do documentário, do marketing político e social, dos institucionais do tipo *Gente que faz*, ou mesmo na utilização de um narrador como Milton Gonçalves. Segundo Andrea Perrot, “esses tipos de intertextualidade são comumente utilizados, em literatura, para comunicar a intenção irônica de um texto” (Perrot, 2006, p. 92).

Imagem 2 – Cena de *Quanto vale ou é por quilo?*. Marketing social.




Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?*, 2005, 00:11:57

A MONTAGEM E O SOM COMO REFORÇOS DA MENSAGEM IRÔNICA

Retomando o texto de Oliveira sobre a ironia em Sérgio Bianchi, temos uma descrição do final de *Mato eles?* que nos ajuda na análise de suas composições narrativas irônicas:

Ao final, assiste-se a um sorriso meio maroto do Bispo, como se já com a câmera desligada, ele olhasse para o entrevistador e dissesse: “E aí ... ficou bom ? Era isso que você queria de mim?”. As palmas que se ouvem em “*off*” confirmam essa suposição. São as palmas de uma plateia aplaudindo com entusiasmo o desempenho de um ator. O Bispo é mesmo um ator. Cabe destacar que nos letreiros finais, todos os entrevistados são creditados como atores. Bianchi não diferencia as entrevistas filmadas das outras forjadas (Oliveira, 2006, p. 210).



Esse recurso de uma plateia batendo palmas, ironizando um ponto específico da narrativa, também ocorre em *Quanto vale ou é por quilo?* numa passagem da sequência que apresenta um empreendimento social da personagem Noemia em uma fazenda, em que ela se utiliza de pessoas em situação de rua para buscar patrocínios internacionais, tudo isso sob o argumento da “cura espiritual”. É Ricardo (uma das principais vozes da ironia no filme), em voz *off*, quem explica o empreendimento:

A minha ideia é unir o teu trabalho com a sabedoria vegetal. Nós vamos fazer os mendigos viciados passarem por um processo de purificação, física e mental. E com isso a gente consegue o patrocínio da *Philantropic Partners*. Aquela empresa da Filadélfia. O aumento da capacidade espiritual. A volta da autoestima. (*Quanto vale ou é por quilo?*, 2005, 00:46:23).

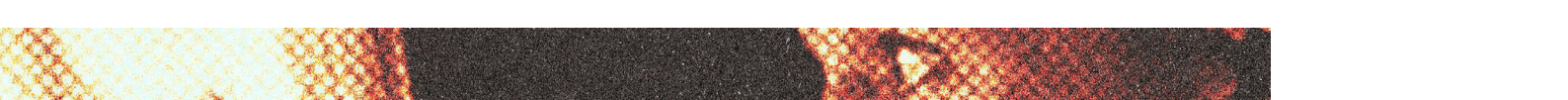
Na cena, as pessoas em situação de rua tomam um chá verde enquanto são filmados por Noemia. Em seguida, começam a vomitar, e o som de seus gritos gera um incômodo profundo. Passamos à visão subjetiva proporcionada pela *handcam* de Noemia, que nos aproxima do sofrimento e acentua a frieza da personagem diante da agonia. Desse som desconfortável, um corte abrupto nos lança de frente para uma plateia que aplaude efusivamente, cheia de sorrisos, que parece aplaudir o absurdo que acabamos de presenciar. É um “negócio arriscado” o lugar da ironia negativa de Bianchi, já que não há garantias de que o público vá juntar as peças necessárias para a compreensão das críticas sociais.

A plateia está, de fato, na premiação Inovação Solidária, em que os discursos abordam a questão da captação do dinheiro público pelas empresas do Terceiro Setor. A câmera abandona os palestrantes, subindo para o espaço onde vários funcionários preparam a festa que vai ocorrer após a premiação. Um discurso *over*, na voz de Valéria Grillo, anuncia dados sobre o lucrativo mercado da solidariedade:

Em todo o País, apenas entre as entidades privadas que prestam assistência a menores carentes, calcula-se que se movimentem mais de US\$100 milhões por ano. Cada criança carente, corresponde nesse novo mercado à criação de 5 novos empregos (...) temos cerca de 10 mil crianças abandonadas nas ruas. Se pegássemos os US\$100 milhões, quantia estimada da movimentação financeira das entidades e dividíssemos pelo número estimado de crianças, que são 10 mil, cada uma delas receberia US\$10 mil por ano. Com esse dinheiro, seria possível comprar um apartamento pequeno para cada criança, a cada dois anos. Ou ainda, pagar estudos em escolas da rede particular até a faculdade. (*Quanto vale ou é por quilo?*, 2005, 00:51:22).

Enquanto a narradora apresenta esses dados, a imagem mostra fotos 3x4 de várias crianças, enfatizando e complementando o discurso sonoro.

Há, aqui, toda uma sequência que apresenta uma espécie de linha de montagem: a primeira se dá através do discurso dos palestrantes da premiação, o *Manual de Captação de Recursos*, passando, a seguir, para os bastidores, em que os



trabalhadores organizam o coquetel, e, ao final, chega às fotos 3x4 das crianças, que são, nesse mercado, um produto absolutamente lucrativo. Ou seja: a criança é, enfim, o produto final dessa linha de montagem.


Bianchi, assim, nos apresenta um modo de trabalhar com a ironia negativa que busca a destruição dos valores morais envolvidos nas ações supostamente humanitárias dessas instituições, questionando a ordem estabelecida e trazendo aquilo que Kierkegaard acreditava ser a essência da ironia: sua potencialidade negativa/destrutiva.

A CONCLUSÃO IRÔNICA NEGATIVA DE QUANTO VALE OU É POR QUILO?

O personagem Marco Aurélio, diferente de Ricardo, representa a parcela de empresários que não consegue perceber as contradições óbvias do próprio discurso – ou fingem tal ignorância. Ricardo vai, à medida que o filme avança, se tornando mais irônico, mais sarcástico, apreendendo as regras do jogo. Marco, por sua vez, parece não perceber o mundo ao seu redor. A corrupção na Stiner é orquestrada por Ricardo, assim como o planejamento do assassinato de Arminda.

Marco Aurélio acaba sequestrado por Dido, o ex-presidiário, cujo discurso segue a mesma lógica mercadológica apresentada pelo empresário. Logo após a sequência que mostra a apresentação de Marco Aurélio sobre os benefícios do *marketing social*, temos o planejamento do sequestro. É nesse ponto que se dá o fim do terceiro bloco e início do bloco final. A cena abre, em plano geral, num ambiente escuro, onde Dido e outros três homens assistem, em uma pequena televisão, ao mesmo vídeo de Marco Aurélio que acabamos de ver. O som que se escuta é o chamado *on the air*⁶. Na montagem, esse recurso, além de reforçar a ligação entre os planos, potencializa a proximidade dos discursos do sequestrador e do empresário, em mais um elemento da ironia negativa do diretor.

Dido, com calma, explica o plano e conclui: “Eu acho que com isso [*sequestro de Marco Aurélio*] a gente tira uns 300 mil. Se for avaliar na relação custo benefício, a gente sai ganhando”. A seguir, a montagem apresenta uma breve sequência que acompanha o núcleo de Arminda e Lurdes; esta, demitida, decide entregar as provas de corrupção da Stiner, aproximando assim os núcleos narrativos para a conclusão do filme. A cena abre em *fade in*, num plano geral. Um homem de terno abre a porta de um restaurante, e dele estão saindo Marco Aurélio e sua esposa. Esperam, na calçada, a chegada de seu carro, conduzido por um manobrista. Nesse ponto, inicia-se a narração *off* de Dido:



Existem duas formas de sair da cadeia: fugindo ou pagando. Eu paguei. E já estou exercendo a minha liberdade com trabalho recuperando o investimento. Essa se tornou a minha função social: fechar o ciclo para o dinheiro circular. (*Quanto vale ou é por quilo?*, 2005, 01:25:39).

O casal entra no carro e segue para casa, onde o plano do sequestro de Dido é efetivado. A mulher de Marco Aurélio, ao entrar na cozinha, vê a empregada morta com um tiro na cabeça. Correndo aos gritos pela casa, acaba sendo capturada pelos sequestradores, que já estão com Marco Aurélio sob a mira de um revólver. A trilha sonora, a fim de intensificar a tensão da cena, apresenta um som denso com a música *Jornal da Morte*, da banda Nação Zumbi, na qual uma espécie de sirene marca o ritmo intenso. Trata-se, portanto, de uma sequência em que o som potencializa a mensagem imagética, gerando assim um *valor acrescentado*⁷ na relação som/imagem. Os sequestradores levam o empresário amarrado, deixando sua esposa caída ao chão.

Em *fade in*, que abre num close em Marco Aurélio com uma *silver tape* tapando a boca, temos o primeiro discurso de Dido para o empresário no cativo, que finaliza a crítica ao distanciamento entre as ambições da elite “solidária” e as necessidades da população periférica:

Tu não tá acostumado a ficar preso, né? Doutor é um grande solidário. Muita gente quer ajudar também. Se a polícia não estivesse esperta, eu te levava pra dar uma volta na comunidade pra você ver os seus investimentos. Agora me diga uma coisa. O que é que a periferia leva, o que é que a comunidade leva com esses seus empreendimentos comunitários? Hein? O que é que a gente ganha? Qual é a nossa parte no teu lucro? (*Quanto vale ou é por quilo?*, 2005, 01:27:09).

A cena a seguir já apresenta o saldo final do sequestro: o cenário é o suntuoso Theatro Municipal de São Paulo. O cartaz em frente ao teatro indica a festividade: IV Premio Selo de Qualidade. Marco Aurélio entra, ao lado de sua mulher. Seu braço está engessado, assim como sua perna. Anda com dificuldade, auxiliado por uma muleta. Na orelha, um grande curativo. Novamente a voz *off* de Dido vem para realçar a ironia crítica por trás da violência efetivada contra o empresário:

Sequestro é um negócio moderno. Precisa de violência porque funciona como propaganda pra estimular a negociação. Não é isso o que mais importa hoje em dia? *Business, marketing*, livre iniciativa. Sequestro não é só captação de recursos. É também redistribuição de renda. (*Quanto vale ou é por quilo?*, 2005, 01:29:00).

Bianchi, assim como a figura do irônico pensado por Kierkegaard, “apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este”, concluindo seu filme com uma solução incômoda, negativa e que não poupa ninguém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, tanto o empresário quanto seu sequestrador agem sob a mesma lógica mercadológica, e a proximidade de seus discursos não ocorre por acaso. É mais uma das aproximações contraditórias e irônicas presentes na narrativa. Não se considera que, nesse caso, o filme esteja fazendo uma apologia ao sequestro como solução para a redistribuição de renda, como o discurso de Dido pontua (e que a legenda do início da sequência, “*ponte para o abismo social*”, parece reforçar). O personagem de Lázaro Ramos, Dido, compreende as regras do jogo, e as utiliza em seu favor. A proximidade parece esta: as mesmas regras utilizadas para enriquecer uma empresa do Terceiro Setor podem ser aplicadas à lógica do sequestro. A explicação de Dido é tão didática nesse sentido como a das aulas sobre o *marketing social* apresentadas durante o filme. As palavras, não por acaso, se referem aos termos típicos da linguagem do *empreendedorismo*. Portanto, a equação aqui parece apontar para uma equivalência entre o sequestro e os empreendimentos do Terceiro Setor, ambos pragmaticamente analisados sob sua condição de *business*. A mensagem final, dessa forma, parece apontar para uma *ironia negativa* que ataca a sociedade como um todo. Diferente dos românticos⁸, o filme de Bianchi não focaliza sua ironia na burguesia, mas em tudo e todos. Não há espaço para inocentes ou culpados. Não há, ao final, nenhuma proposta positiva para a solução dos problemas sociopolíticos apresentados pela narrativa.

A visão histórica oferecida pelo filme carrega um olhar distópico do futuro e do passado, marcados por um sentimento de imobilidade histórica. Dessa forma podemos observar que a violência da escravidão contra o negro permanece na atualidade com o sistema carcerário, brutalmente punitivo contra os mais pobres e também na exploração da miséria pelo Terceiro Setor.

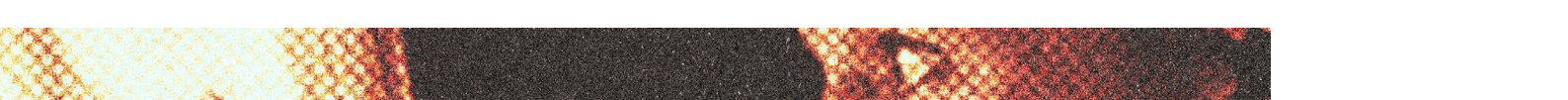
No final apresentado pelo filme há uma completa ausência de perspectivas redentoras, sendo a violência a única resposta dos oprimidos. Dessa forma, o *Quanto vale ou é por quilo?* constrói sua visão distópica da contemporaneidade, em que a esperança cede lugar à ação violenta, e nesse cenário o sequestro torna-se alternativa viável diante de um sistema cuja tendência é o aprofundamento do abismo social. Portanto, a mensagem que finaliza o filme aponta para a ironia negativa que não poupa nenhum dos atores sociais. Nesse contexto, não existe ninguém que possa portar esperanças redentoras. No mundo diegético do filme de Bianchi, não há nenhuma proposta positiva possível.

REFERÊNCIAS

- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011
- HUTCHENS, Eleanor. *The identification of irony*. ELH: English Literary History, [s. l.], v. 27, n. 4, p. 352-363, 1960.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- OLIVEIRA, N. H. A construção da ironia no cinema de Sérgio Bianchi. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (org.). *Estudos de Cinema SOCINE VIII*. São Paulo: Annablume; Socine, 2006.
- PERROT, Andrea Czarnobay. *Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de mundo*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Roteiro: Sergio Bianchi e Eduardo Benaim. Brasil: Quanta; Teleimage, 2005. 1 longa-metragem (110 min), sonoro, color.
- STEWART, Jon. *Søren Kierkegaard – Subjetividade, Ironia e a Crise da modernidade*. Copenhague: Coursera, 2022. Disponível em: <https://www.coursera.org/learn/kierkegaard>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- XAVIER, Ismail. *Produto Bianchi?* In: SOLER, Marcelo (org.). *Quanto vale um cineasta brasileiro? Sérgio Bianchi em palavras, imagens e provocações*. São Paulo: Garçon, 2005.

NOTAS

- 1 Sobre o conceito ironia no período clássico, Andrea Perrot aponta ainda a existência de, basicamente, duas correntes. Uma considera a ironia como um “discurso no qual se faz entender outra coisa além do que as palavras dizem, porém recusa-se a limitar a ironia à antífrase (inversão semântica).” A outra “restringe a ironia aos casos de inversão semântica, ou seja, à figura de antífrase. Andrea aponta os oradores latinos Cícero (I a.C.) e Quintiliano (I. d.C.) como herdeiros dessas duas correntes: este relacionado à inversão semântica, aquele à que se recusa a limitar a ironia à antífrase. É em Cícero que a eirõneia ganha a tradução para o termo latino dissimulatio, a dissimulação, em que a palavra expressa o oposto daquilo que se anuncia, “mas cujo ‘tom’ (variável pertencente à arte retórica) do que é dito indica que existe uma divergência entre a palavra pronunciada e o sentido que se quer dar a ela.” Quintiliano, por outro lado, limita a ironia à figura de antífrase, apresentando de tal maneira



simplificada que acaba por não contemplar “a variedade de suas manifestações possíveis.” (Perrot, 2006, p. 44, 45).

- 2 Em sua busca por uma definição da ironia, Linda Hutcheon traz uma ampla diversidade de autores que já se pronunciaram sobre o tema. A partir de seu interesse na política transideológica da ironia, a pesquisadora buscou uma abordagem que tratasse a ironia enquanto estratégia discursiva “que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, textual)”. (Hutcheon, 2000. p. 21, 81).
- 3 Para auxiliar na interpretação e contextualização do autor e sua obra, busquei apoio no curso online Søren Kierkegaard – Subjetividade, Ironia e a Crise da modernidade, da Universidade de Copenhague, desenvolvido pelo filósofo estadunidense Jon Stewart, professor da Universidade de Copenhague e associado ao Centro de Pesquisa Søren Kierkegaard. A escolha do curso de Jon Stewart se deu, sobretudo, por ter um grande enfoque no conceito de ironia na obra de Kierkegaard, além do professor ser uma das grandes referências mundiais sobre o tema. Todas as vezes em que o autor é mencionado no artigo, a referência é do curso acima descrito.
- 4 A intenção do artigo não é a de relacionar a ironia em Kierkegaard e em Hegel, o que seria um trabalho de maior escopo. O que se pretende é contextualizar as ideias de Kierkegaard que estavam em debate entre esses autores e que, portanto, merecem a menção.
- 5 Essa forma recente se refere à ironia que estava em voga no contexto de Hegel, ou seja: a ironia romântica.
- 6 De acordo com Chion, o som no ar, ou on the air, é aquele presente numa cena, “mas que são alegadamente transmitidos eletricamente, por rádio, telefone, amplificação, etc., portanto, que escapam às leis mecânicas ditas <naturais> de propagação do som. Com efeito, estes sons de televisão, de autorrádio ou de telefone adquirem cada vez mais um estatuto particular autônomo nos filmes que os utilizam.” No caso da cena do sequestro, a televisão transmitindo o vídeo de Marco Aurélio funciona na montagem como uma aproximação entre as duas sequências (Chion, 2011, p. 64).
- 7 Segundo Chion, valor acrescentado seria “o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem (...). Esse fenômeno de valor acrescentado funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio de síncrese, que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve.” O valor acrescentado pela música, segundo o pesquisador, pode se efetivar sob dois modos distintos: o empático e o anempático. No efeito empático, que pode ser percebido nessa sequência de Quanto vale ou é por quilo?, “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. No caso da música anempática, há uma “indiferença ostensiva” em relação à situação (Chion, 2011, p. 12 – 14).
- 8 A ironia romântica, segundo Jon Stewart, rejeita os costumes e convenções preestabelecidas pela sociedade, sendo o ironista capaz de perceber que, no fundo, essa “realidade” ditada pelo coletivo social não tem fundamentação absoluta. A ênfase romântica é o sentimento e os sentidos, capazes de apresentar o que há de único em cada indivíduo. Esse é um dos elementos que Hegel questiona no romantismo. Segundo ele, sentimento e sentidos não nos separam dos animais, e sim a razão. Jon Stewart apontou que o criticismo dos românticos era



indiscriminado, com objetivo de destruir a sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, glorificar o indivíduo. Criticavam os valores e instituições sem o intuito de propor outras melhores em seu lugar, mas para celebrar o ego subjetivo. Kierkegaard concorda com a crítica hegeliana aos românticos, considerando essa ironia implacável injustificada. Kierkegaard recomenda, nesse ponto, a “ironia controlada”, usada em situações específicas.