



SANEAMENTO BÁSICO OU O MONSTRO DA MISÉRIA DA CULTURA DE MASSAS

Luana Hordones CHAVES¹

Héder Júnior dos SANTOS²

Resumo: Este ensaio propõe-se a discutir a pobreza vista através do cinema, todavia, mais que a pobreza econômica, tem-se em cena a pobreza cultural associada ao consumo da cultura de mercado que, através das mídias instituem pensamentos e comportamentos. *Saneamento básico, o filme* aponta as disparidades da apropriação da cultura, sugerindo que certas informações descontextualizadas podem gerar usos inúteis, incongruentes e risíveis. Espremidos entre o velho e o novo, observa-se que as relações da velha comunidade convivem com os aspectos que são típicos da modernidade, como os avanços tecnológicos, as referências da cultura de massa e as novas exigências sanitárias, questão que provocará o “aparecimento” de um filme dentro do filme, isto é, da obra cinematográfica intitulada *O monstro do Fosso*. Tem-se, nesse contexto, aspectos marcantes da tecnologia moderna convivendo com elementos fortes de uma tradição tipicamente interiorana. Mais que os desafios surgidos a partir das descobertas do fazer cinematográfico, é evidente a miséria cultural como a própria analogia sugerida pelo nome do filme: o problema em questão é mesmo estrutural.

Palavras chave:

*“Este filme não é ficção. O resto é verdade”
Ilha das Flores (1989), Jorge Furtado*

Da falta de estrutura à descoberta do cinema

Na produção cinematográfica de Jorge Furtado, diretor dos curtas-metragem *Ilha das Flores* (1989) e *Sanduíche* (2000), além dos longas *O homem que copiava* (2003) e *Saneamento Básico, o filme* (2007), dentre outros, o uso de alguns recursos estilísticos

¹ Bacharel em Relações Internacionais pela FFC/UNESP, Campus de Marília, mestranda em Ciências Sociais e membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura pela mesma instituição. Analisa a relação entre Islamismo e Direitos Humanos a partir do caso Rushdie, com financiamento FAPESP.

² Graduado em Letras pela Universidade de Marília – UNIMAR. Estuda a representação do sertão brasileiro em três sistemas artísticos, foi bolsista FAPESP em pesquisa IC e é membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura.



parecem ser uma marca formal do cineasta. No caso de *Saneamento Básico*, esses recursos, como a transposição estrutural de elementos da cultura popular, a metalinguagem e a inserção da voz *over*³, incidirão diretamente na discussão que fazemos neste artigo que estuda a questão da pobreza vista através no cinema. Como observa nosso título, mais que pobreza econômica, teremos em cena a expressão da pobreza cultural, não aquela que falta, mas aquela que está à disposição da maioria através das mídias organizando modos de pensar (ou não pensar) e comportamentos tais como estes que o filme colocará em cena.

Sobre a forma cinematográfica de Jorge Furtado, é interessante observar que o cineasta parece ter uma preocupação com as temáticas da cultura popular. Seu primeiro trabalho, *Ilha das Flores*, utiliza na montagem a rítmica das parlendas populares nacionais, conferindo um dinamismo subordinativo ao desenvolvimento da ficção, ou seja, um elemento é retomado ao longo do discurso para complementar a significação do elemento evocado posteriormente. Já em *Saneamento*, a presença desse recurso pode ser inferida pela alusão aos filmes tipicamente populares onde encontramos figuras como o herói, a mocinha indefesa e o elemento ameaçador que, neste caso, não é um vilão, mas um monstro. A metalinguagem, por sua vez, presente nas obras de 2000 e 2007, ocorre quando o contexto da mensagem é constituído por referências relativas a um código determinado, neste caso, o cinema. No curta, a função metalingüística é usada para desconstruir a elaboração fílmica, enquanto no longa-metragem, tal recurso é encontrado justamente na construção e um filme dentro do filme, isto é, na filmagem de *O Monstro do Fosso*, a ficção montada pelos personagens de *Saneamento Básico*.

A voz *over*, característica deste filme, é apontada por Ismail Xavier (2006) como um elemento de caráter pedagógico que realiza a costura do tecido ficcional e de informação. A voz *over* de *Saneamento Básico*, o filme causa um incômodo no espectador já a partir dos créditos iniciais da película:

Desde *Ilha das Flores*, a voz *over* se fez estilo nos filmes de Jorge Furtado, pela sua forma irônica de explorar deduções lógicas que, apoiadas em evidência incontestável, chegam a conclusões eticamente paradoxais, incitando o espectador a reconhecer algo de errado no mundo, o que pede uma revisão de valores ou uma transformação da ordem social, para que tal paradoxo se resolva (XAVIER, 2006, p. 145).

³ Também conhecida como *voz off* (elemento estético-sonoro posicionado fora do quadro focalizado pela objetiva).



Ao iniciar *Saneamento Básico*, ainda com a tela escura, as palavras que ouvimos da personagem Marina (Fernanda Torres) podem ser duplamente assimiladas – tanto como um convite ao público do filme, quanto aos moradores da comunidade de Linha Cristal – já que seu discurso passa a ser entendido pela platéia como uma saudação e, logo que o enredo se inicia, damos conta que ela também se referia aos outros personagens da narrativa. De certa forma, isso quebra a noção de realidade e acentua o caráter ficcional do cinema, uma vez que o mesmo é feito de cortes e montagem, além do jogo da encenação.

Esse jogo é evidenciado na abertura do filme pela panorâmica vertical⁴ em plano de grande conjunto⁵ que, do azul do céu se dirige à terra para mostrar a vila composta de casas de alvenaria, quase todas com dois andares, de uma igreja branca na ponta da rua e tal conjunto adornado por colinas azuis ao fundo e coníferas verde escuro abaixo, indicando um pequeno vale. Esse movimento de câmera é acompanhado por uma sinfonia doce e pela leitura de um poema: “*o poeta diz que a natureza é grande nas coisas grandes e enorme nas coisas pequenas*”. Tal cenário parece sugerir que estamos em um pequeno povoado europeu, até que um corte nos leve para chão, onde um conjunto de pessoas sentadas em círculo ouve em silêncio o que descobrimos ser a leitura de um requerimento endereçado à prefeitura do município ao qual pertence o vilarejo de Linha Cristal. O documento formal é precedido da citação literária, evidenciando um desajuste entre a informação e o fim a que se destina. A leitora e redatora, com veleidades literárias, é Marina, empenhada em resolver juntamente com os moradores do pequeno distrito o problema do saneamento básico. O discurso e o diálogo que se segue dão a tônica do filme:

Marina: Disse o poeta “que a natureza é grande nas coisas grandes e enorme nas coisas pequenas”. Nós sabemos Sr. Prefeito que um pequeno arroio que corta uma comunidade é só um pequeno arroio. Mas, para nós, moradores da comunidade da Linha Cristal, antiga Linha Marghera, o Arroio Cristal é único. Foi por isso, Sr. Prefeito, que a comunidade da Linha Cristal, antiga Linha Marghera...

Sr. Otaviano: Filha, não precisa repetir isso, agora pode ser só Linha Cristal...

⁴ Refere-se ao movimento realizado pela câmera em seu próprio eixo, nesse caso, de cima para baixo.

⁵ Também conhecido como Plano Geral, ele ocorre quando o enquadramento fílmico abrange vastos ambientes.



Baleia na Rede

Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura

Marina: É..., melhor... Então foi por isso, Sr. Prefeito, que a comunidade de Linha Cristal, reunida nas dependências da MoveLaria Marghera, resolveu tomar providências a respeito...

Sr. Otaviano (interrompendo): ... do cheiro de cocô. (risos)

Joaquim (rindo também): Ô Seu Otaviano!!

Marina: (irritada): ... resolveu tomar providências a respeito da recuperação do Arroio Cristal com a realização de obras para tratar do esgoto da comunidade.

Joaquim (interrompendo): Eu acho que “esgoto da comunidade” não combina...

Marina: Mas é do esgoto da comunidade...

Joaquim: Mas não combina (...) parece que estamos falando do cocô da comunidade...

Sr. Otaviano: ...mas é do cocô da comunidade que estamos falando! (risos)

Ou seja, Marina tenta fazer uso da poesia para mostrar que sabe escrever bem. No entanto, é um uso disparatado para um documento de tipo formal como um abaixo-assinado ou requerimento. Assim, o filme começa indicando as disparidades da apropriação da cultura, sugerindo aqui que certas informações, descontextualizadas, geram usos inúteis, incongruentes, desnecessários e risíveis. Mas, não é a educação formal e sua forma vazia o tema do filme, e sim a própria difusão cultural na sua forma e uso, ambos banais e banalizados.

Este povoado gaúcho, provavelmente formado por descendentes de italianos como indicia o nome da movelaria e seu dono, Otaviano Marghera, assim como tantos no país, se mostra comprimido entre a tradição e a modernidade ou, mais especificamente, a modernização. Espremidos entre o velho e o novo, observaremos que as relações da velha comunidade convivem com os aspectos que são típicos da modernidade, como os avanços tecnológicos, as referências da cultura de massa e as novas exigências sanitárias, questão provocará o “aparecimento” de um filme dentro do filme, isto é, da obra cinematográfica desenvolvida por Marina e Joaquim, intitulada *O monstro do Fosso*.

Desse modo, a pobreza em questão não é puramente econômica nem absoluta, como retratada no cinema nacional na maioria das vezes: estamos diante da extensão de um município interiorano, ou seja, dos problemas daqueles que estão fora dos centros urbanos, e não de uma favela na periferia de uma grande metrópole. Muitas vezes estereotipada, a pobreza está presente em vários filmes nacionais nos últimos anos – inclusive ganhadores de prêmios como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e



Linha de Passe (2008) – associada às precárias condições de moradia, à dificuldade de inserção no mercado de trabalho, à promiscuidade e, sobretudo, à criminalidade.

Em *Saneamento*, a pobreza nos é apresentada com outro recorte e, comparada às obras que falam da pobreza urbana, tais como as citadas, sequer poderia ser assim chamada. Mas, poderíamos dizer que a pobreza aqui – economicamente relativa – reverbera em outros elementos, como veremos. Os pobres desta narrativa são pobres enquanto trabalhadores, enquanto sujeitos que vivem da luta diária para suprirem as suas necessidades básicas, mas não são miseráveis economicamente. No entanto, a miséria cultural é evidente como a própria analogia sugerida pelo nome do filme: o problema em questão é mesmo estrutural. Nesse sentido, a narrativa aponta para a falta de estrutura básica, falta de conhecimento e um certo isolamento que torna a vida social repetitiva, baseada nas pequenas intrigas e nas crenças propagadas pela indústria cultural através da televisão ou dos veículos impressos de fácil consumo, como as revistas semanais. Daí torna-se significativo que as personagens, ao procurarem pela definição do termo ficção, não encontrem no dicionário que têm em mãos referências à linguagem artística, sugerindo um interessante conflito entre o que é ficção e o cinema como tal.

A falta de acesso ao conhecimento é, dessa maneira, ilustrada quando um elemento hoje rotinizado na cultura urbana, o da linguagem das imagens, não está disponível às personagens retratadas, justamente pelo distanciamento – físico e cultural – da metrópole e sua saturação de imagens, sua velocidade e sua indústria de cultura. Mas, é importante dizer também que, ainda que definida como uma comunidade relativamente pobre em termos econômicos e bastante pobre em termos culturais, *Linha de Passe* é tratada pela narrativa de forma bastante respeitosa, apesar da ironia inerente ao enredo.

A narrativa parte do problema apresentado por Marina, em reunião com os moradores dessa comunidade, e do requerimento para a obra de tratamento do esgoto. Na prefeitura do Município, ela e Joaquim (que a acompanha) são informados, no entanto, de que não havia no orçamento municipal nenhuma verba programada para tal realização. Mas, no entanto, a prefeitura teria disponível uma quantia de dez mil reais para feitura de um vídeo, verba federal que corria o risco de retornar ao Ministério da Cultura e seu programa de incentivo às obras audiovisuais, justamente porque ninguém



havia mostrado interesse em utilizá-la. Nesse instante, a ação de *Saneamento* toma corpo: a questão do esgoto leva as personagens à descoberta do cinema.

Marina, num misto de voluntarismo, vício nacional e ingenuidade, decide utilizar a verba de incentivo à cultura para resolver o velho problema sanitário de Linha Cristal. Com apoio da funcionária pública municipal que a atende, propõe-se a fazer um filmezinho, com o mínimo investimento, desviando o dinheiro do incentivo à cultura para a outra finalidade – segundo seu ponto de vista, bem mais urgente e necessária –, isto é, para as obras de canalização do córrego por onde escoam, a céu aberto, os dejetos da comunidade. E *O monstro do fosso* nasce deste impulso de vincular a obra fílmica à obra sanitária.

É com essa estruturação formal, da obra dentro da obra, que *O Monstro do Fosso* nos é apresentado posteriormente por Joaquim (Wagner Moura), esposo de Marina, demarcando a separação dos blocos narrativos entre *Saneamento* e *O Monstro do Fosso* - quando a voz *over* é utilizada na leitura do roteiro deste, ao mesmo tempo em que a mesma cena e, conseqüentemente, sua estruturação, se repetem, revemos o recurso estilístico usado pelo diretor e comentado acima. Isso nos indica também que Marina se apresenta como narradora do primeiro filme, ao passo que Joaquim se faz narrador do segundo⁶.

A partir dessa proposta, instalam-se problemas próprios da feitura de um filme. A primeira busca é pela definição do que seja uma ficção, já que o edital do Ministério reza que a verba não seria destinada a outro gênero de cinema. E aqui temos um belo exemplo de conversa sobre a linguagem cinematográfica, realizada em *Saneamento Básico*: entende-se por ficção um gênero do cinema, esquecendo-se que o cinema é sempre ficção. O conflito entre o real e o fictício é transposto, dessa maneira, para o conflito entre ‘histórias e estórias’ no momento em que as personagens entram em contato com a definição de ficção e se atêm à idéia de quimera, acabando por chegar à referência de monstro.

Capitaneado por Marina, o grupo, formado por Joaquim, Silene e seu namorado Fabrício, inicia a busca pelo aparato técnico para a realização do filme, o que acaba por levá-los ao elemento fundante da linguagem cinematográfica: a câmera. Questões como o manuseio desta, o ‘correr’ da fita e o tripé são, ao longo do percurso, descortinadas

⁶ Como nos esclarece Paulo Emílio Salles Gomes, em relação à narração falada, ela pode ocorrer pelo “ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens” (1995, p. 108).



com a possibilidade de montagem e de cortes, assim como com a movimentação da câmera e o universo evocado pela objetiva. Num primeiro momento, ainda com a intenção de realizar um videozinho para justificar o acesso às verbas do Ministério, a filmagem era feita com a câmera no tripé e a fita pausada a todo instante, o que dava um formato estático às cenas, causando incômodo aos realizadores, eles mesmos espectadores habituados – mas não conhecedores – ao filme de montagem dinâmica, ágil tipicamente feito para a televisão, tal como indica a antena parabólica que vemos logo na primeira cena do filme.

Ainda com relação à construção fílmica, alguns apontamentos interessantes de se lembrar são os desafios surgidos a partir das descobertas das peculiaridades do fazer cinematográfico. Ao ler o roteiro elaborado por Marina, Joaquim a questiona sobre como filmar “*o perfume das corticeiras em flor*”, já que a frase era um recurso para o texto escrito, mas não para a câmera; que por sua vez, trabalha com a disposição simultânea de imagens. Em outro momento, Marina sugere que a imagem mostre o que o monstro vê e, intuitivamente, acaba por descrever o movimento que a câmera faria ao assumir o ponto de vista da criatura, referindo-se ao que no cinema é conhecido como câmera subjetiva⁷. Seu Otaviano, pai de Marina e apaixonado pelo cinema na juventude⁸, ainda falará à filha sobre a função do dublê e da montagem, elementos que, até então, o grupo nem cogitava.

Joaquim propõe-se a construir um monstro a partir das pistas dadas pelo dicionário para o vocábulo “quimera”, consequência da consulta feita para a definição de ficção: “cabeça de leão, corpo de cabra, calda de serpente e lançar fogo pelas narinas”. Interessantemente, a figura mitológica na tradução de Joaquim assume aspectos do universo televisivo direcionado às crianças, ou seja, o seu monstro se parece com aqueles dos desenhos animados. Tais referências televisivas se fazem presentes também no desenho das outras figuras d’*O Monstro do Fosso*, onde são elencados componentes clássicos dos filmes feitos para a televisão e sua trilogia simplista: a mocinha, herói e bandido – ou o monstro, neste caso.

⁷ Isso ocorre quando a objetiva da câmera assume o olhar de uma personagem. É relevante assinalar que neste instante a câmera de *Saneamento* utiliza-se de tal recurso.

⁸ Indicando que a sua geração foi espectadora e cinema e não de televisão, como aquela de Marina. Não só de cinema, Seu Otaviano é o único na trama que vê com maus olhos o “desvio” da verba, sugerindo que sua ética também pertence a um outro tempo.



Baleia na Rede

Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura



É justamente a partir da idéia de moça indefesa e seu salvador que o enredo de *O Monstro* toma corpo. Outro elemento do universo da cultura *kitsch* pode ser percebida na figura do cientista Vitor Hugo, composta por Seu Otaviano, remetendo-nos claramente à difundida imagem do cientista Albert Einstein: cabelos em desalinho, olhos arregalados e língua de fora.



Ao mundo do celulóide também devemos a construção do laboratório do cientista, feito de tubos de ensaio com líquidos coloridos, muitos fios e muita fumaça.





Silene Seagal e os espelhos

Nesse emaranhado de figuras dramáticas e sua construção a partir da idéia de estereótipos, como já foi observado anteriormente, podemos analisar o desenho da personagem Silene Marghera, que pode ser considerada o signo da utilização e exposição da mulher – numa primeira observação há um ponto de contato com a representação do feminino da chanchada brasileira, como nos é dado conhecer a partir da primeira seqüência em que está inserida. A câmera posiciona-se atrás de Silene e nos mostra o espelho em que ela penteia seus cabelos e ouve Marina falar sobre a elaboração de um filme.

O espelho se faz presente em quatro ciclos narrativos em que Silene se reflete. Sendo, esta personagem, desenhada a partir das referências trazidas pela indústria cultural, cabe-nos uma interpretação sobre ela enquanto reflexo de tudo aquilo que consome. Escolhida para representar a mocinha em perigo, ameaçada pelo monstro do fosso, Silene traz consigo alguns apontamentos interessantes de serem observados: a escolha de seu vestido, assim como de seu nome ‘artístico’ perpassa as inúmeras referências norte-americanas tão ‘digeridas’, a menção a uma citação que destoa de seu cotidiano e ainda o conflito vivido com Fabrício numa cachoeira a respeito de uma suposta “consciência ambiental”. Tudo isso deixa claro a crise presente em Silene que, como indivíduo histórico, traz em si muitos dos sinais de seu tempo e do “lugar” no qual se insere: crê na cultura de mercado como se esta fosse uma bíblia. De la vem o seu modelo de comportamento, sua ética, seus anseios e seu modelo de atuação dramática.

Junto ao seu namorado Fabrício, Silene faz uso doméstico do aparato cinematográfico de que dispõe empregando a câmera na função exclusiva de registrar seus momentos íntimos. Numa cena em que estão juntos no quarto, ela opera a câmera de Fabrício e afirma que a fita contém apenas *bobagens*; ele, prontamente, responde que isso seria *a melhor coisa de filmar*. É importante realçar que esse discurso é feito no instante em que a câmera de *Saneamento* revela que Fabrício possui outros artefatos modernos, como filmes em DVD e VHS, CDs, um aparelho de som e um carrinho de formula 1, além da filmadora (de 3 CCDs que segundo ele próprio custou 3.500 dólares, cheia de menus e controles em língua inglesa – que ele não domina). É curioso que a personagem dê destaque aos aparatos adquiridos como uma ressalva de quem direciona



seu consumo às inovações do mercado, mantendo-se, assim, ‘atualizado’ em termos de modernidade.

Como membro do elenco de *O Monstro*, Silene é desenhada claramente como diva, na economia do filme deverá representar a mocinha e no roteiro é descrita como “uma moça bonita de cabelos longos”. Ela busca outro nome para si – em frente a um espelho⁹ que a enquadra dos pés à cabeça – com a frequência e a repetição com que troca de roupa. É evidente, como componente do *décor*¹⁰ dessa cena, um pôster de uma estrela típica do cinema *hollywoodiano* acentuando a construção do personagem de Silene com base nas figuras do *star system* difuso pelo cinema estadunidense, e pela indústria nacional de ficção, através das revistas especializadas nesta “arte”.

Quanto às possíveis combinações de novos nomes, ela articula Silene Sanders, Silene Sandrelli e, por fim, opta por Silene Seagal. Vale dizer que essa alteração do nome natural é corrente entre os atores – principalmente aqueles que trabalham nos veículos de comunicação de massa – os quais desejam imprimir uma marca exclusiva e automaticamente reconhecida pelo grande público. No caso de ‘Silene Seagal’, essa marca pode ser notada, do ponto de vista fônico, pela repetição dos fonemas /i/e/e/s/, além de ser claramente a assimilação de um sobrenome de origem estrangeira, que nitidamente destoa de suas raízes.

Outro ponto de contato entre Silene e a indústria cinematográfica massificada é a escolha de seu vestido longo, vermelho escarlate brilhante, com um longo decote, muito semelhante àqueles utilizados pelas atrizes nas festas de gala do Prêmio Oscar. Para justificar que se vista de tal modo para enfrentar um monstro que saía justamente de um fosso não saneado, Silene sugere que se acrescente à narrativa o fato de que ela usaria o traje de gala por estar indo em direção à sua festa de formatura. O efeito cômico se faz sentir quando a mocinha caminha matas do vilarejo, num ambiente que destoa radicalmente da sua indumentária, mais apropriada para quem desfilasse no “tapete vermelho” da festa *hollywoodiana*.

⁹ Essa mesma ação se repete quando Fabrício busca cotas de patrocínio na loja ‘Só Lindezas’, com um espelho maior que o segundo, como se ele representasse a elevação da notoriedade visual de Silene; nesse momento, assim como no segundo, ela faz inúmeras trocas de vestidos. Por fim, uma quarta utilização do espelho junto à Silene se dá no efeito final de *O Monstro*, quando sua imagem é duplicada, no instante em que se desnuda.

¹⁰ Ele incide no conjunto de materiais arquitetônicos, volumétricos ou espaciais que formam o ambiente, o lugar da ação filmica. É importante aclarar que não se utiliza o vocábulo “cenário”, termo teatral, visto que na nomenclatura cinematográfica tradicional, ele significa “roteiro”.



Baleia na Rede

Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura



Não só é díspar a apropriação roupa/cenário, como também a idéia estabelecida no diálogo em cena, segundo o qual a personagem diz ser uma mulher formada e independente e, por essa razão, pretenda deixar o namorado para entrar no mercado de trabalho. Aqui, novamente, aparecem as assimilações que não condizem com a sua realidade, mas que são trazidas pelo discurso da mídia contemporânea.



Ao interpretarmos essa personagem como reflexo daquilo que consome, outra cena – dessa vez com seu pai – poderia ser evocada para exemplificarmos a assimilação do discurso dos meios de comunicação de massa. Expressivamente preocupada com o cabelo, Silene apresenta em modo solene sua sentença mais inteligente quando diz, com tom embargado, a seguinte frase de efeito:

Silene: Papai, a coisa mais importante do mundo para o ator é o cabelo [...] O cabelo faz do homem o ser misterioso que carrega na cabeça. A parte do corpo que é mais nítida, mais marcada, uma coisa rebelde como o mar e confusa como uma floresta. O cabelo está quase fora do corpo. É uma espécie de jardim privado, onde o dono exerce a vontade e a sua fantasia e a sua desordem. É qualquer coisa que cresce e que transborda como se estivesse livre do domínio da alma.

Muito compenetrada e observada pelos que lhe rodeiam, confessa que leu a grande sentença em um salão de cabeleireiro!



Podemos notar ainda que a filmadora provoca em Silene e Fabrício um fascínio peculiar, uma vez essas personagens assimilam o cinema como o mundo do glamour - ele se vê como um típico galã e ela como estrela. As personagens de *Saneamento Básico*, quando se colocam frente à câmera de *O Monstro*, revelam em suas interpretações – diríamos, aqui, antinatural e forçada - a assimilação da indústria cinematográfica, em especial dos piores filmes da grande massa. É importante destacar que a fala de Fabrício traz uma marca sonora específica sobre tal atuação: os acentos graves das palavras recaem na sílaba anterior a que deveriam, dando um ar cômico às cenas. No caso da atuação dos operários (Zéu Britto e Lúcio Mauro Filho), sua forma se faz antinaturalista talvez por puro estranhamento com o aparato cinematográfico, mais especificadamente, a câmera.

É interessante observar, ainda, que o filme que se queria artesanal acabaria tornando-se um audiovisual de apelo comercial pelo trabalho de Zico, o montador que entra em cena quando descobrem que os planos-sequência não dão sentido de continuidade e que, para isso, precisariam recorrer à montagem. É deste modo que a figura de Zico ganha considerável destaque na narrativa. É em busca de um montador que vamos com os personagens ao centro urbano de Bento Gonçalves, que descobrimos com eles os mecanismos da tecnologia das imagens assim como os efeitos e os atrativos ‘comerciais’ que serão inseridos em *O Monstro do Fosso*, como o efeito gráfico de espelho e o uso do apelo sexual de Silene. Até então, haviam trabalhado de forma doméstica e artesanal, mas Zico, que vive da filmagem de festas de casamento, aniversários e outros eventos domésticos, mostrará que é preciso mais que encadear a ordem das cenas filmadas com a câmera parada. Mas, também será preciso muito mais dinheiro do que aquele imaginado por Marina.

De início, Zico se atenta à figura de Silene, como meio possível de exploração do *star system*, além de impor diversas situações ainda não imaginadas pelas outras personagens, como a refilmagem de algumas cenas, o acréscimo de outras, a compra de um novo vestido para Silene, o manuseio da filmadora nas mãos de quem filma e não mais seu uso no tripé.

Outras mudanças são feitas no *Monstro*. Quanto ao seu desenvolvimento narrativo, nota-se que Zico altera seu desfecho, conferindo a ele muito da ficção melodramática, tão difundida pelo cinema de grande consumo. Essa característica se liga, eminentemente, à inserção de uma trilha sonora de origem norte-americana – mais



especificadamente, a canção *It had to be you*¹¹ – como destoante das músicas de *Saneamento* que, por sua vez, cercam o saudosismo italiano. É notório que se ressalte também os efeitos gráficos inseridos por Zico, ora como demarcadores da temporalidade narrativa de *O Monstro*, ora como sinalizadores de um apelo sexual, como já mencionado.

Nesse sentido, a presença de Zico traz para *Saneamento* um ar de mercado à produção doméstica d' *Monstro*: o que não deixa de ilustrar o conflito entre o velho e o novo presente no filme.

A natureza é grande nas coisas grandes e... enorme nas coisas pequenas

Segundo entendemos, a cena chave desta narrativa que encerra um filme dentro de outro, é aquela que parece-nos indicar para a relação que observamos no início deste ensaio, da pobreza cultural associada ao consumo da cultura de mercado. O choque de uma possível tradição cultural precedente com a atual, e suas apropriações pelos membros da localidade, se evidencia quando Seu Otaviano e Seu Antônio (Tonico Pereira) se encontram e juntos ouvem canções nos rádios de seus carros. Antônio diz ter um som que toca vários CDs e coloca uma música eletrônica, cujo estilo é pouco definido. Em resposta a isso, Seu Otaviano diz ao amigo que seu rádio ainda é daqueles que toca fita K7 e, em seguida, o faz ouvir uma antiga canção italiana neste aparato técnico “ultrapassado”. Nesse momento, os dois velhos se emocionam notoriamente com lembranças de um passado de raízes italianas. É marcante para narrativa que a emoção pertença a outro tempo, uma vez que tal canção traz um ar saudosista à cena, a qual passaria despercebida se não fosse a chave do filme.



¹¹Tradução nossa: Tinha que ser você



Todo o conflito instaurado por *Saneamento* pode ser, dessa maneira, encontrado ali. Assim como os aparelhos de som citados, os dois carros que dividem o espaço nos trazem pistas de uma transição que não deixa de ser conflituosa. Ao tempo em que no carro de Seu Otaviano tem inscrito *R.U.R.A.L.*, o carro de Antônio é apresentado pelo mesmo como ‘semi-novo’. Nesse sentido, as relações entre o velho e o novo são demarcações constituintes da cena: produtos tipicamente modernos como o CD convivem com o K7, a tecnologia dos quatro *airbags* se faz presente em um ambiente rodeado por matas fechadas, e ainda é remetida ao interior do sul do Brasil a origem italiana daqueles que certamente estão ligados ao processo de colonização do país.

Vale ressaltar que também a forma revela a tensão presente em tal relação: a câmera posiciona-se de frente às personagens e, com cortes abruptos, se coloca atrás ora de uma, ora de outra, acompanhando a fala de cada uma delas, resultando no efeito do campo-contra-campo em que observamos ora a mata, ora a construção civil. É importante destacarmos ainda que tal cena é aberta com um diálogo bastante expressivo para essa discussão.

Antônio: - Eu estou atrasado, não é?

Seu Otaviano: - Não, ainda não chegou!

A palavra ‘atraso’ é significativa se pensarmos na ordem progressista a que se propõe a tecnologia de nosso tempo. O universo industrial, assim como a comunicação de massa têm atingido, cada vez mais lugares fora dos centros urbanos e isso vem sendo associado à modernidade que se quer universalizada. Caberia, então, uma alusão da fala de Seu Otaviano com essa modernidade que ainda não chegou a todos, mas que vem sendo apropriada aos poucos nos mais diversos espaços e, muitas vezes, na imediatez da sua apropriação, gerado o efeito do discurso vazio.

Nesse mesmo sentido, a antena parabólica que aparece na cena seguinte – na qual Marina, sentada debaixo de uma árvore no quintal de sua casa, lê para Joaquim o roteiro d’*O Monstro* – marca também essa relação entre o velho e o novo. A própria referência que Antônio faz de seu carro – ‘semi-novo’ – pode ser tida como um paralelo com a presença da antena que ‘capta’ o que vem de fora. Marina, nesta cena, explica a Joaquim que a câmera d’*O Monstro* faria como ela um dia tinha visto num filme. Nos dois casos, o filme indica que se reproduz aquilo que se consome. Os elementos disponibilizados pela indústria são tomados como as novas referências, o que se faz,



Baleia na Rede

Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura

muitas vezes, de maneira equivocada, por exemplo, pelo ideário do consumo de necessidades criadas – ilustramos, aqui, que o som de Antônio toca 12 CDs e a câmera de Fabrício possui variadas funções, embora não façam uso de tudo isso.



Temos, portanto, aspectos marcantes da tecnologia moderna convivendo com elementos fortes de uma tradição tipicamente interiorana. Vale citar que Seu Otaviano menciona o tempo em que era prefeito reclamando um poder que, para ele, tradicionalmente o pertenceria, tendo em vista ser da geração mais velha de tal comunidade. O conflito dado pela narrativa se faz na relação mencionada, apresentado como uma dicotomia presente no pequeno povoado gaúcho, mas que pode ser encontrado por toda a extensão da América Latina.

Referimo-nos, nesse contexto, a uma transição marcada pelo velho que, sem espaço, morre, e o novo que chega nas suas piores formas. As apropriações feitas pela personagem Silene são, desse modo, destaques na narrativa. Ela é apresentada como o típico ‘produto’ das mais diversas comunicações de massa, uma vez que se remete às referências retiradas de revistas de beleza, às roupas vistas em filmes *hollywoodianos*, às frases de efeito repetidas pela mídia televisiva e aos padrões de beleza de símbolos sexuais femininos. Silene é criada pelo vazio de seu tempo – o qual permeia tal transição – e acaba por gerar apropriações perdidas e desfocadas. Sem embasamento crítico para aquilo que recebe, ela acaba por reproduzir o conflito em si.

Vale-nos lembrar, por fim, que ‘sanear’ pode ser remetido com o sentido de discernir ou reparar para uso, ou seja, tornar salutar, ou ainda, próprio para a cultura. Sendo assim, *Saneamento* apresenta-nos que não só as questões estruturais, como também as relações sociais necessitam de reparos e reconsiderações. É significativo, pois, que a obra de tratamento de esgoto não seja realizada até o fim da narrativa, assinalando a mudança de foco do saneamento básico para *O Monstro do Fosso*,



paralelamente à mudança de foco do monstro da fossa para o apelo sexual da mocinha no fim desta última película.

Mas alguns personagens estereotipados também dão corpo a *Saneamento*. Podemos citar o prefeito (Sérgio Lulkin) que é desenhado como corrupto, Zico (Lázaro Ramos), o especialista em montagem, jovem urbano que é apresentado como oportunista, Fabrício (Bruno Garcia) o pequeno-burguês, Marcela (Janaina Kremer) que é dada como uma típica funcionária pública, Seu Otaviano que é mostrado como um velho ranzinza, Silene (Camila Pitanga) que é traçada como fútil e, ainda, Marina que se justifica mais ‘hábil’ que Joaquim por ter feito faculdade, ou seja, com a concepção legitimadora da instituição¹².

Dessa maneira, podemos dizer que as duas narrativas são demarcadas pela presença de estereótipos, um indício de que muitas vezes o pensamento social é construído por essa forma e reproduzido a partir da mesma. Vale ressaltar, que não só os sujeitos são pensados sob certos conceitos, como também as relações sociais são marcadas por determinadas concepções – a própria pobreza, como dito anteriormente, passa a ser associada mecanicamente a diversas circunstâncias de causa e efeito

Abstract: This essay proposes to discuss poverty seen through cinema, however, more than economic poverty, it has been put on scene, cultural poverty associated to culture market consumption, that through the media institute thoughts and behaviors. *Saneamento básico, o filme* points out the disparities of culture ownership, suggesting that certain decontextualized information can generate unnecessary uses, outlandish and laughable. Squeezed between the “old” and “new”, it is observed that the old community relations live with aspects that are typical of modernity, as technological advances, mass culture references to and the new health requirements, issue that will cause the "appearance" of a film within a film, in other words, the film work entitled *O Monstro do Fosso*. We have in this context, important aspects of modern technology coexisting with strong elements of a tradition, typically provincial. More than the arising challenges from the filmmaking, cultural poverty is clear as an analogy suggested by the movie name: the problem in question is indeed structural.

Keywords: Cultural poverty; appropriation, mass culture, tradition and modernity

REFERÊNCIAS:

Bibliografia

¹² Essa característica também perpassa a personagem Fabrício.



Baleia na Rede

Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura

LUKÁCS. G. *Narrar ou Descrever?* Trad. Giseh Vianna Konder. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1985.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. A Personagem Cinematográfica. In CÂNDIDO, Antonio (org.) *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

XAVIER, Ismail. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento*. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Revista Novos Estudos* 75, 2006.

WEBER, M. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

Filmografia

SANEAMENTO BÁSICO, O FILME (Brasil) 2007 / Elenco: Fernanda Torres, Wagner Moura, Camila Pitanga, Bruno Garcia, Lázaro Ramos, Janaína Kremer, Tônico Pereira, Paulo José, Sérgio Lulkin, Marcelo Aquino, Zéu Brito e Lúcio Mauro Filho. / Roteiro: Jorge Furtado / Co-Produção: Globo Filmes e Casa de Cinema de POA / Direção de Arte: Fiapo Barth / Diretor de Fotografia: Jacob Solitrenick, ABC / Figurino Rosângela Cortinhas / Direção Musical: Leo Henkin / Som: Rafael Rodrigues / Montagem: Giba Assis Brasil / Mixagem: José Luiz Sasso / Produtores Executivos: Nora Goulart e Luciana Tomasi / Produtor Associado: Guel Arraes / Dirigido por: Jorge Furtado.

Ensaio produzido a partir dos seminários sobre *Pobreza segundo o Cinema Latino Americano*, desenvolvido pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura e Cinema da FFC/UNESP – Marília, realizado no 1º. Semestre de 2009