

## REFLEXÕES SOBRE O PAPEL DE ARMINDA EM QUANTO VALE OU É POR QUILO? (SÉRGIO BIANCHI, 2005)

Douglas Gasparin Arruda<sup>1</sup>

Há, no filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005, Sérgio Bianchi), uma série abrangente de provocações. Bianchi, nesse filme, nos coloca diante do incômodo exercício de refletir acerca de problemas polêmicos do seu contexto de produção: a exploração sem limites da miséria humana; o cinismo das elites em seus discursos sobre o cuidado social; a corrupção das instituições do terceiro setor da economia; a permanência do racismo e seus mecanismos de exclusão. Segundo Nezi Heverton<sup>2</sup> e Luis João Vieira<sup>3</sup>, Bianchi é marcado por esses elementos, pelo choque, a ironia, pelo discurso que não poupa ninguém, por uma orientação de mundo a tal ponto distópica que já não há espaço para personagens redentores, para ações moralizantes, para desfechos revolucionários capazes de gerar uma sociedade ideal.

Diante dessas considerações, esse trabalho apresenta como fio condutor a relação conflituosa no filme *Quanto vale ou é por quilo?* entre imagem, história e política, com ênfase na questão da *nachleben* da violência<sup>4</sup> - e creio que minhas inferências devem servir para criar novos conflitos, alimentá-los em preferência a resolvê-los. Acredito que o estudo do objeto artístico não se resume à simples aceitação das imagens enquanto meros produtos de seu tempo; para além disso, aceito a colocação de Rancière, quando este afirma que “(...) uma arte nunca é apenas uma arte; sempre é, ao mesmo tempo, uma proposta de mundo”<sup>5</sup>.

Proponho, diante dessas circunstâncias, focalizar a presente análise<sup>6</sup> nas funções narrativas da personagem Arminda em *Quanto vale ou é por quilo?*. Desse modo, os demais personagens do enredo serão considerados apenas em suas relações, diálogos e conflitos com Arminda. A escolha por ela se dá em virtude da importância central da personagem tanto para o filme quanto para pensarmos algumas das questões políticas e históricas apresentadas por Bianchi. Através da leitura interpretativa de seus detalhes, de seus discursos, daquilo que faz e, especialmente, das imagens que ela vê sendo construídas (ou desconstruídas) diante de si, podemos entender um pouco melhor os posicionamentos do diretor no conturbado contexto político do seu tempo.

<sup>1</sup>Mestrando em História na linha de Arte, memória e narrativa do PPGHIS-UFPR, bolsista CAPES.

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Nezi Heverton. Campos de. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2006.

<sup>3</sup> VIEIRA, Luiz João. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

<sup>4</sup> O filme aprofunda o debate sobre duas formas de violência: o racismo e a miséria.

<sup>5</sup> RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

<sup>6</sup> Utilizo a abordagem metodológica de Ismail Xavier para a análise das imagens : XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Arminda aparece pela primeira vez em destaque na segunda sequência do filme. Ela está em um dos instrumentos de tortura, o tronco, agora detalhado pela voz over, que segue em sua narração fria. Como ainda não a conhecemos, não há uma empatia pré-estabelecida entre aquela que sofre a dor e o espectador – certamente o impacto da cena seria diferente se apresentada ao final, quando já a conhecemos e criamos sentimentos – simpáticos ou não – a seu respeito. A estratégia narrativa, assim, pretende-se exatamente a isso: mostrar o impacto da violência brutal da tortura contra um ser humano. Tendemos a nos solidarizar com a dor alheia, independente do seu passado. Mas soma-se a isso o peso histórico que nos cai sobre os ombros, que é o peso da escravidão e seus reflexos sociais, ainda hoje presentes. Diante dessas imagens do passado somos levados pelo filme a pensar a barbárie da exploração humana – e eis aí mais um motivo para essa sequência estar aqui, logo no começo: outras cenas que virão adiante vão buscar o diálogo com ela, e seremos provocados a refletir sobre as formas mais atuais de exploração, crueldade e violência – a *nachleben warbuguiana* da violência.

A próxima sequência importante para a análise aqui proposta apresenta Arminda numa cena completamente caótica: os sócios (Ricardo Pedrosa e Marco Aurélio) da empresa Stiner estão na periferia, inaugurando os computadores doados aos moradores. O discurso de abertura do cerimonialista, realizado antes da faixa inaugural a ser cortada, é atravessado por uma verdadeira bagunça protagonizada pelas crianças. Assim que a faixa é cortada, toma conta o caos irrefreável. Ao perceber que os computadores sequer ligam, uma das crianças joga uma das máquinas ao chão. A inauguração é um fiasco completo. Diante de toda confusão, a reação de Arminda é o espanto. A cena, apesar de curta, é fundamental para a trama e o desenrolar dos principais conflitos do filme, pois é no entendimento do que se passou entre a empresa do terceiro setor (Stiner) e o projeto de levar computadores e internet para a comunidade que Arminda vai modificar sua visão de mundo.

Essa mudança começa a se estruturar no encontro, em um restaurante, com um amigo (o filme não apresenta seu nome, e o roteiro apresenta-o como “amigo”). É ele que vai revelar à Arminda o esquema de superfaturamento que ocorreu na compra dos computadores. Tudo será narrado por esse amigo num discurso bastante didático que apresenta quem são os envolvidos (Stiner e políticos): “*são as velhas oligarquias (...) É a direita lucrando na permanência da miséria*”. Arminda não esconde seu desconforto – afinal, o espaço em que se dá o debate é um restaurante frequentado por membros da elite. “*Esse lugar é constrangedor*”, diz Arminda.

Ao saber das irregularidades, Arminda busca em Lurdes, empregada da Stiner, o apoio necessário para resolver o problema. Nesse momento, seu discurso parte mais para uma solução conciliadora: quer os computadores novos, apenas. Mas já há, aqui, uma raiva anunciada contra os patrões de Lurdes: “*teu chefe é um puta dum sacana!*”. Lurdes é o oposto. Tenta defender seus empregadores, seja pedindo à Arminda que

esqueça toda essa história, seja dando a entender que não houve corrupção, mas apenas “gastos extras”, e que é melhor não se meter nisso. Arminda se mostra convicta: “*eu quero os computadores novos!*”.

A construção da revolta de Arminda, de sua inspiração para o conflito, se dá através da sequência de imagens que buscam o diálogo entre passado escravista e presente. A primeira delas é uma propaganda da ONG “Sorriso de Criança” (projeto ligado à Stiner), e aqui a referência simbólica ao programa Criança Esperança é bem claro: slogans e nomes semelhantes. A criança protagonista da propaganda, visivelmente desconfortável, repete um texto ensaiado com desânimo. O diretor da cena, já com pouca paciência, insiste, em voz off, para que o garoto fale o texto com mais orgulho. A sequência apresenta, antes de tudo, a forma encenada como é construída a produção do marketing.

A atuação do garoto-propaganda, através de sua interpretação visivelmente incomodada, provoca uma reação imediata em Arminda, que assiste a tudo desolada. O que ela vê diante de si já não é mais o garoto forçado a sentir aquilo que não sente, a agir contra seu gosto; ela vê o passado, que agora volta enquanto fantasma<sup>7</sup>, e a imagem-alucinação de Arminda apresenta 8 crianças, amarradas pelos braços e pescoços em cordas. Estão todos cabisbaixos, tristes. As duas imagens – garoto propaganda e crianças amarradas – estão em diálogo direto, evidenciado pelas expressões semelhantes, fazendo assim uma aproximação entre as formas de exploração humana em contextos distintos. Ao fundo, em voz off, os gritos do diretor enfurecido: “Tá muito pra baixo garoto! Mais orgulho! Vai de novo”, que não apenas evidenciam essa aproximação de imagens em seu claro simbolismo de tortura, mas provocam, pela violência, um incomodo que vai afetar Arminda. Esta, sem poder de reação, assiste a tudo visivelmente abalada. Olha pra baixo. Engole seco. Nenhuma palavra é dita. Não é por acaso que Bianchi nos coloca, em diversos momentos, sob o ponto de vista subjetivo de Arminda. Espera assim que vejamos o mundo com seu olhar, que tenhamos empatia com seus sentimentos angustiados.

A segunda sequência de silêncios da personagem se dá através de imagens, filmadas em plano próximo, lento, de pessoas em situação de miséria. O som que se escuta na cena é de uma música religiosa, cantada por uma mulher que desce a rua. Carrega um carrinho com papelão e outros materiais recicláveis. Ao seu lado, sentado do carrinho, está um garoto. Quando ela se aproxima da câmera, visualizamos sua camisa: branca, com o desenho centralizado de uma mão aberta, com um dedo a menos, cortada por uma faixa na diagonal, em vermelho; acima, temos a inscrição “basta!”. A camisa ficou famosa logo após o começo do governo de Lula, onde seus opositores utilizaram de seu defeito físico (a falta do dedo) como

---

<sup>7</sup> Penso aqui na *Nachleben* de Warburg, definida enquanto “ser do passado que não para de sobreviver”, esse passado-presente fantasmal que caracteriza nossa cultura, onde Warburg declarava que: “ (...) a cultura é sempre essencialmente trágica, porque o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada, o trágico: as polaridades conflitantes do apolíneo e dionisíaco, os movimentos patéticos vindos da nossa própria imemorialidade, é isso que compõe inicialmente a vida, a tensão interna de nossa cultura ocidental. (...) o que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e tenaz dessa cultura”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pg29, 136 – 137.

referencial simbólico do presidente petista. O uso da ironia na cena, de um modo sutil, é uma das marcas de Bianchi.

Arminda assiste a cena, e novamente somos tragados pela câmera subjetiva que nos aproxima da visão/interpretação da personagem. A música religiosa continua, ao fundo, cantada pela senhora do carrinho. Mas agora quem desce a rua é Arminda, puxando um carro com utensílios arcaicos; em seu rosto, a máscara de folha de flandres, a mesma apresentada no começo do filme. O garoto, que antes estava sentado no carro, agora aparece amarrado a ele por cordas. Arminda desce a rua com dificuldade, em passos lentos e tortuosos, já que a máscara dificulta-lhe a visão. A ambientação temporal já não mais se encontra no presente. O som da música religiosa vai, aos poucos, dando lugar à respiração sofrida de Arminda por trás da máscara. Imagem e som agora se complementam em seu referencial à tortura do passado-presente. Ao ver-se não apenas diante do sofrimento, mas fazendo parte dele, Arminda abandona o silêncio.

### **Candinho – A peça fundamental do jogo**

O silêncio de Arminda acaba quando parte para o confronto contra Ricardo Pedrosa, um dos sócios da Stiner. Ricardo é cobrado pelos computadores que deveria entregar e é acusado de “caixa 2” nos projetos. Diante da pressão, dá o aviso/ameaça: *“você tá procurando inimigo no lugar errado”*. É aqui que o personagem Candinho<sup>8</sup> se torna peça importante no jogo. Primeiro, aparece no presente, precisando de dinheiro, pressionado por sua tia (Mônica) e esposa (Clarinha) a conseguir remuneração, já que esta encontra-se grávida. A solução encontrada por Candinho é aceitar o trabalho de matador de aluguel. Um *fade out* finaliza a sequência de perseguição que demonstra sua efetividade na função, e só escutamos o som do último tiro disparado por Candinho, que finaliza assim o trabalho para o qual foi encarregado.

Arminda, agora grávida, encontra Lurdes, demitida da Stiner, que muda completamente seu discurso inicial conciliatório e defensor dos empregadores. Num ato visivelmente vingativo (apesar dela iniciar a cena afirmando que *“(...) é ridículo a gente reagir quando é demitido. Parece que é só por vingança)*, entrega à Arminda vários papéis que comprovam os esquemas de corrupção da empresa.

Arminda organiza um grupo de pessoas para protestar contra a Stiner durante a cerimônia de premiação Selo de Qualidade. Entre gritos e palavras de ordem, Ricardo desce as escadas e tenta resolver a situação: ignora completamente Arminda e convida os manifestantes para a festa, onde a câmera percorre o ambiente tomado por empresários (as) do terceiro setor. Ouvimos suas conversas, seus planos de ação. Nenhuma preocupação com o social é demonstrada, apenas planejamentos para aumentar recursos e lucros através do envolvimento com o dinheiro público. Arminda assiste a tudo chocada e, diante das conversas espúrias dos empresários do terceiro setor, revolta-se com a fala de Ricardo, que diz: *“Contratar presidiário*

---

<sup>8</sup> No presente diegético, Candinho trabalha na coleta de lixo e busca recursos para seu casamento e filho que está por vir.

*pode ser uma diminuição de gasto, né? Você deixa de pagar 400 reais para um empregado e passa a pagar 100, menos até. Esses presos que estão em regime semi-aberto são pacatos*". Como um eco, escutamos repetidas vezes as palavras finais "*são pacatos*". Diante da revolta, Arminda denuncia os esquemas de corrupção para os jornalistas. Ricardo, em conversa com um dos empresários, afirma: "*Eu quero dar um jeito nessa mulher*". A ameaça, já feita na primeira conversa com Arminda, ganha um reforço narrativo.

Candinho será novamente chamado ao trabalho. A função de assassino de aluguel – fundamental para o jogo político apresentado – agora o coloca diante de Arminda. Aqui o diretor nos apresenta dois finais possíveis. O primeiro, machadiano, trágico, termina com a morte de Arminda e a fotografia da família de Candinho. O fundo sonoro traz, novamente, o narrador em voz over, que repete o discurso de fechamento da história de Arminda e Candinho no passado escravista: "*Como recompensa pela escrava fugida o capitão do mato pode agora criar seu filho. Alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade*".

O segundo final apresenta uma solução diferente: Arminda, através do discurso, convence Candinho a não matá-la: fosse seu objetivo o dinheiro, ela sabia como pegar os códigos das contas de Ricardo Pedrosa; fosse apenas pela violência, seria a chance de matar e torturar "*(...)aquele filho da p.uta (...) a gente monta uma central de sequestro, tipo filme americano. Não é só pelo dinheiro, não. A gente acaba com tudo que é filho da puta que rouba do Estado*".

## **A política nas imagens**

Aceito por *política* a deliberação de vontades (coletivas ou individuais) e de interesses múltiplos, bem como sua gestão e administração<sup>9</sup>. Portanto, defendo que o *agir* politicamente não depende exclusivamente de instituições (partidos, empresas, igrejas, etc). Realizar um filme, que apresenta escolhas narrativas e temáticas específicas, pode ser, dessa forma, considerada uma ação política, um *agir*, uma ação intencional de mudança (ou manutenção) de elementos constitutivos da sociedade receptora dessas imagens. Acredito ser importante, portanto, pensar sobre as potencialidades que a ficção tem de intervir e modificar o mundo real<sup>10</sup>. Na interconexão entre arte e política, aceito as três possibilidades descritas logo na abertura do livro *Arte e política no Brasil*:

“1. arte e engajamento, nas suas mais variadas formas e matizes, da resistência cultural à política da linguagem; 2. a dinâmica social da arte, aí incluídas as suas principais instituições de legitimação, como a crítica, o mercado, o museu, a indústria fonográfica, os selos editoriais etc.; e 3. a política

<sup>9</sup> Utilizo aqui, como referencial, as aulas de Clovis de Barros Filho sobre política, disponível em: <<http://www2.veduca.com.br/play/7284>>, acesso em maio de 2015.

<sup>10</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005

cultural defendida e eventualmente posta em prática pelos organismos políticos institucionalizados, seja no Estado, nos partidos ou nos movimentos intelectuais.”<sup>11</sup>

Diante desses apontamentos, é importante salientar que Bianchi escolhe como protagonista de seu filme uma atriz negra, Ana Carbatti, para o papel de Arminda. Há, nessa escolha, uma relevância política e histórica. Nos primeiros anos do século XX, a questão da identidade cultural brasileira era fundamental e tema de grande preocupação entre a elite brasileira. Formada nos primeiros anos da República Velha, essa ideia de identidade cultural recebeu forte influência das ideias positivistas e de um ideal de civilização fundamentado nos moldes da sociedade europeia – branca, cristã, patriarcal. Essa questão identitária é abordada no artigo coletivo *A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de Filhas do vento*, onde as pesquisadoras afirmam que “a inserção da mulher negra no cinema confronta dois fortes fatores predominantes da identidade cultural brasileira (*branca e masculina*) e, deste modo, ainda mais discriminada”<sup>12</sup>. Dessa forma, o percurso histórico que buscou tirar as mulheres negras de papéis preconceituosos e leva-las ao protagonismo, empoderando-as, foi bastante complicado, permeado por diversas lutas cotidianas que, ainda hoje, são travadas nos diversos setores da sociedade.

Portanto, ao observar o contexto em que a obra de Bianchi é lançada, podemos perceber que não se trata de uma exceção, de um filme único em meio a produções despolitizadas<sup>13</sup>. Há, em *Quanto vale ou é por quilo?*, toda uma série de fatores importantes para pensarmos a sociedade brasileira, seus problemas e vícios. Através da análise da personagem Arminda, observou-se de uma maneira mais objetiva apenas um dos posicionamentos políticos de Bianchi, que é a questão do racismo – infelizmente ainda tão recorrente. Ao selecionar essa temática, dentre tantas outras possíveis, posiciono-me também nos campos do debate que entrelaça política, a história e as artes. Que este sirva, de algum modo, para provocar – assim como o filme – novos debates e reflexões a respeito das nossas formas de opressão e violência.

---

<sup>11</sup> EGG, André (org), FREITAS, Artur (org), KAMINSKI, Rosane (org). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. Pgs 9 – 10.

<sup>12</sup> LAHNI, Claudia Regina, Nilson Assunção, Mariana Zibordi, Maria Fernanda. *A Mulher negra no cinema: uma análise de filhas do vento*. Revista Científica Cent. Universidade Barra Mansa - UBM, Barra Mansa, v.9, n. 17, jul. 2007, pg 82

<sup>13</sup> Partindo para o enredo dos filmes, temos um quadro interessante no que diz respeito à questão da mulher negra: em *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner), documentário sobre a vida de três mulheres cegas, cantoras, que tem sua vida completamente alterada por conta do cinema; *A cidade das mulheres* (Lázaro Faria), é um documentário sobre a importância das mulheres nos cultos religiosos afro-brasileiros; em *Filhas do vento* (Joel Zito Araújo) temos o maior elenco negro da história do cinema brasileiro, e a temática central do filme são os problemas enfrentados pelos negros na sociedade – em especial, a mulher negra; e, por fim, *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg) apresenta um romance protagonizado pela atriz Zezeh Barbosa. Observa-se, portanto, que nesses poucos filmes há uma preocupação política na representação dos negros, especialmente da mulher negra. Analisando o ano em que *Quanto vale ou é por quilo* foi produzido, temos os seguintes dados: dos 54 filmes lançados em 2005 no Brasil, 13 (ou seja, 24%) são protagonizados por atores e atrizes negras; destes, em apenas 5 (9%) o papel de principal é dado às mulheres negras (dados retirados do catálogo de filmes da ANCINE). Ou seja: apesar da população negra e parda representar quase metade (48%) da população brasileira (dados disponíveis do site [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br), acesso em maio de 2015), eles protagonizam apenas ¼ dos filmes nacionais.

**Referências Bibliográficas**

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: Quanto Vale ou É por Quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi do filme de Sergio Bianchi. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006. p. 31-119.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Pg 29, 136 – 137.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg e a imagem em movimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. P. 23.

EGG, André (org), FREITAS, Artur (org), KAMINSKI, Rosane (org).Arte e política no Brasil: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014. Pgs 9, 10, 20.

LAHNI, Claudia Regina, Nilson Assunção, Mariana Zibordi, Maria Fernanda. A Mulher negra no cinema: uma análise de filhas do vento. Revista Científica Cent. Universidade Barra Mansa - UBM, Barra Mansa, v.9, n. 17, jul. 2007, pg 82

OLIVEIRA, Nezi Heverton. Campos de. O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005.

\_\_\_\_\_. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

VIEIRA, Luiz João. Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004

XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.