

VÍCIOS PRIVADOS, CATÁSTROFES PÚBLICAS

A PSICOLOGIA SOCIAL DE ARNALDO JABOR

Ismail Xavier

RESUMO

Este artigo completa a análise do percurso de Arnaldo Jabor, do cinema dos anos 70-80 à crônica dos anos 90. De um lado, aponta no cronista os temas e as visões do cineasta, seu diálogo com Nelson Rodrigues e Glauber Rocha, sua lida com os gêneros dramáticos na busca do tom ajustado ao teor da crise brasileira. De outro, destaca as mudanças de perspectiva no diagnóstico do país sugerido em suas alegorias. Nestas, a psicanálise orienta uma atualização do debate sobre o "caráter nacional", dando feição nova a uma exasperação em face do país que não retira de pauta o apocalipse mesmo quando repõe uma ideologia da modernização como vitória da Razão sobre a barbárie.

Palavras-chave: cinema; Arnaldo Jabor; Nelson Rodrigues; Glauber Rocha; alegorias; crônicas.

SUMMARY

This essay concludes the author's analysis of Arnaldo Jabor's trajectory from film in the 1970s and 80s to the chronicle of the 1990s. On the one hand, the article points out how the film maker's themes and views persist in the chronicles, in his dialogue with Nelson Rodrigues and Glauber Rocha and in his dealing with dramatic genres while attempting to adjust his tone to the content of the Brazilian crisis. On the other, it emphasizes changes in perspective in Jabor's diagnosis of the country, suggested by his allegories. In these, psychoanalysis is used to orient his update of the discussion on "national character", lending a new meaning to exasperation in a country that has failed to remove the Apocalypse from its agenda even when insisting on a modernization ideal represented as the triumph of Reason over savagery. *Keywords: film; Arnaldo Jabor; Nelson Rodrigues; Glauber Rocha; allegory; chronicles.*

Na caracterização do percurso de Arnaldo Jabor-cineasta, meu ponto de partida tem sido sua forma de conduzir uma espécie de anatomia da decadência que toma o espaço da família e da vida conjugal como flancos privilegiados de ataque. Sua ironia ao mundo privado procura a ressonância política e se põe, desde o início, como capítulo de uma psicologia social empenhada em denunciar um certo estilo de dominação enraizado na formação social brasileira.

Creio ter esclarecido a forma como o cineasta, com a mediação de Nelson Rodrigues, conduz a reflexão sobre o declínio da figura paterna, a nova geração dos cínicos e a desagregação de relações humanas em que se apoiou sua visão amarga do processo de modernização administrado pelo

regime militar¹. A força de sua encenação fez de *Toda nudez* e *O casamento* episódios centrais no "processo da família" conduzido por alguns cineastas do Cinema Novo nos anos 70. A tônica da tragicomédia definiu o gênero privilegiado na exposição da crise de uma ordem familiar sujeita à ironia porque traço nuclear de uma tradição cultivada desde a colônia e retomada como símbolo de identidade nacional pela ideologia do golpe de 1964.

Antes de avançar, uma observação: há um contexto maior para a operação de Jabor. A "crise da família" e o conflito de gerações foram temas centrais na pauta das ciências humanas em muitos países, nos anos 60 e 70, dado que as mudanças no estatuto da juventude e os influxos mais gerais do desenvolvimento no pós-guerra geraram experiências de liberação sexual e substituições da autoridade familiar por outras formas de controle institucional, dentro da chamada "dessublimação repressiva" própria à sociedade de consumo. O quadro de questões em torno de tal crise e das novas articulações da família é muito mais amplo do que o terreno restrito em que me desloco. Os movimentos de transformação e reposição de estruturas familiares são nuançados, envolvem embaralhamentos e desautorizam "leis gerais", bastando lembrar, como referência, as críticas à pressa de certos diagnósticos de época feitas por Christopher Lash². Não se trata, portanto, de trazer o conjunto da questão para a minha análise mas apenas sublinhar o sentido deste processo pelo qual, no Brasil, no momento em que se adensam os bolsões urbanos de uma incipiente sociedade de consumo, as mesmas forças que promovem o avanço técnico-econômico assumem a tarefa contraditória de defesa da tradição familiar como componente dos "valores cristãos" mobilizados contra a expansão do comunismo conforme a doutrina de segurança balizada pela Guerra Fria. Ao tornar tal tradição alvo do sarcasmo, os filmes não inauguram o "processo da família"; vêm lhe dar uma feição particular ajustada ao quadro político, expondo o lado cafona e acanhado da empreitada moral do regime, sublinhando as iniquidades recobertas pelo esquema de poder.

Está presente neste processo a clássica operação de desmascaramento: revelar a distância entre ideologia e prática efetiva; a família tradicional, o vigor do patriarca e seus valores se evidenciam mais como construção simbólica do que realidade. Mas tal operação se acompanha da consciência, menos óbvia, da eficácia do simulacro na geração de comportamentos políticos e na construção de um princípio de autoridade que, embora tenha bases materiais em outros processos (a formação do capitalismo técnico-burocrático nos anos 70), se vale da tradição moralista para ganhar legitimidade. Os cineastas fazem a comédia tomando a ordem familiar brasileira a sério, seja porque sua crise sinaliza adaptações a uma nova conjuntura mundial cujo desdobramento ainda é incerto, seja porque o ideário tradicional tem rendimento político para o regime. Procuram explorar o terreno da vida privada pelo que aí existe de matricial em face de um comportamento conservador. Vem daí a vontade de psicologia, um empenho em entender os substratos de caráter inconsciente da ordem social, porque a decepção com a realidade política sugere que nem tudo é

(1) Minha análise de *Toda nudez será castigada* e *O casamento* foi apresentada no artigo "Pais humilhados, filhos perversos — Jabor filma Nelson Rodrigues", publicado no nº 37 desta revista.

(2) Ver *Refúgio num mundo sem coração*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

racionalidade e expressão de interesses materiais no comportamento político, havendo disposições psicológicas contraditórias que os cineastas querem entender sabendo-se parte do universo focalizado. Há neste movimento uma dose de revanche contra um imaginário familiar que assumiram como marca por excelência do público comprador de ingressos, espectadores frente a quem proclamaram o seu divórcio numa postura afinada porém algo distinta daquela do teatro de agressão. Há uma dimensão da auto-análise que, presente no encaminhamento do debate sobre a sociedade, foi um gesto decisivo do Cinema Novo, definindo sua força e seu risco nos anos 70, uma vez que o ajuste de contas com a tradição não se deu sem um certo enredamento nas articulações simbólicas que focalizou, demarcando os limites de sua imagem da modernização tal como se configurou no Brasil.

Em seu movimento em direção à família e ao que chamei de anatomia da decadência, o Cinema Novo tomou o atalho oferecido pelas referências literárias num leque bastante diversificado. A matriz pode ser Nelson Rodrigues, como é o caso de Jabor, mas pode também ser Dalton Trevisan, como em *Guerra conjugai* de Joaquim Pedro, Lúcio Cardoso, como em *A casa assassinada* de Saraceni, mesmo Graciliano Ramos, como no *São Bernardo* de Leon Hirszman, ou Oswald de Andrade — lido na chave da "adaptação literária", como em *Os condenados* de Zelito Viana, ou na encampação mais iconoclasta do Cinema Marginal, como em *Os monstros do babalaô* de Eliseu Visconti.

Na observação do trajeto de Jabor, examinado o diálogo com Nelson Rodrigues, resta analisar como o cineasta prossegue o debate em torno da figura do pai, dentro deste primado de uma psicologia social que busca uma visão totalizante do país. Na consideração dos desdobramentos e contradições desta psicologia, meu percurso desemboca no Jabor-cronista, para ver como aí se combinam Nelson Rodrigues, a matriz cinemanovista e as citações de pensadores da formação nacional, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Tais heranças e incorporações, num primeiro momento, permitem recheiar sua idéia de Brasil, formando o lastro que destaca a imaginação de Jabor no jornalismo diário. Mas vêm gerar tensões quando o movimento das crônicas o leva ao engajamento direto nas opções que se abrem no Brasil pós-Collor e no processo sucessório. Emerge aí, na crônica, o social-democrata exasperado pela resistência que uma certa mentalidade-obstáculo, em parte a mesma que ele inventariou nos filmes, oferece às ponderações da Razão, agente nuclear de mudança que sua psicologia tende a ver como irradiação de foco único.

a) O processo da família

1967 é um momento chave do percurso que me interessa. Ano de *Terra em transe*, que valerá aqui uma observação, e do documentário *A*

opinião pública em que Jabor já apresentava um inventário de comportamentos revelador focalizando grupos familiares em pequenos apartamentos, jovens inseridos no circuito do *rock e* da moda, setores do funcionalismo público, gente de televisão e outras peças da chamada "opinião pública". A invasão dos espaços domésticos, a atenção à roda de fofocas cotidianas, as confissões que traduzem aspirações pessoais mais fundas, gestos menos controlados na mira de uma câmara bisbilhoteira, tudo sinalizava uma vivacidade nas pessoas que, conforme já assinalado mais de uma vez pela crítica, escapava à moldura teórica da observação. A montagem, por seu lado, ordenava as peças do inventário, destacando o imaginário sentimental da cultura industrializada, as superstições e a histeria de encontros religiosos sob o comando de milagreiras, o mundo de Chacrinha e da novela de TV. Tudo estruturado em torno da tese — com citação direta de Wright Mills — de que é próprio às classes médias o retraimento, o apego à autoridade, o afã de segurança, a miopia social, o consumo do *kitsch*. Tal inventário, ao apresentar a galeria de pequenos homens capturados em redes imaginárias, entrancheados no mundo doméstico, sublinhava a dimensão política de tal perfil psicológico. O filme queria surpreender os conservadores em sua própria casa para buscar verdades privadas, pesquisar segredos da intimidade que pudesse relacionar ao comportamento público. Vinha para expor o lado mais doméstico da marcha em direção ao golpe de Estado que *Terra em transe* alegorizava, concentrado nas lideranças políticas e no jogo do poder.

Em sua representação do golpe, o filme de Glauber condensa o processo político na ação de um grupo de agentes que personificam, de um lado, uma esquerda atrelada a um esquema populista e, de outro, uma direita oligárquica que conspira e interrompe o processo eleitoral que a ameaça. Num teatro que envolve comícios populistas, a traição da burguesia local às forças populares, movimentos da militância de esquerda, intervenções do capital multinacional, destaque maior é dado ao líder da oligarquia, Porfírio Diaz. É ele a figura de referência no percurso de Paulo Martins, o jovem intelectual que está no centro do relato e estabelece com o líder conservador uma relação trabalhada, ao longo do filme, em termos edipianos (dependência, rivalidade e libertação). Tal relação dá feição particular à vitória dos conservadores na cena política de Eldorado, país alegórico onde o golpe de Estado se desenha como reposição da violência originária que marcou a empresa colonial dos europeus nos trópicos. Vitória do trinômio Tradição-Família-Propriedade, o golpe se encarna em Porfírio Diaz que costura a articulação entre as suas bases materiais (apoio do capital internacional e cooptação da burguesia local) e o discurso tradicionalista. Porta-voz da Casa Grande, Diaz monopoliza a iniciativa; é o elo decisivo da cadeia conservadora: o interesse material, representado pelo magnata Fuentes, o burguês modernizador que controla as indústrias e as comunicações, tem papel secundário. Foco por excelência do golpe, é a tradição patriarcal, mais do que o estamento militar ou os donos do dinheiro, que se põe então como o fascismo fascinante a oferecer a fisionomia grotesca para

o ataque do Cinema Novo. Os jovens cineastas, focalizando o mundo conservador pós-golpe, identificaram a ordem instalada com figuras desta tradição, em geral exemplares menos potentes e mais caricatos a servir de alvo para a sátira antiautoritária.

A opinião pública, contemporâneo de *Terra em transe*, já focalizava os seguidores da ordem: os fracos, o rebanho identificado às classes médias, os filhos do medo, como afirmava o poema de Drummond citado no filme. Nos anos 70, as duas adaptações de Nelson Rodrigues expõem mais diretamente a figura do pai à humilhação, confirmando a escolha do alvo da crítica em sua relação com a imagem do golpe e com o corpo da tradição saído da alegoria de Glauber. Curiosamente, é o próprio Jabor quem sinaliza a passagem do público ao privado como desdobramento da discussão política do Cinema Novo, permitindo a observação de Herculano, primeiro elo da cadeia Herculano-Sabino-Juarez (o pai de *Tudo bem*) como antítese de Diaz, a figura cinematográfica símbolo da tradição vitoriosa em 1964. Uma leitura intertextual de *Toda nudez* permite assinalar um detalhe, uma nota de rodapé, que pontua esta passagem para a anatomia do espaço doméstico pela qual se explora o lado avesso, menos visível, de figuras associadas à ideologia no poder agora observadas fora do espaço político-institucional. Não é um acaso o fato de Jabor abrir o seu filme com o *travelling* no aterro do Flamengo, focalizando Herculano no volante, com o seu ar cafona, num passeio que refaz o espaço e o movimento da parada triunfal de Porfírio Diaz, um forte emblema de *Terra em transe*.

No filme de Glauber, a composição da liderança maior dos conservadores visa sublinhar um estilo de intervenção na esfera pública, na luta pelo poder. Da vida privada de Diaz, temos os sinais de sua solidão a compor a imagem do defensor intransigente da oligarquia. A inspiração religiosa de sua missão política ata sua militância à obcecada preservação de purezas ameaçadas e exige uma vida em consonância com o ideal ascético. Missionário, Diaz é a tradição patriarcal representada no momento da demonstração de força. Sua retórica do Bem e do Mal atinge o grotesco mas guarda uma eficiência sinistra que inibe qualquer movimento em direção à comédia. Herculano é a versão prosaica, ajustada ao tom de *Toda nudez*, dos mesmos valores que Diaz mobiliza, deslocamento que o põe como figura menor que, flagrada nas mazelas cotidianas, permite sabotar as fundações do projeto de Diaz. Obviamente, a distância que separa tais figuras de pai em termos de força e envergadura é enorme, mas se coaduna com esta passagem que estou apontando: mudam os termos da representação — da alegoria nacional solene e dramática à tragicomédia — e muda o tratamento da figura submetida à crítica. Diaz interessa pela potência vitoriosa na vida pública; Herculano, Sabino, como depois Juarez, interessam como balizas de uma anatomia da vida privada e de certo estilo de malograr na comédia das transgressões e culpas do *Pater Familias* flagrado em sua precariedade. Sabino, em particular, permite que o comentário envolva todo um estilo nacional de vida política: ao contrário de Herculano e seu mundo fechado, o desenlace da comédia do pai de Glorinha se

apresenta como um delírio messiânico vivido no espaço público e no contato com o "povo".

Na sequência bombástica da confissão de Sabino, assumida a dimensão coletiva do evento, a *mise-en-scène* de Jabor retoma, com ênfase, a tônica das totalizações do Cinema Novo, antes mesmo de sua anatomia da decadência chegar a *Tudo bem*. A moldura geral de *O casamento* e sua articulação entre drama doméstico e experiência social, entre o público e o privado, extravasam o texto de Nelson Rodrigues para dar nova dimensão ao calvário do protagonista. Já destaquei as imagens da enchente que emolduram a estória, metáfora totalizante do colapso social e alusão ao desastre urbano que guarda relações com as atividades empresariais de Sabino. Há outra moldura, esta dentro do percurso do protagonista, que interessa também destacar, contraste entre início e fim do filme. Do início, vale lembrar a cena em que Sabino se dirige de manhã ao trabalho e, do banco de trás do carro, exige maior pressa do motorista enquanto a multidão que cerca o veículo e observa o seu interior permanece como ameaça potencial, cria estranhamentos pelo olhar dirigido à câmara. O engarrafamento de trânsito, o obstáculo, a aflição: nesta situação cotidiana do empresário, o coletivo se faz presente na figura da multidão que significa simplesmente inércia, resistência de massa humana à progressão do carro, massa de que Sabino está separado e com a qual ele pouco se importa a não ser como estorvo. Enquanto o empresário vive o dia-a-dia pragmático da administração dos negócios, buscando eficiência, sua relação com o outro se dá na tônica da dominação, da ausência de interesse que ultrapasse a funcionalidade dos corpos. No final, se dá o contrário. Ao dar o "salto metafísico", seu delírio tem resposta "popular", instaura uma liderança: ele é seguido de uma pequena multidão, parece um beato cercado de seus adoradores, entra em comunhão com o coletivo. Enfim, tem seu momento de glória populista. Deste modo, na cena de sua prisão, são nítidas as ressonâncias de um clima delirante, exacerbado, que caracteriza os comícios de *Terra em transe*, tratado agora com menos gravidade mas com a mesma ironia. É no momento do mergulho no sonho messiânico que Sabino consegue, mesmo que à sua revelia, atualizar um estilo de conduta enraizado na formação social, vivendo uma experiência de solidariedade e comunhão. Ou seja, o seu teatro de salvação o retira da sua pequena esfera para fazer deste encontro uma espécie de reposição, em tom menor, da apoteose barroca da ilusão com que Glauber equacionou a vida política brasileira. Apoteose seguida aqui das imagens da enchente que, não excluídas as alusões bíblicas, fecham o discurso com promessas de desabrigo e peste, inserindo o fracasso da figura paterna no quadro geral da "miséria brasileira".

Como já assinalai, o tom da *mise-en-scène* na tragicomédia de Jabor não permite que se trabalhe o gesto de Sabino como sacrifício redentor. Observado do exterior por um olhar irônico, não é menor seu fracasso apesar da congregação que seu gesto instala. Deste modo, o cotejo entre começo e fim traz à tona é este contraste entre a potência de separação do

moderno (Sabino empresário, cidadão produtivo, está só) e a potência de união do arcaico (Sabino encontra o seu público na confissão). No Brasil, a eficiência econômica isola, oferecendo versão acanhada de um princípio de individuação da modernidade; o delírio religioso, o sair de si, congrega, afirmando a oposição entre espírito de coletividade e mundo prático. O primeiro se realiza no espaço das ilusões e excessos, da festa em sentido lato, o segundo desfila como um vale-tudo de exploração e violência.

O capítulo seguinte da psicologia social de Jabor é *Tudo bem* (1978), onde se reagrupam os temas já presentes nas tragicomédias, trabalhados no mesmo estilo. Temas e estilo agora apoiados num roteiro original mais calibrado para oferecer a representação do país como um todo. Com a família no centro, a articulação entre vícios privados e catástrofes públicas se faz explícita.

b) *Tudo bem*: a matriz colonial do Mesmo

Neste filme-síntese deságuam as diferentes inspirações. Na comédia conjugal, Juarez e Alzira repõem alguns lances do repertório rodriguiano³. Na alegoria, é nítido o diálogo com Glauber e sua postura totalizante: o apartamento da família é um microcosmo da nação, um teatro de populismo, euforia carnavalesca, surto messiânico, migrações, violência, submissão ao estrangeiro⁴. E novamente Jabor justapõe o arcaico e o moderno nos termos da Tropicália: cultura de mercado e folclore rural, ritos indígenas e natureza tropical, televisão e símbolos patrióticos definem o mundo *kitsch* da família.

Presente na abertura e nos créditos, a articulação entre vida doméstica e imaginário nacional permanece ao longo do filme. Juarez, o chefe de família aposentado, é o ponto central de mediação: traz para o apartamento na Zona Sul do Rio o universo mítico dos elementos formadores da nação de que se vê baluarte. Ex-integralista, expõe seu ideário em reiteradas conversas imaginárias com três companheiros do passado: o integralista fanático, cultivador das "emanações telúricas"; o italianado de São Paulo que faz o elogio do progresso e de fábricas de macarrão; o poeta parnasiano que adorna as "reuniões" do grupo com sua retórica. Juntos, evocam vivências de juventude, os bons tempos da lida política, o ufanismo nacionalista de matizes fascistoídes. Enfim, tudo o que contrasta com o presente medíocre de Juarez. Homem fraco, sem autoridade na vida da família e do prédio, ele é a direita folclórica à vontade no espaço da comédia, tal como um fascista de Fellini na cena italiana. Seu percurso será de crescente amargura, reconhecimento da impotência sexual, paterna e social, mergulho na apatia que encontra compensação cada vez menor nas fantasias e recordações.

Burguês mediano, nem rico nem pobre, ele é o "pequeno homem" que encarna o declínio da figura paterna já trabalhado em *Toda nudez e O casamento*. Está agora mais velho, mais acanhado. O cultivo dos emblemas

(3) Há citações de Zulmira, a protagonista de *A falecida*, na figura de Alzira, a mãe em *Tudo bem*: há a frustração, os rompantes de "vou morrer", a obsessão semelhante com a figura da loira. O lance é paródico e Fernanda Montenegro, que fez a Zulmira no filme de Leon Hirzsmann, desenha uma Alzira frustrada, mas francamente cômica, isenta de culpa, que se vinga na obra (reforma da casa), não na morte.

(4) Em verdade, juntamente com *A idade da Terra*, filme que Glauber deu por terminado em 1980, *Tudo bem* fecha um ciclo de alegorias nacionais, totalizantes, elaboradas pelos cineastas do Cinema Novo a partir dos anos 60. O palco da encenação de Glauber se expande pelo Brasil (Brasília, Salvador, Rio de Janeiro), é abrangente em seus espaços e figuras; o teatro de Jabor se contrai no apartamento de Copacabana. Mas a identidade de questões e a atenção especial ao tema da decadência atestam que, na diferença de estilo e tonalidade, a ironia amarga de Jabor — urbana, cética — tem pontos de encontro com o profetismo evangélico de Glauber.

da velha ideologia curupira o identifica como um velho cheio de manias a que ninguém adere, nem a mulher nem os filhos. Os jovens, novamente, estão associados à decadência, agora expressa em termos radicais. Ao contrário de Serginho ou Glorinha, os filhos de Juarez são figuras debilóides, anódinas. Sua distância em relação ao pai é apenas o desinteresse de alienados incapazes de qualquer confronto. Com ar de geração perdida, são pólos da comédia em que o filme se vale da experiência de Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães trazida do grupo teatral Asdrubal Trouxe o Trombone. Absorvidos em si mesmos, não prestam atenção à reforma do apartamento: o filho preocupado com a sua posição na multinacional em que trabalha como Relações Públicas; a moça voltada para o consumo, "as compras", o possível casamento com o americano, sempre sonsa.

Neste mundo medíocre e sem surpresas, o elemento motor é Alzira. Fato que reduz o *élan* da família aos termos da dona de casa: empreender é construir a boa aparência, encenar um "tudo bem" cosmético associado a um anseio de agradar a visita (o estrangeiro rico). Dado o eclipse do marido, Alzira ocupa os vazios, mostra energia, até mesmo quando se queixa da abstinência sexual, do trabalho na casa. É incansável em seu exibicionismo coquete que inclui a encenação sensual do *affair do* marido com "a loira", adultério imaginário que ela própria inventa. Este teatro doméstico se arrasta até o momento em que Juarez simula, no telefone, o fim do suposto caso. Pode então o casal "reconciliado" se engajar na reforma do apartamento: vida nova. Alzira celebra a vitória após "26 anos de luta". Vitória isolada pois, de começo a fim, seu convite ao sexo não tem resultado, nem mesmo quando ela pede a Aparecida, a doméstica nordestina, que benza o apartamento, em especial a cama do casal. Soberana, de qualquer modo, na condução da família, sua tônica é a relação populista com as empregadas (a carioca esperta e a nordestina ingênua) e com os pedreiros. É autoritária, eficiente nos negócios, mas atua sempre como mãe compreensiva, saboreando seu papel em longos discursos que elogiam o estilo de vida dos miseráveis, exaltando a bondade do povo, a poesia que há na pobreza.

A tensão relevante em *Tudo bem* não se dá no eixo das gerações ou mesmo no das rusgas entre marido e mulher. Desloca-se, portanto, em relação a *Toda nudez* e *O casamento*. A questão aqui é a contenção dos "excessos populares". A reforma gera a gradual invasão do espaço familiar pelas figuras do trabalho, as classes subalternas. Sua função é preparar o cenário para a festa final em homenagem ao americano, ocasião em que a família, cumprindo seu ritual de classe, vai apagar os sinais de tal presença de povo e trabalho. No processo, desenha-se o tradicional imbricamento de intimidades entre patrões e empregados, tudo dentro da economia informal, dos salários precários compensados por cortesias que fazem o orgulho da família como gente "legal". Os arremedos de conflito servem para identificar tipos cômicos estáveis que, na sucessão de situações absurdas, trazem o seu pequeno mundo para dentro do apartamento, de modo a compor o painel social desejado, incluídas as narrações da miséria na fala dos pedreiros que enchem os "bons ouvidos" de Alzira. Todos se dão ares de dizer tudo, em

família. Além do *show* da dona da casa, há a falação de um pedreiro desabusado em torno de fatos escabrosos ocorridos na região onde mora, com um toque rodriguiano do "grotesco popular". E há a estória da família "sem teto" do imigrante que conta a vida do pai candango de Brasília, mostra fotos, compõe um clima tipo "o sonho acabou" que define a analogia entre a microempreitada do apartamento e a construção da capital do país. A cidade-monumento nacional, como esta pequena reforma do apartamento, é preparação para receber influxos, atestar a modernização. Esforço de transformação da fachada, mantidas as estruturas, que envolve o exercício renovado do principio de exclusão: solicitar o pólo popular como executor da obra para, em seguida, expulsá-lo ou confiná-lo para que seus sinais não manchem o espaço. O ocultamente exige ares democráticos mas a política de controles diplomáticos nem sempre funciona. Principalmente quando o transbordamento, como o de Aparecida, envolve um surto de misticismo e histeria que se propaga numa desmedida inaceitável.

A tensão, de início cômica, entre as demarcações da ordem e os excessos populares muda de tom no desastre final, que será preciso ocultar. O primeiro lance coletivo é o do carnaval comandado pela empregada mais esperta, quando a animação se expande e transforma o apartamento numa passarela de escola de samba, para desespero de Juarez. O embalo só se dilui (em realidade, o lugar da catarse se transfere) quando todos se unem para estancar um forte jato de água que sai de um cano estourado do banheiro. Mais adiante, é a vez de Aparecida se transformar em estopim. Criado um clima propício pela evolução das peripécias, ela entra em crise, gritando no quarto fechado; quando abrem a porta, ela sai de olhos esbugalhados, com duas chagas nas palmas das mãos. Atravessa o apartamento, vaga pelas ruas, em transe, e acaba dando origem a uma grande romaria que transforma seu quarto em santuário. Uma multidão entra em cena e se acotovela nos corredores do prédio, aparecem vendedores ambulantes e Juarez tem de lutar muito para entrar em casa. Na exasperação, toma coragem e expulsa todo mundo, repondo a ordem. Estes dois episódios — carnaval e surto messiânico — marcam a presença de duas formas tradicionais do "excesso popular" que ameaçam o mundo da religião disciplinada e do trabalho, o mundo do "somos cristãos" de Juarez. Mais para o final, uma terceira forma de tal excesso se manifesta para criar o pesadelo maior, pôr em risco a festa. No último dia, um conflito entre dois pedreiros em torno de uma banana roubada gera o crime: há um cadáver no meio da sala que, em poucas horas, será ocupada pelos convidados. Criada a aflição, Jabor aproveita o *crescendo* do drama e lança mão do detalhe de montagem para intensificar o efeito: está lá o cadáver estendido no chão e já se antecipa o som da orquestra de Ray Conniff; o corte seco introduz o passeio de câmara que mergulha na festa. Tudo parece normal mas sabemos o motivo das posições estranhas de Alzira e dos filhos ao pisar em pontos especiais não cobertos pelo tapete. Na área de serviço, Aparecida vela o cadáver do pedreiro. A justaposição sala de visitas/quarto de empregada chega a seu ponto emblemático e se mantém até que a atenção se volte para

o americano. Este fala da *Global Village*, da comunicação via satélite e domina a platéia de brasileiros apatetados que o segue a cantarolar *Around the world* como exaltação da técnica e da modernidade. Para fechar o discurso, irrompe a imagem aérea da Foz do Iguaçu, e a cachoeira oferece os termos da catarse: exuberante, porém em queda livre, descendente como em *O casamento*⁵.

Neste final, a montagem sela o tema do transbordamento, uma constante de Jabor ao longo dos filmes e também das crônicas recentes: o fluxo das águas a figurar o colapso, do sujeito (retorno do reprimido) e da ordem social. Por outro lado, o sangue sob o tapete e o cadáver na área de serviço sinalizam o recalque da violência na construção do cenário da festa, refirmando o princípio de exclusão como dado central da modernização conservadora.

Ao trazer todo o país para dentro do mundo doméstico, *Tudo bem* evidencia, na sua estrutura, o influxo de uma tradição ensaística da sociologia brasileira, apresentando uma versão nova da clássica dicotomia feita de Casa Grande e Senzala, Sobrados e Mocambos. Introduce um novo par, Sala de Visitas e Quarto de Empregada, que atualiza e assume a pertinência de uma síntese do social a partir do núcleo familiar. Ao fazê-lo, não se ilude com versões idílicas da convivência entre as classes trazidas por esta matriz, sendo irônico com as operações de ocultamento aí implicadas. Além disto, seu sarcasmo dirigido ao ufanismo — forma matriz do "tudo bem" e da catilinária do "berço esplêndido" — desautoriza a visão paternal, o olhar da Casa Grande ou da Sala de Visitas, com sua idealização-anulação do povo exaltado como parte da natureza a domesticar. No entanto, o desfile das indisciplinas — crenças, carnaval, cordel, beatismo — retém um resíduo folclorizante. O filme se diverte com as aflições dos donos da casa mas a comédia se apóia demais no estereótipo, acentuando o grotesco, a histeria e a violência como traço geral: mancha encoberta dos donos da casa mas, acima de tudo, marca desinibida dos empregados. Ou seja, o excesso popular está lá para dizer a verdade do todo. E a ênfase recai no que, nesta esfera, é confirmação da "miséria brasileira", da ausência de sujeitos históricos fortes e ausência de articulação do social com o político, dado criador dessa falta de saída que se figura no fluxo das águas de conotações apocalípticas.

Se, nos anos 70, a sociedade brasileira era obviamente mais complexa, se a própria configuração deste mundo acanhado define uma Casa Grande já sem colunas mestras, por que insistir na matriz colonial, na família como núcleo da reflexão sobre o país? Nesta escolha, Jabor condensa a resposta do Cinema Novo ao regime militar: faz questão de negar a modernização como força produtora de uma nova sociabilidade, nova qualidade de vida, efetiva formação de classes sociais. A questão é marcar o lado conservador do modelo brasileiro, assumir a modernização como mudança de pele, casca que encobre a repetição de formas arcaicas de dominação e convivência de classes, reposição de uma subserviência a poderes externos sob a aparência do Brasil Grande. Nesta perspectiva, adotar a matriz da sociedade

(5) A queda d'água, aqui, além de ponto final que evoca a metáfora totalizante da enchente em *O casamento*, ironiza também o ufanismo do início do século que sobrevive não apenas em Juarez: não por acaso, no meio do filme, ele assiste ao programa de Amaral Neto na TV, série ufanista dedicada à natureza brasileira — o documentário sobre a pororoca embalado pela voz exaltada do repórter.

patriarcal é compor um diagnóstico que aponta, no presente, o que aí a repete como farsa, o que aí é declínio efetivo da ordem familiar sob a capa de uma atualização cosmética. Neste sentido, de toda a armação do regime burocrático-autoritário e seu projeto de modernização, ataca-se o flanco da direita folclórica, a que acredita na permanência dos valores tradicionais e pensa o regime como sua garantia. Ou seja, o pólo Tradição-Família-Propriedade que se representa em *Tudo bem* por esse nacionalismo caricatural sem potência efetiva (a ordem econômica segue outros caminhos) mas ainda moeda corrente no plano ideológico⁶.

Iniciado em torno de 1970 — ou seja, período da censura, do moralismo, do auge da repressão — o "processo da família" de Jabor foi encontrando diferentes versões em que o espaço doméstico figurou relações de poder e marcou a discussão das raízes da apatia política. Esta foi assumida como traço nacional insistente, inclusive na conjuntura específica de *Tudo bem*, que é de gestação da Anistia e do fim do AI-5. Este filme observa o Brasil pelo lado das permanências de prazo longo, das experiências populares de transgressão espasmódica da ordem, comportamento marcado por respostas pontuais que estariam ligadas a insuficiência de articulação, pela base, que marcou o processo de abertura e mais tarde resultou no que Fernando Henrique Cardoso chamou de "democracia conservadora"⁷. Estão obviamente ausentes os setores mais organizados da sociedade, como era comum acontecer no Cinema Novo desde os anos 60. Este, mesmo quando foi mais inclusivo em sua alegoria, como em *Terra em transe*, insistiu no peso político de uma tradição histórica formadora da mentalidade-obstáculo, esta que denota atraso, tende ao delírio, à inconsciência política, à não-solidariedade dos de baixo e à solução vinda de cima (em *Tudo bem*, é típica nos pedreiros uma postura de desunião, inveja, conflitos internos).

Assumido o peso da tradição patriarcal, voltada para as relações informais de mando e para a privatização do espaço público, a compreensão da inconsistência política, da alienação, se apóia numa forte presença da psicanálise, evidente desde *Toda nudez* e *O casamento*. A alegoria totalizante de *Tudo bem* vem ajustar tal presença à anatomia do estilo de sociabilidade encravado na tradição colonial. Esta é a síntese que resulta da opção do cinema pelo ajuste de contas com a família como forma de chegar à política. Resultam expostas as feridas de um Brasil com vontade de ser moderno, porém mergulhado na reposição do Mesmo em sua forma caricata e, por isto mesmo, desenhado de forma agressiva nos termos da ordem familiar em decomposição. A rigor, sabe-se que tomar o pólo arcaico de relações pelo todo é uma deformação só possível a partir da expulsão de camadas fundamentais do Brasil moderno — incluídas as classes formadas pelo avanço da indústria e dos serviços. Está claro que a alegoria não dá conta do país vigente naquele momento. Chama, porém, a atenção para aspectos de uma antropologia brasileira que, muitas vezes desdenhados pela militância dos partidos à esquerda, são fundamentais na discussão política. Ou seja, temos aí aquele esforço em captar peculiaridades da vida

(6) É interessante lembrar que, tal como mostrou o trabalho de Sérgio Botelho do Amaral, "*Guerra conjugai* — uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade" (Universidade Federal Fluminense, 1990, o filme de Joaquim, realizado em 1974, tem também a TFP como alvo de referência em muitos de seus lances.

(7) Ver *A construção da democracia — estudos sobre política*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993, particularmente os artigos "A fronda conservadora — o Brasil depois de Geisel" e "Os anos Figueiredo".

social que o Cinema Novo reiterou em sua observação do país, sempre mais sensível aos resíduos de mentalidade arcaica, sociabilidade patriarcal, jogos clientelistas, populismo. Se esta é uma representação deformada em seu privilégio a um dos pólos, gera, no entanto, uma matriz para pensar o Brasil capaz de reconhecer os efeitos políticos da convivência de temporalidades, dessa heterogeneidade social onde se acotovelam e se acomodam tradição e modernidade. No limite, esta matriz tem oferecido, desde os anos 60, determinadas imagens da vida política que o episódio Collor recolocou em pauta como versão apoteótica da convivência de arcaico e moderno, do universo da mídia e do "em família".

O delírio à Diaz do final de *Terra em transe* retorna no discurso de posse do presidente eleito em 89, bem como os dados do carisma, do messianismo político, da massa apatetada, agora embalada por uma manipulação mais sofisticada em sua tecnologia. O desfile grotesco da elite do poder que se delineava no circo populista do grande comício do filme de Glauber retorna nas festas de largo abençoadas por ACM e nas sessões do Congresso, especialmente em passagens da votação do *impeachment de Collor* tornada espetáculo de TV: "pelos meus filhos", "pela minha família", "pelo meu chefe Maluf", "por Santa...". O Jabor cronista, já no anos 90, não perdeu a chance de extrair o melhor rendimento desta convergência.

c) A psicanálise do atraso

Quando Jabor assumiu a crônica de jornal, já em plena desilusão da Nova República, o desfile de corrupção e crime organizado, as chacinas, a longevidade da crise econômica e o sentimento de questões insolúveis na vida brasileira alimentavam, com nova força, a idéia da iniquidade como marca nacional. O teor rotineiro da barbárie desafiava, como hoje desafia, a retórica já dramatizante do noticiário e da programação da mídia. Mesmo os redutos mais tradicionais de fantasia e otimismo da TV se deixavam ensombrecer à cata de uma solução de compromisso entre o desejo, o devaneio e os dados contundentes do dia-a-dia. A novela em horário nobre fazia seus ensaios na direção de uma noção mais adulta de "realismo", seguindo mais de perto a obsessão de Hollywood com o triunfo da esperteza e da violência no mundo contemporâneo. Abria-se o vídeo para uma consideração "mais a sério" da corrosão dos valores, embora prevalecesse a exploração dos momentos sensacionais em que violência, contra-venção e jogos de poder se traduziam em dramas pessoais, fofocas de família, choros, confissões, arroubos sentimentais, crises de ódio.

No teatro da mídia, ganhou impulso a busca da personagem interessante e houve até uma certa experimentação — como no caso da família Collor — quanto ao gênero dramático adequado para qualificar a experiência social. A ansiedade em ver tal experiência ganhar sentido, e a recusa em procurá-lo em nexos causais de teor mais estrutural, dirigiu a conversa para

os dados personalizados do processo, incluindo uma dose diária de pitoresco: os dramas do ministro que se expõe quando é "flagrado" sem saber pelas câmaras, os depoimentos patéticos das vítimas de violência ou desastre, as caretas dos âncoras da TV e seu "serviço personalizado" da informação. A tônica nacional de reiterado malogro fez moeda corrente a idéia do "trágico". Fórmula automática, esta perdeu sua força como dotação de sentido, tornando-se idéia tosca de fatalidade associada ao recalque do discurso sobre interesses concretos.

De modo geral, o uso de noções correlatas a gêneros dramáticos, privilegiando a gravidade e se afastando da blague, atualizou um protocolo de reações já batido no Brasil mas que ganhou interesse em função da escalada de ficcionalização da notícia. A narrativa dramática tornou-se um sucesso, não apenas enquanto exacerbação do mecanismo da fofoca, já tradicional, mas enquanto elaboração de um discurso no qual o cálculo dos efeitos e do gênero adequado à situação é hiperconsciente. Uma galeria de escroques garante matéria farta para os exercícios de psicologia social, e a teatralização do cotidiano se canaliza, afora as vítimas, para o anti-herói como figura tipo, não sendo rara a sugestão de que ele "nos" define. Neste movimento, volta à cena o caráter brasileiro, com uma força que a idéia do nacional perdeu em suas outras dimensões. E retorna sem a dominante de humor que a caracterizou no passado: Macunaíma sai de pauta pois o senso comum perdeu a paciência em face da malandragem, fazendo da ética o tema central do discurso político.

Dentro desta atmosfera, a crônica de Jabor ganhou destaque pela força de sua construção de personagens inspirada nos episódios da vida social, transferência para o jornal da experiência do cineasta. Desde as suas adaptações de Nelson Rodrigues, a questão de Jabor foi esta: a de acertar o tom, engendrar o ponto de vista capaz de qualificar, adequadamente, a desmedida das personagens, ajustá-los a um debate em torno da dimensão nacional de suas mazelas e de seu estilo. Na ausência do cinema que traria o desdobramento desta lida com os gêneros, a inquietação quanto às formas do drama desaguou no jornalismo. Atento à agenda nacional, o cronista procurou inscrever o cotidiano e a política em formas dramáticas produtoras de uma visão original. Isto, em parte, o fez retomar a chave da tragicomédia presente nos filmes. No limite, porém, em consonância com a tônica do tempo, se esboçou um tom de tragédia mais para valer onde Jabor procurou recuperar a densidade do termo.

No seu teatro, o cronista ora construiu "interioridades", inventou perspectivas (privadas, secretas) que tornassem interessantes as personagens públicas em debate (os irmãos Collor, PC Farias); ora compôs o seu próprio drama ao narrar incursões reais ou imaginárias pelos focos de pobreza, pelos espaços do poder ou pelos labirintos dos economistas. Diante dos despossuídos, tematizou a interrogação, o problema de encontrar as palavras, as encenações que pudessem qualificar a desgraça sem o clichê ou a obscenidade, enfrentando a opacidade da experiência e a dificuldade do enfoque. Diante dos ricos e de boa parte dos políticos, as

excursões imaginárias pintaram o quadro com desenvoltura pois ele já estava à vontade na exposição desta comédia. Reencontrou aí as "reliquias do Brasil" que emperram a modernização — visita ao Congresso Nacional — ou frequentou festas de sociedade que ironizou em textos nos quais a estrutura do comício de *Terra em transe* inspirou o desfile de tipos nacionais, sobreviventes e emergentes, observados como encarnação dessa mescla de cinismo e convicção exaltada que tem repostado a iniquidade. Excursões ao passado marcaram o quanto ontem e hoje o olhar encontra o mesmo país: estilo personalista de relações e de poder, gosto pelas soluções messiânicas, escrachos populistas, autoritarismo das elites.

Se o Brasil se repete, resta ao cronista retomar a tônica dos filmes, enumerar os novos palhaços da "loucura brasileira" ou voltar ao destaque dos arcaísmos provincianos alheios à cidadania moderna, traços que insistem na Nova República — vide a eleição de Jânio Quadros em 1965, a estratégia populista de Collor em 89, os dramas de família na crise do governo, a confusão entre público e privado atualizada nos episódios de 1992. Resta enfim sublinhar a persistência da mentalidade-obstáculo, o peso da tradição e do estilo de sociabilidade já encenados em *Tudo bem*.

Há algo mais, no entanto. A lida com figuras singulares do poder acaba gerando uma nova resolução imaginária — essa que esboça o trágico — onde a dicção apocalíptica do cronista, tão frequente no comentário sobre a experiência social, vai além da encenação da catástrofe e anuncia uma saída: a radicalização da iniquidade ora em pauta esgota velhos rituais e acaba por encontrar sua dimensão edificante. Na construção da privacidade imaginária das figuras do poder, continua funcionando a pedra de toque do delírio, da postura messiânica, mas a megalomania de um Collor ou de um PC Farias, por ser radical, parecem fazer de sua delinquência algo mais expressivo. E o cronista encena hipóteses de um comportamento futuro saído de motivações secretas, mais fundas, pelo qual as personagens alcançam uma grandeza estranha a seu modelo. O destino imaginário de autodestruição os transfigura em heróis que, conseqüentes, se mostrariam arquitetos geniais de sua biografia como obra de arte. Sua lição de lucidez, no Mal, teria efeito catártico, qualificador da sociedade, retrato de família "liberador".

Collor era ainda presidente quando a crônica encenou sua futura queda como renúncia heróica, recusa nobre e sacrificial do perdão após ter ele vencido a batalha do *impeachment*. Jabor trouxe para a cena alguns toques da rendição final, solitária, do Sabino algemado, havendo até a citação das palavras finais de *O casamento*, romance. Mas com uma diferença: a potência da personagem lhe dá agora direito ao monólogo em que expõe seu ponto de vista, forma indireta de o cronista avançar suas próprias hipóteses e, sem perder o efeito irônico, reconhecer certa verdade quando o presidente-personagem celebra em êxtase a ressonância histórica do seu percurso e sua capacidade de união nacional. Mais de uma vez a desmedida do presidente é assumida como efetivo fator de progresso, experiência abismal em que o tirano-mártir deseja e precipita Sua própria

queda, eleva a sociedade a outro patamar de autoconhecimento e se transforma em sua própria estátua exposta à visita pública. Igualmente, PC Farias se transfigura em gângster com noções de dignidade. Só, contra todos, leva até o fim sua resolução de iluminar, esclarecer, revelar o país; resiste até a morte à prisão, ciente de sua posição de vanguarda como herói trágico, cientista político e antropólogo ("escrevo com meu corpo", "tornei obsoleta a análise política das esquerdas").

Tais noções da delinquência como obra de arte e do fracasso final como desejo de ser punido, auto-imolação exibicionista de um "suicida didático", definem a vida política como tragédia do caráter, consumação de um destino, experiência limite que franqueia o acesso à verdade. O esquema é mítico e delinea uma tragédia a que o cronista, apesar da ironia, mais de uma vez deu crédito em seus exercícios de psicologia social. Através da fala da personagem, pôde assumir a dicção apocalíptica do visionário e, nos comentários, foi compondo o feixe de determinações psicológicas, trazendo à cena o inconsciente, as pulsões. A sucessão dos textos sedimenta a idéia de que a matéria de que é feito o desejo do presidente tem substrato coletivo, é caldo engrossado pelos séculos, foco obscuro dessa mentalidade-obstáculo que a crise inusitada vem agora — esta seria sua virtude — trazer à tona. Dado crucial, os protagonistas da crise superam os tons medianos do parasita de rotina e assumem a corrupção radical, condição do esquema trágico de elevação a novo patamar.

Ciente de que não cabe apresentar tais simulações de destino em encenações solenes, a marca do texto é a agilidade, o tom ligeiro em que o cronista se permite, ludicamente, tocar nas feridas mais sérias e ensaiar diagnósticos, buscar a postura adequada para que o texto oferecido à leitura cotidiana esteja à altura do Brasil contemporâneo como experiência-limite. A própria quantidade de referências — de Samuel Beckett e Camus a Shakespeare, de Glauber e Nelson Rodrigues a Oswald de Andrade — e as repetidas citações que telegrafam múltiplos sentidos assinalam o lado consciente da armação intelectual que não reivindica rigor mas exhibe vocabulário. De qualquer forma, este tom de exercício de estilo não impede que, nos textos indignados sobre violência e repressão, a ironia ceda lugar à eloquência do tribuno, ora dirigida contra o terrorismo de Estado (Carandiru), ora contra o extermínio organizado (Candelária). Aqui, Jabor se dispõe a assumir, para valer, a idéia de "culpa universal" que ironizou lá atrás em Sabino, confissão melodramática a que sempre aderiram seus leitores à busca de expiação. A contundência dos fatos parece exigir a diatribe moral, e a dimensão do "crime contra a humanidade" chama a uma responsabilidade que, dada a sua generalidade, pode ser assumida em abstrato.

Nos dois casos, há a mesma insistência na chave trágica, nas desgraças inelutáveis em que os esboços do poder "nos" espelham e os assassinos recebem delegação coletiva. São "nossa verdade" de nação que o cronista toma, arcaicamente, como organismo sem fraturas, comunidade. A partilha desigual do poder e da riqueza, os conflitos de valores e a luta ideológica,

embora reconhecidos aqui e ali, não parecem capazes de apontar a lógica das ações e os interesses por detrás dos massacres ou da delinquência política. Dada a sua envergadura, a desmedida sugere algo mais, um fator oculto à altura deste ultrapassamento de limites que não parece se apegar a nenhuma força social identificável no jogo de poder. O tom trágico exige a configuração de destinos e, na consideração do fator oculto, toda ênfase recai sobre "nossa" identidade como aquele algo além que explica: existe um substrato nacional mais fundo, vocação para a desmedida (o ponto fraco do caráter que aciona as tragédias). País do equívoco, o Brasil seria o lugar geográfico de "encontros marcados" onde vale a força dos atavismos, das vinganças adiadas, da "tradição secular de loucuras", de um imenso e indefinido rol de pulsões inconscientes (e nacionais) que estariam por trás dessa transformação da experiência-limite em prato cotidiano.

De crônica a crônica, a psicanálise do atraso avança em sua generalidade e elimina, por assim dizer, seus toques de salvação. As figuras do inconsciente nacional se adensam e o Mesmo adquire corpo, manifesta-se como entidade. Ele não é apenas a imobilidade do país que permite, atualizando a matriz de *Tudo bem*, reduzir os industriais aos termos da Casa Grande e os líderes sindicais do ABC aos termos da Senzala. Nem apenas as formas da "loucura nacional", onde os presidentes "não saem, eles têm alta". Nem as visíveis encarnações do arcaísmo, a vocação para o fracasso onde a hiperinflação é um destino que se mescla de interesse alucinado (os especuladores) e de mentalidade messiânica (pensa-se a híper como o desastre mas também como a salvação — a mentalidade do país a deseja). O Mesmo é o princípio de eterno retorno à matriz (fala-se de história fixa), "pasta essencial de que tudo é feito", "inércia primeva" que se manifesta na burrice, na vista curta, na feiura, no lado ruim de todos os que assumiram o poder; princípio do "erro permanente" que assola o país. Daí sua condição de corpo originário em indefinida expansão, figura que responde ao organicismo exigido pela idéia da tragédia nacional mas, ao mesmo tempo, massa grotesca que dissolve os tons elevados: o Mesmo é a bolha emprestada de Hollywood, massa gelatinosa que conversa com Collor no palácio, lugar onde sempre esteve como um fantasma a fazer da história um romance gótico escrito por presidentes voluntariosos às voltas com forças ocultas.

Determinação maior do processo, o Mesmo vale por um postulado de identidade que não carece de especificação; é uma onipresente zona escura, inacessível senão pela alegoria. Desgastadas as totalidades recobertas por noções como "espírito", "caráter nacional", Jabor encontra o vocabulário da psicanálise. O uso de expressões como o Id nacional sinaliza a preferência, como também o teor uterino do Mesmo, princípio regressivo que assimila a si e dissolve o novo. O ponto decisivo, no entanto, não está aí. Está na lógica de todo o esquema que assimila a ordem histórica ao universo do desejo e da ordem sexual. Sujeitos descentrados se movem às cegas iludidos em suas intenções, impulsionados por determinações opacas, originárias, que os condenam à repetição. O trágico aqui é a batalha de Sísifo contra a

astúcia da inércia primeva nacional: "toda tentativa de me destruir me coloca de novo no poder". O Mesmo, como dado matricial (o desejo nacional de fracasso), deixa de ser um conteúdo. É uma forma que se repõe nos variados conteúdos que diferentes épocas atualizam. Daí porque se minimiza, ao longo das crônicas, a idéia de um valor arcaico — como a família patriarcal, por exemplo — a impedir que o novo se instale. Como fórmula astuciosa, o Mesmo dissolve a oposição tradicional/moderno (dois conteúdos manifestos) e se define como um sistema do equívoco. Ativa no passado, ativa ao longo da história, tal forma se faz também presente nessa mentalidade autodepreciativa do Brasil país inviável, ineficiente, que predomina com toda força a partir dos anos 80, a década perdida. O Mesmo está na versão pós-milagre do sentimento de inferioridade e culpa que deságua na vitória de Collor, salto para o equívoco neoliberal que substitui a pasmeira da Nova República de Sarney. O Mesmo está no Congresso, no Brasil contemporâneo onde os arcaísmos, os "sentimentos profundos que estão aí há séculos", vêm encontrar a cumplicidade da constelação dita pós-moderna.

A matriz arcaica sublinhada desde *Tudo bem* vem agora se articular a um dado da contemporaneidade na configuração do Mesmo. O país vive novas dimensões mas estas se cristalizam na razão cínica que o retrato dos jovens já anunciava nos filmes dos anos 70. O Brasil de Collor, este mesmo saturado de discussões em torno do pós-moderno, permite uma nova aproximação que se faz a partir da crise do sujeito, do fim das esperanças, do senso da impotência na sociedade do espetáculo, da saturação de imagens que tudo expõem, incluindo o velho teatro dos conservadores. Se o brasileiro, como de resto o mundo, desaprendeu as ilusões revolucionárias, o período Collor põe em crise as convicções democráticas, a ingênua fé nas virtudes subversivas da abolição da censura. Do equívoco do país das torturas e da repressão encoberta, saltamos para o equívoco do país intoxicado de escândalos, afogado na série de CPIs, na reiteração cotidiana da indignação política. A imaginação do cronista aproxima a exposição excessiva aos podres da sociedade à saturação do *voyeur* superexposto à pornografia. E a lógica adotada — ordem social/ordem sexual — leva ao mesmo diagnóstico: se a intoxicação pelas imagens do sexo explícito e a banalização da nudez geram a falta de apetite sexual, a pornografia política gera a apatia social. Restaria um cidadão assolado pela inércia, pulsão de morte, metamorfose contemporânea do Mesmo.

Os dados da tecnologia atual se inserem no processo mas não mudam sua lógica nem a vocação nacional: a modernização, tal como se dá, acelera a emergência de novas matérias aptas a atualizar o desejo do fracasso, determinação maior do impasse atual que impulsiona os iludidos pela *high tech*, os surfistas na crista da onda, os intelectuais-disneylândia. Neste ponto, o cronista, ciente da sua inserção no teatro que descreve, olha-se no espelho e desconfia de sua própria *démarche* onde o zelo pela verdade é também prazer do *voyeur*. Observa que o jornalista é implacável e critica o país inteiro, mas "a partir de uma vaga pasta de moralismo e ódio, uma geléia de

indignação com oportunismo". Lança sobre si o risco de ser engolido pela mesma engrenagem do erro permanente agora revestida de pós-modernismo, risco de contaminar-se pelo desejo do fracasso, esta relação ambígua com o mundo em que o sujeito, sem ilusões de autonomia, se vê perdido e assume o "desejo insano do caos". Aqui, o cronista dos anos 90 se vê às voltas, em verdade, com a mesma vertigem de interrogações que assola as personagens do cineasta dos anos 80, seja o Paulo de *Eu te amo* (1981), seja o jovem casal de *Eu sei que vou te amar* (1986), filmes em que Jabor encenou, pela primeira vez, o drama que atormenta os cristãos-novos da sociedade permissiva. Enfim, começou lá, na cena entre quatro paredes, o laboratório em que sua imaginação trabalha os Narcisos da era vídeo, expondo o outro lado do impasse nacional⁸. Resta ver como, encenado na vida privada, portanto em seu terreno por excelência, o "desejo do fracasso" revela sua origem nos longas-metragens, antes que as crônicas o projetem para a ordem social.

Observo agora a psicanálise do atraso em sua matriz contemporânea; momento em que o cinema de Jabor faz a passagem das questões da família patriarcal (matriz colonial, fator endógeno da mesmice) às questões da neurose moderna (fator exógeno).

d) A matriz contemporânea do Mesmo

Em seus filmes dos anos 80, Jabor deu andamento ao teatro das crises conjugais e da desordem amorosa iniciado nas adaptações de Nelson Rodrigues. Alterou, no entanto, os seus termos. A cada filme, os protagonistas mudam de geração. O purgatório doméstico não mais se define como oposição entre desejo e norma tradicional; o mundo dos pais e o debate da família saem do centro do drama e o labirinto da nova subjetividade vem definir o espaço dos desencontros. O que as personagens mais jovens ganham em fluência perdem em direção, afogadas num jogo de esconde-esconde, sucessão interminável de pequenos teatrinhos embalados pelo amor-próprio, feridas abertas, impulsos de vingança, disputas de poder, evocações de um passado mais pleno de que têm medo. Confusos, proclamam aquele anseio melodramático de tudo dizer e expressar mas palavra e gesto há muito abandonaram o terreno da transparência. Resta a vivência de conflitos insolúveis.

Eu te amo (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986) marcam a passagem da ironia endereçada à decadência da família — tônica até *Tudo bem* — para a encenação de uma crise de identidade e de sentimentos que se assume como "doença da modernidade", esta doença catalisada pelo esvaziamento da ordem patriarcal de onde emergem as figuras libertas e ansiosas que Christopher Lash, entre outros, teorizou. No cinema de Jabor, tais figuras entram em cena para atualizar em nova chave o drama de apartamento Zona Sul: são agora as ovelhas desgarradas da crise brasileira.

(8) Aqui, Jabor se aproxima da formulação de Joaquim Pedro em *Macunaíma* (1969). A sociedade de consumo vem constituir o vale-tudo e aquela demanda de infantilização e hedonismo a que se ajusta muito bem a "nossa" matriz arcaica, ou o "caráter nacional" entendido nos termos da malandragem.

Em *Eu te amo*, é explícita a correlação entre a desordem amorosa de Paulo, o empresário falido, marido abandonado, e a consciência nacional do "fim do milagre". A sequência inicial do filme, em seu esquema escatológico, antecipa as imagens do cronista: o locutor do telejornal anuncia a descoberta de uma grande massa informe, malcheirosa, debaixo da mesa da Presidência do Congresso, a "grande cagada nacional". Em seguida, o protagonista fala ao telefone de sua falência como cliente da corrupção oficial, maldiz o castelo de cartas do milagre de Delfim e se diz em busca de palpabilidade, afã de concreto: "o Brasil não existe, somos medíocres, covardes". Está aí refeito o roteiro de auto-agressão das figuras culpadas de Nelson Rodrigues. Mas Paulo vai além: assiste, no vídeo, à cena da separação. E ouve novamente sua ex-mulher brandir a verdade maior: o seu desejo do fracasso, levado à morbidez. Esta é a moldura de um percurso em que seguimos seu namoro com Maria (ou Mônica), feito de pequenas encenações para criar imagem, ele e ela vivendo duplos de si mesmos, reiterando a mentira embalada pelo medo da entrega. Como se envolver, se não há garantias, se tudo é efêmero?

Medo semelhante assombra a moça de *Eu sei que vou te amar*. Não é outro o sentido de sua fala posta em destaque no prólogo que antecipa a questão em pauta durante toda a conversa com o ex-marido.

De um filme a outro temos duas versões do mesmo paradigma. Dois encontros semelhantes, no ponto de partida, na gangorra de afetos e agressões, na forma do desenlace. Homem e mulher se encontram num espaço confinado, lugar de uma terapia a dois, na aparência alheia a um quadro social que, em verdade, é sempre repostado, pelas evocações da conversa, pela composição do ambiente cuja colagem de arcaico e moderno alegoriza a interminável transição brasileira.

Em *Eu sei que vou te amar*, o nexos entre o Brasil e a crise das personagens é sugerido mais de leve, sem a moldura escatológica de *Eu te amo*, tão explicitadora. O anteparo de ironia se adensa, e o que se diz sobre o país, o povo, o mundo não parece matéria a se levar a sério, pois afirmaria relações de sentido estáveis que o filme, de fato, não se permite. Ao longo do percurso, os tons da *mise-en-scène* e a perspectiva do teatro conjugai se alteram na mesma proporção da instabilidade radical das personagens. O encontro combinado após meses de separação atesta mútua carência mas também um anseio de fazer valer pontos de vista, transferir culpas. No debate, ninguém cede para valer e o jogo de provocações se prolonga indefinidamente. A par da anatomia da crise, inventário das ofensas, a evocação dos "bons tempos" é contraditória. O casal faz um ritual de identidade que, embora massageie os egos, reafirma o lado carcerário da relação plena: o amor é uma doença, uma gosma; uma mas é de natureza antidemocrática. Entre autonomia e entrega sem limites, o movimento é circular, há saídas pela tangente. Nas cegueiras estratégicas, infantis, reconhece-se a mesma constante: a atração pelo fracasso, o medo da união, é o estratagema que condena os apaixonados ao dilaceramento.

Dado explícito nas figuras de Paulo e Maria de *Eu te amo*, tal estratagema é a linha de resistência que pontua o drama do casal de *Eu*

sei que vou te amar. A tônica é de novo a falação desenfreada, as longas confissões que evoluem na direção reveladora do Duplo, esta figura que cristaliza o "o caminho do Mal" na vida dos protagonistas. Tal caminho tem sua versão feminina — a moça aqui, tanto quanto Maria de *Eu te amo*, assumindo o paradigma da prostituta; e sua versão masculina — o marido aqui, tanto quanto Paulo em *Eu te amo*, assumindo a relação com o travesti⁹.

O duplo, este Outro que é fantasia ou prática clandestina, antes se apresentava como uma função: era estável seu papel de sustentação da norma antiga, do casamento tradicional. No esvaziamento da norma, ele se propõe como dado inelutável da identidade sexual, condição de dilaceramento interno na liberdade aparente. Vivência de uma opacidade radical, a crise de identidade direciona a viagem para o terreno da tagarelice, esta ansiedade de narração de si mesmo e recuperação do poder pela palavra que dá o tom nos dois filmes.

Movimento correlato, *Eu te amo* inaugura a composição de uma nova visualidade no percurso do Cinema Novo, exercício de um olhar voltado para um mundo que se dobra sobre si mesmo. No cenário fechado e narcísico em seus espelhamentos, a ostentação de tecnologias da imagem, efeitos de luz e texturas sempre remete a outras imagens. É a reposição *ad nauseum* de figuras da sedução que se sobrepõem ao fluxo de palavras para compor o teatro de extroversão das personagens, miragem do "eu profundo". Visualidade, portanto, distante daquela indagação aberta, que incorpora o acidente e a surpresa, típica à fenomenologia dos cinemas-novos dos anos 60/70, empenhados numa pedagogia da percepção, no movimento que procura "surpreender o mundo em ato", como se dizia. Saturada de um inventário cuja potência se afigurou, com a modernização, de efeitos ilusórios, a busca do valor-documento na imagem se desloca para o reconhecimento da imagem-mercadoria, para o domínio técnico de um aparato que se assume como peça de um mundo de artifícios, teatro irremediável. Resta, portanto, o mergulho no jogo de luz e sombra valorizador do lado fetiche de corpos e objetos, pelo qual o cineasta S.e dispõe a enfrentar, na franja arriscada da incorporação, o regime da visualidade por ora vitorioso: o do discurso publicitário.

Nesta tônica, os dois filmes dos anos 80 já sinalizam algo que vai retornar com força nas crônicas: o medo do olhar ingênuo, o afã de encenação da inteligência (já levado ao paroxismo em *Eu sei que vou te amar*). Este movimento alimenta o culto do paradoxo, dos jogos de duplo sentido, desse visível que é efeito de superfície, plasticidade. A afirmação direta e o sentimento claro, a visão natural das coisas, se põem como ilusões perdidas. E o movimento autocentrado das personagens cria o descompasso que persiste nas reviravoltas bem calculadas, e só se resolve quando, inevitável um desenlace, a comédia imprime um tom paródico, de artifício deliberado, ao encontro final — mais chapado em *Eu te amo*, mais elaborado em *Eu sei que vou te amar*: Nos dois filmes, o final feliz implica um salto para outro espaço, a cena ao ar livre substituindo o espaço

(9) Para a noção do travesti como o que "viaja na identidade", ver a crônica de Jabor "O travesti não quer ser mulher", no livro *Os canibais estão na sala de jantar* (São Paulo: Sici-liano, 1993).

confinado, promessa de abertura que se revela figura de linguagem, citação de final feliz que é versão encabulada de um romantismo de fundo que se toma por ingênuo, utopia a que cineasta e personagens no fundo se vêem ainda apegados — não por acaso o amor é uma gosma — mas procuram desaprender. Do amor, fala-se da sua permanência, mas na tônica de uma instabilidade irremediável neste mundo de mercadorias em que a crise do sujeito e o ar saturado de imagens e modelos embaralham os papéis, potencializam o lado trágico do desejo.

Instala-se no percurso de Jabor a dramatização das duplicidades, digamos imperativas, este "quem sou eu?" irresolúvel que já se colocava obsessivamente o Jorginho, personagem da mídia em *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968); interrogação que, também lá, comprometeia, no paralelismo entre personagens e contexto social, o conjunto da nação. Saímos do processo da família e mergulhamos nesse processo que combina sufoco afetivo e fluência sexual na grande cidade, exasperação do "espírito de performance". Nesta tônica, as personagens de Jabor se permitem os encantos de quem tem cacife para o consumo em níveis internacionais, figuras modernas no cenário e na roupa, envoltas num *design* de revista e enredadas na literatice. De *Tudo bem a Eu sei que vou te amar*, a lapidar sucessão das gerações encarnada nos protagonistas faz desaparecer aquele olhar exterior que emoldurava a crise dos pais e observava o seu melodrama. O conflito agora envolve questões mais afetas ao pólo moderno do país, tem mais a ver com cineasta e espectadores, gerando um espaço de identificação não mais tão ameno quanto aquele em que o ponto comum era o riso dirigido às figuras cafonas e arcaicas. Mais jovens, os protagonistas, embora mantenham aquela compulsão a confessar, o fazer *mea culpa* já observado nos pais em declínio, se põem mais à vontade na auto-ironia. Conseguem uma vivência, digamos mais carnavalesca, de suas angústias, assumindo as oscilações de humor, os fracassos, no tom mais filosófico do *clown*. No seu teatro, ainda há lugar para a histeria, mas esta é vivida em melhor estilo, mais elegante no domínio dos conceitos capazes de falar o impasse, menos convicto no entanto em sua possibilidade de superar o clichê. Desde cedo, estas novas personagens respiraram a psicanálise, e a ciência já deslocou a religião como baliza da vida moral. O desconforto, que inclui nos jovens do último filme a nostalgia das interdições do pai, ganha outras formas de expressão. Liga-se agora à constelação contemporânea que, a par do que se possa afirmar como diagnóstico da vida social, traz um saber atual sobre sujeitos e afetos que Jabor não demora em incorporar na composição das cenas da vida privada. Estas, enquanto exercício dramático, preparam a sua própria expansão, concretizada no momento em que o jornalista focaliza as cenas da vida pública, o teatro político. O gosto pela psicanálise extrapola a validade dos paradigmas para outros terrenos, e o que se dramatizou, em primeiro lugar, como paradigma da vida amorosa — o desejo do fracasso — é erigido em traço nacional e, mais do que isto, em força estruturante, modeladora da experiência em escala histórica.

Na alegoria do Mesmo, este substrato subterrâneo de unidade nacional não requer o sentimento de comunidade, em outros momentos exigido pelas simulações de tragédia do cronista que, de resto, se frustraram. Aqui, o dado visível do contemporâneo é a atomização, o senso de isolamento, a ruptura de um pacto suposto com a comunidade. No drama de Paulo e Maria ou no do jovem casal, o povo é o outro distante onde está a vida concreta, a dor palpável, o problema relevante; mas esta esfera não faz senão servir de contraponto ilustrativo aos impasses discutidos pelo amantes entre quatro paredes. No pouco que se fala deste outro, é clara a sua distância em face de um ideal de sujeito histórico presente no início dos anos 60 e já questionado desde *Terra em transe*.

É nítido, neste particular, o movimento gradual de desqualificação. Se nas alegorias de Glauber a distância ao ideal não impede que o povo permaneça sempre como força a convocar, dado de projeção futura, em Jabor o desencanto com o oprimido é irremediável, reforçando uma visão à Nelson Rodrigues, a ênfase na experiência bruta, nas desgraças individuais em série. A presença do povo em *Eu te amo* se dá nessa franja da ação passional e do crime insólito, *fait divers*, drama de sangue em que o marido corta a cabeça da mulher e sai com ela na mão pela rua desesperado, em franco contraste com a civilidade anêmica do Paulo abandonado e humilhado.

Neste afastamento gradativo, Glauber define o espaço da nostalgia de Jabor, emblema das utopias "desaprendidas", dos sonhos de união entre intelectual e povo, das esperanças e projetos que o Brasil abortou. O autor de *Beijo no asfalto* define o espaço de um reconhecimento: o da conjuntura presente como confirmação do olhar do moralista que nivela humanidade e vício, do descrédito radical no coletivo de quem observou o "pequeno homem" de outro ângulo, não vendo nele o sujeito histórico suposto pelas esquerdas mas as contradições de caráter, a pleora de experiências malogradas. A alegoria do Mesmo — o Id nacional, o desejo de fracasso — é uma totalização que muito deve a este pessimismo sistemático, à visão grotesca do popular. Visão que, em Jabor, é dilacerada, pois o cineasta sofre de uma compensação iluminista e sabe o quanto, em função da sua miopia política, Nelson Rodrigues viu grandeza onde menos devia: no cultivo conservador da tradição nacional, nas figuras e valores mais notórios do autoritarismo do "homem cordial" (no sentido de Sérgio Buarque) e, em especial, no chefe do terrorismo de Estado de 1970. Ou seja, naquilo que Jabor observa, em suas crônicas, como a arquifigura do Mesmo, personagem e regime de lugar garantido na galeria do erro permanente, raiz maior da crise atual (afinal, não foram os "idiotas" de 68 que criaram a dívida externa, o modelo de concentração de renda, a deterioração da vida social e política).

Entre os ideais das passeatas de 60 e Nelson Rodrigues, o cineasta-cronista procura conduzir a autocrítica referida aos dogmatismos da juventude sem comprometê-la com a visão conservadora da queda das utopias como um bem absoluto. Isto, no Brasil de Collor e Itamar, significa recusar

o Mesmo em sua última versão: o conluio de oligarquia e voga neoliberal que ganhou plena expressão na razão cínica e nas jovens ambições de 1990. No entanto, como fazê-lo se o Mesmo parece força motriz inelutável, presente no arcaico e no ultramoderno? como fazê-lo na ausência de um "sujeito histórico transformador", nesta constelação anti-humanista de crise dos paradigmas? uma vez postulado um princípio de regressão que se põe acima das classes e das determinações sociais, posta a armadilha entre a insistência dos arcaísmos e uma precoce "doença da modernidade", como sair do círculo, completar a terapia?

No circo das atrações nacionais, o cronista vislumbra no alto a figura da salvação: entra em cena o equilibrista.

e) De como atrelar o Mesmo à Razão (ou o contrário?)

A noção de Id nacional se explicita no título da crônica "Monstros do 'ID' nacional amam o caos" (*Folha de S. Paulo*, 15.6.93), cujo cenário é o Congresso, assumido como grande circo onde, solitário, o ministro da Fazenda tenta se equilibrar na corda bamba enquanto todos os porta-vozes do Mesmo — o elenco é enorme e admirável — torcem pela sua queda. A condição deste artista solitário não é a do isolamento gerado pela delinquência radical (Collor): contra tudo e contra todos, contra o *ethos* nacional, ele encarna a Razão. No vácuo da crise, surge a perspectiva da cura, a chance oferecida pela história de superar as marés impulsivas, o domínio do Id, a barbárie. A queda de Collor e a prisão de PC Farias, por si sós, não assumiram a dimensão catártica desejada. Pelo menos, não são visíveis seus efeitos terapêuticos mais fundos. Novas polaridades, processos decisórios como eleições, algo que mobilize a nação será a pedra de toque capaz de atestar ou não o novo patamar civilizatório. Antes mesmo de consultas populares, a polêmica em torno do ministro Fernando Henrique traz o clima para o teste. E a presença do equilibrista permite cunhar a nova oposição para caracterizar a crise: estamos ou não preparados para sair da "inércia primeva" em direção ao reino da Razão?

Até aqui, o *strip-tease* moral dos donos do poder, espelho da nação, era o ponto de decolagem da terapia. Supostos parceiros da superação do Mesmo, tais figuras exigiam um olhar clínico que os tornasse personagens interessantes, tarefa exercida pela psicanálise do atraso que exagerou em meras caras de pau os traços de uma tragédia iluminadora. O desdobramento efetivo da crise reafirmou a continuidade dos percursos medianos, dos acertos de cúpula, das renúncias oportunistas, da morosidade dos inquiridos. A idéia totalizante de um organismo nacional em crise, premissa da psicanálise proposta, requeria um mecanismo endógeno de superação do Mesmo, espírito de comunidade e um herói disposto ao sacrifício, mas a hipótese trágica projetou grandeza e a psicologia viu loucura onde só havia mesquinhez e cálculo (este, Jabor viu muito bem no empresário Pedro

Collor no momento das denúncias). Valeu de novo o princípio de coerência da tragicomédia, das personagens grotescas, tal como nos filmes, pequenas demais para sustentar dialéticas transformadoras. Era preciso criar um novo cenário para a hipótese mítica deste momento especial de ruptura e o empenho de Jabor na defesa de Fernando Henrique vem oferecê-lo. Sua coluna define uma perspectiva de intervenção mais nítida e, por isto mesmo, mais vulnerável. Afinal, ao contrário da condição indefinida das figuras populares da salvação no alegorismo que Glauber sustentou até *A idade da Terra*, o de Jabor tem de se ajustar a uma conjuntura política específica, à defesa de um candidato à Presidência. Nesta tarefa, o cronista assume com mais frequência o tom argumentativo do comentarista político, buscando menos as encenações de grande efeito que marcaram o seu sucesso no período Collor. Mas a postura de ficcionista persiste e, com ela, o gosto pela alegoria de fundo pedagógico. O que repõe, em outra chave, a busca pela tonalidade certa de representação do teatro político, o que será feito sem o abandono da matriz psicológica. Se a tradição de onde vieram Collor e PC Farias confirmou sua distância em face da hipótese do sacrifício heróico, era recomendável a mudança de gênero: Jabor põe em cena o *suspense*, com possível final feliz, na alegoria do circo. Faz da Razão a nova personagem, e ressalta sua proeza onde ela não era esperada.

O Mesmo, enquanto disposição inconsciente ao fracasso, era um princípio explicativo, mecanismo totalizante que não oferecia saída, dado que exige a passagem para outro princípio abstrato — a Razão universal — para conceber novo dinamismo no interior da psicologia. Enquanto oposição ao Mesmo, a Razão, ao contrário do caráter endógeno do "princípio do erro permanente", afirma sua alteridade como fator exógeno que os novos tempos vêm impor. Exige o abandono da idéia organicista do nacional como núcleo irreduzível infenso à temporalidade. Requer nova articulação entre interno e externo, apta a descartar a idéia, presente em *Tudo bem* e outros filmes do Cinema Novo, de que a modernização reflexa é mera mudança de fachada, reforma cosmética que refaz a crosta de um Id imutável. Para acolher a hipótese da Razão salvadora, é preciso observar que a modernização, embora contraditória, envolve uma produção conseqüente de forças novas na sociedade. Admitir que, em contraposição ao desejo do fracasso e às manobras do Mesmo, mudanças estruturais vão se processando no país por força dos influxos externos. Significa, indo além, montar a dialética da "invasão que vira invenção", tornando sem efeito a idéia de história fixa, abrindo espaço para uma nova personagem, ou um novo princípio regulador, fora do domínio da "inércia primeva" ou da hegemonia da razão cínica que proclama o fim da história. O que antes só se notava como episódios da reposição do Mesmo passa, a partir da nova premissa, a se articular com o elogio ao avanço econômico expresso na formação da nova classe operária do ABC, com o elogio a lances da criação artística (caso do Tropicalismo). Evoca-se a metáfora digestiva da antropofagia oswaldiana, com uma diferença notável: não se trata mais de falar da contribuição milionária de todos os erros, das vantagens estratégicas do atraso, ironias da

malandragem que deslocam porém preservam o primado do nacional. Na fórmula de Jabor, trata-se, ao contrário, de superar tal primado para ter a chance de um primeiro acerto.

Colocando os avanços em termos das sobras positivas do processo comandado de fora, não desejado — "o que fizemos com o que fizeram conosco" —, o cronista retoma, no mesmo movimento, o tema da desmontagem das ilusões históricas: entre elas, o mito de uma peculiar Revolução brasileira, o mito da contracultura dos 70, talvez o mito de um socialismo inventado no Brasil. A desmontagem sugere a faxina teórica geradora de novas disponibilidades, condição para a modernização consequente, domesticação do Id nacional. Saem de pauta a questão colonial e seus avatares modernos, ponto de articulação dos diferentes nacionalismos; o que implica descartar a dimensão predatória e toda a violência imperial contida na polaridade civilização/barbárie. O dilema contemporâneo se faria, sim, da reedição de tal polaridade, reedição em que a lucidez mandaria saltar para o lado oposto ao da tradição que liga Oswald de Andrade, Glauber Rocha e outros que observaram as abstrações do iluminismo como ideologia racionalizadora da dominação. Pondo de lado o compromisso desta polaridade com os processos que estão na raiz do que ele chama de inércia primeva, Jabor canaliza a abordagem da formação colonial brasileira para a questão do "iberismo", esta forma do Mesmo que Sérgio Buarque equacionou e que a ciência social atrelou a um estilo populista de liderança, a todas as formas de clientelismo que ora apupam o equilibrista. O que não impede, no entanto, que tais formas sejam convocadas para a aliança pela Razão, certa de seu poder condutor, num processo que reitera o mesmo princípio de solução pelo alto bem enraizado na tradição política brasileira. Seria a vez, na atualização do princípio, das operações do intelectual em oposição à via carismática mais afeta ao Id nacional. Minimizados os outros fatores da vida social e do jogo do poder, a oposição entre figuras referidas às esferas da psique marca o eixo de ruptura entre passado e futuro, definindo o drama nacional como combate exclusivo entre teimosia e inteligência. Não creio ser descabido tomar tais termos do drama como sinal de reconhecimento de que as esferas em conflito navegam na mesma faixa de interesse, com a diferença de que a Razão, ao contrário da oligarquia, seria a única força transparente a si mesma, capaz de nomear a meta e, com a ajuda de todos, persegui-la.

A psicologia social de Jabor se reorganiza, resolvendo o impasse trazido pelo conluio entre os arcaísmos e a "doença da modernidade", de que Collor foi a expressão maior. A oligarquia neoliberal, ou seja, a força que melhor representa tal conluio peculiar deverá ser alçada ao espaço da Razão, numa aliança "pedagógica" igualmente peculiar (tal pedagogia é tematizada por Giannotti em artigo que Jabor elogia). Esta é a tarefa do novo princípio presente na psicologia social, tão ardiloso em face dos interesses concretos quanto a noção de tragédia nacional que ele vem substituir.

Tomado em estado puro, o combate entre as mentalidades se consolida como conflito principal no palco da história, o que lembra as

fórmulas canônicas de Sérgio Paulo Rouanet (*O mal-estar na modernidade*), cuja crítica aos particularismos em nome do recentramento da Razão tem seus paralelos com a dramaturgia de Jabor, com toda a diferença de estilo. Trata-se, no presente, de evitar a catástrofe e só há uma alternativa madura. Para tanto, é preciso estarmos atentos às distintas formas do confronto entre Razão e barbárie. Por ora, o desejo de fracasso está aí na burrice do Congresso que, encarnação do erro permanente, atrapalha a inteligência de Fernando Henrique; no futuro próximo, o cronista detecta o Mesmo na cumplicidade entre o golpistas eternos e a tentação messiânica dos radicais do PT, outra encarnação do erro permanente, que podem "melar" os projetos da esquerda moderna de Genoíno e Mercadante e, no limite, sabotar até um Lula-presidente. Na especulação quanto ao desfecho da crise, o cronista oscila. Ora, apocalíptico, assume o dado inelutável do golpe, a vitória do Mesmo, às vezes complementada com um cenário planetário de *disaster movie*, de uma feita inspirado no livro de Robert Kurz (numa crônica mais recente, Jabor volta a encenar a vitória da barbárie sobre a impotência dos cálculos e das categorias dos economistas). Ora, otimista, acredita no sucesso da Razão e esboça o futuro de uma democracia de verdade, vitória do moderno autêntico contra o moderno espúrio de Collor e dos ministros iluministas que funcionaram em seu governo como Razão Cativa.

Dado o seu próprio percurso e as condições do ofício, o cronista responde à instabilidade do processo que observa muito de perto encenando cada lance como se fosse o último, dilema entre danação radical ou salvação, sempre de olho no "fundo do poço". No vai e vem dos humores, desesperos e esperanças, ora retorna a evocação de Nelson Rodrigues, ora a de Glauber, dois pólos antitéticos mas geminados na dissonância com esta nova fé na Razão universal como tábuas de salvação¹⁰. No outro flanco, o reconhecimento de que a modernização é produtiva e de que, através dela, a Razão finalmente pode entrar em cena define tensões com o diagnóstico referido ao mundo contemporâneo que o cineasta de 80 e o cronista de 90 endossaram mais de uma vez. Tudo o que se elaborou em torno das dimensões privadas e públicas da "doença da modernidade" e do eclipse da Razão deve ser afastado para um canto do circo — aquele em que se concentram os representantes do Mesmo a conspirar pela queda do equilibrista. Figura clássica do *deus-ex-machina*, a Razão ganha potência quando o sonho do cronista prevalece sobre os cenários de desastre. E ela vem para definir uma nova ordem capaz de contabilizar em seu favor os dinamismos da sociedade do espetáculo, da dissolução da história, da astúcia do desejo, das fissuras na racionalidade humanista em que o próprio cronista assentou a psicanálise do atraso, principalmente quando enumerou o rol de ilusões a "desaprender" para absorver um mundo a que o Brasil teria chegado tarde demais.

A operação que inaugura o primado da Razão exige que esta seja, ao mesmo tempo, onipotente e modesta. Deve ser, agora noutro sentido, o lugar por excelência da Astúcia na história. Em contrapartida, o cronista

(10) O elogio à cruzeira e ao pessimismo de Nelson Rodrigues deriva de uma admiração por quem viu de perto certos infernos, atravessou cenários do crime, colecionou imagens da experiência bruta e não vislumbrou novos patamares (para Nelson, o país não melhora com a modernização, ele afunda como Jabor faz acontecer em *O casamento*; a inércia primeva seria versão brasileira da estupidez, senso comum da humanidade). Glauber e seu profetismo guardam uma incidência residual na psicologia social do cronista pelo que há de mítico na oposição entre o reino da Razão e o reino dos ibermismos e das desmedidas nacionais, embora seja notória a distância entre a nova esperança social-democrata e o misto de autoritarismo carismático e exaltação do mito popular (reserva moral da Revolução, sujeito histórico decisivo) do líder do Cinema Novo.

circunscreve seu lugar e a assimila à noção psicológica de instância de adaptação ao mundo, lugar onde se metaboliza o Princípio de Realidade. A ponte entre tal redução (a personalização da Astúcia) e a enormidade da tarefa se deve a um novo torneio de psicólogo (ver crônica do dia 15.3.94). A Razão encarnada no ministro se esboça como a figura de Pai de que o Brasil carece: supera o Mal do arcaísmo (o Pai autoritário, de resto já desmoralizado) e corrige o Mal que assola o país no presente (ausência do Pai), preparando a família nacional para a superação de suas catástrofes. Livre daqueles dois males geradores de delinquência, o país guiado pela Razão encontra o Pai moderno, aquele que sabe atuar dentro do possível, negociar com o Mesmo sem o freio da fidelidade às escrituras e sem a rigidez dos portadores das utopias. Evitando totalizar — operação obsoleta — e resolvendo o contingente com destreza, tal figura de pai, mais do que do equilíbrio, é a figura do equilibrista que detém o segredo da viabilidade na adversidade.

Assentada no mito, recebida como instância única de salvação, a Razão desenhada por Jabor expulsa os delírios nacionais e recusa heroísmo. Temendo que o messianismo entre pela porta dos fundos, ela torna seu mundo menos teleológico. Retira-se do centro e admite a história como um fluxo incontido que nos arrasta, potência que se impõe como índole natural acima das classes, dos partidos, das vontades de seus líderes. Tal potência, porém, não possui agora aquela mesma capacidade de reposição que o cronista observou nas pulsões geradoras do Mesmo, e a psicologia social vem assumir um tom menos essencialista, mais empírico, que dissolve o organicismo e reconhece a vigência de muitas forças, tradições, projetos, no emaranhado social. A tônica, então, desse processo incontido é sua enorme complexidade que, reconhecidas as resistências, permite algumas brechas de atuação consciente, intervenção dramática nos "nichos do possível" vislumbrados pelos que desaprenderam as esperanças da reconstrução radical da sociedade.

Na nova forma dramática, que a teoria dos gêneros não hesitaria em chamar de Comédia, nosso destino, obviamente alheio a sacrifícios heróicos e jornadas revolucionárias, dispensa também o que até há bem pouco nos ensinaram ser o que faltava para a modernização da política brasileira: a constituição de partidos consistentes e de uma esfera pública à altura do nome. A pedra de toque da ideologia da modernização é agora o elogio da destreza, do ato cirúrgico do *expert*, da pirueta eficaz do técnico quando a solução parece impossível, este gesto inesperado porém finamente providencial, ao estilo do equilibrista na arena do circo.

f) Entre as versões do apocalipse

No percurso de Jabor, a sucessão de alegorias — estátua de Collor, massa gosmenta do Mesmo, travessia do equilibrista — define a procura da

imagem e do gênero que figure a experiência brasileira de forma totalizante. Ele refaz, na dimensão permitida pela crônica, um movimento afinado ao seu próprio cinema, dando continuidade a certas qualificações inspiradas na tradição dos intérpretes do Brasil que se voltaram, em sua maioria, para a questão do caráter nacional e seus efeitos na explicação do atraso. Tal como acontece com esta tradição, o cronista apresenta, numa primeira fase, aquele movimento misto de dissabor e orgulho em seu senso de identificação com o nacional como comunidade imaginária. Assumido que uma certa mentalidade permeia o social, mais forte do que outras determinações, sua psicologia produz um dinamismo que, apesar do militante *mea culpa* dirigido ao próprio cronista e seus leitores, desliza para um organicismo que, em última análise, apresenta um toque de fatalismo conservador, a par do que ilumina em aspectos importantes do processo, como observei desde a leitura dos filmes. O "nós brasileiros" do cronista, o desejo de fracasso, o erro permanente e a culpa universal repõem aquele tipo de diagnóstico em que, exceto pelos agentes notórios da vida pública, as instâncias do poder menos óbvias, quase sempre as de aparência mais civilizada, permanecem à vontade administrando à sombra seus interesses, em meio às desqualificações do político, do pobre ou do brasileiro "em geral".

Com explícito alinhamento a esquerda, pela biografia, pelo cinema e pelo empenho da crônica atual, Jabor vive o drama deste toque fatalista, desta atenção especial que sempre deu ao fundo do poço, temeroso da ingenuidade. Seu ceticismo quanto à viabilidade de uma saída em que as classes dominadas teriam papel decisivo como foco da mudança — estariam por demais contaminadas da mentalidade-obstáculo — gerou, em 1992, o equacionamento da crise como pedagogia, lição subversiva no plano das mentalidades, esperança de maturação do Ser nacional na vertigem supostamente criada pela radicalização do malogro. Collor era a mescla perfeita dos impulsos arcaicos e da razão cínica moderna, permitiria um duplo exorcismo. Mas em sua queda não desempenhou o papel com a pompa e sentimento trágico requeridos. Na voragem do Mesmo e à beira do abismo, o mito iluminista se põe como último recurso de superação, entendida a Razão como habilidade no jogo de cúpula e nas soluções técnicas, visão da conjuntura internacional que promete fazer do neoliberalismo um instrumento da social-democracia, sem ilusões de compreensão ou participação popular dentro da modernidade por demais opaca. Situação complexa que não impede que a psicologia social coloque a defesa de uma opção política e sua estratégia em termos da oposição setecentista entre a Razão universal e os particularismos — religiosos, provincianos — dos que se opõem a uma certa forma de integração na nova ordem internacional. Reunidos na vala comum do irracionalismo, merecem desqualificação *a priori*, não porque expressão de interesses concretos mas porque visceral e nacionalmente dogmáticos, aquém de um patamar de maturidade exigido pelo mundo técnico da nova fase do capitalismo. Este se impõe como totalidade, digamos como Natureza; exige adaptação, um dobrar-se ao princípio de realidade que a Razão, reduzida à condição de Pai tecno-instrumental, ensina.

Na passagem das alegorias de desqualificação do Pai arcaico a esta de elogio do Pai moderno, a psicologia social de Jabor, sem dúvida, desliza depressa demais no jogo de difícil encaixe entre as totalidades — o Mesmo, o Id nacional, a Razão. Há problemas de articulação entre a psicanálise do atraso, o mito iluminista e as angústias do Eu impotente na cena contemporânea. Não surpreende, no entanto, o fato de tais questões não prejudicarem o impacto da crônica, pois seu interesse no debate político depende mais de cada efeito imediato, sua aposta maior. Enquanto série discreta, os textos de circunstância são como a novela; não lhes é decisiva a coerência; os bons capítulos, compensando os maus, garantem o vínculo com o leitor. Existe até um rendimento dramático nesta oscilação de erros e acertos, dadas as dificuldades do jogo assumido pelo cronista diante do processo que, embora lhe creditemos ordem e sentido, se apresenta no dia-a-dia como indeterminação e enigma. O essencial é que, no movimento do cineasta ao cronista, pode-se ver condensado o esgotamento de uma concepção, em verdade de raízes antigas, sobre a identidade nacional: esta passa de princípio explicativo com potência infinita de reposição (a psique como fundamento maior da história) à condição de contingência superável (mesmo que em seu lugar se coloquem outros princípios abstratos).

A forma particular com que se manifesta em Jabor tal crise do nacional define a persistência de um teatro das mentalidades que não descarta o solo mítico para a emergência *ex abrupto* de personagens símbolo de novos princípios, dado de permanência. Mas ele tem assumido o risco de fazer em público, com atropelos e recaídas, a faxina ideológica que sua crônica proclama necessária, faxina que entre outras tarefas significa exorcizar o nacionalismo cultural herdado da experiência cinemanovista e, no mesmo salto, evitar a queda no niilismo como faceta da "doença da modernidade". Dado o gênero em que se aninham os textos, há forte demanda pela manutenção do tônus dramático, o que ele com talento e imaginação tem alcançado, sem dúvida com o preço de reafirmar um esquematismo totalizador tão mais grave quando ele o proclama indesejável. A constante mítico-alegórica na composição dos cenários políticos favorece um teatro de oposições abissais, uma autêntica psicomacia que, na tônica da alegoria medieval, envolve um choque de princípios em que o tudo ou nada soa como um juízo final. Nestes termos, seu movimento entre o apocalipse dos moralistas — Nelson Rodrigues, Glauber Rocha, as versões antitéticas da identidade nacional — e o dos "pós-modernos" — o mundo da não-identidade, o fim da história, a vitória da barbárie — se resolve por enquanto neste novo limiar de catástrofe: a Razão acima definida ou o caos.

Recebido para publicação em maio de 1994.

Ismail Xavier é professor do curso de Cinema da ECA-USP. Já publicou nesta revista "Pais humilhados, filhos perversos" (Nº 37).

Novos Estudos

CEBRAP

N.º 39, julho 1994

pp. 67-95

**A REVISTA BRASILEIRA DE
CIÊNCIAS SOCIAIS (RBCS)**

existe desde 1986 e já se consolidou como o periódico mais importante na área de ciências sociais *stricto sensu*.

Assinar a RBCS é estar em contato com os temas atuais e as pesquisas recentes realizadas na Antropologia, na Ciência Política e na Sociologia por pesquisadores do país e bons autores estrangeiros. É um espaço de encontro das inovações na reflexão e no discurso das ciências sociais em que a herança dos clássicos da teoria social é desafiada pelos problemas postos à pesquisa contemporânea.

**O BOLETIM INFORMATIVO
E BIBLIOGRÁFICO (BIB)**

é uma publicação semestral que já conta com 35 números que oferecem balanços criteriosos, elaborados pelos mais eminentes cientistas sociais, da bibliografia corrente sobre Antropologia, Ciência Política e Sociologia.

Resumos das teses defendidas, perfis de programas de pós-graduação e centros de pesquisa apresentados a cada edição transformam o BIB em ponto de partida para a investigação e para o conhecimento das instituições voltadas para as ciências sociais.

Assinatura anual da RBCS (3 edições)

Nacional: individual, 15 URV institucional, 20 URV
Internacional: individual, US\$ 70 institucional, US\$ 100

Assinatura anual do BIB (2 edições)

Nacional: individual, 10 URV institucional, 15 URV
Internacional: individual, US\$ 30 institucional, US\$ 50

Assinatura anual conjunta (RBCS e BIB)

Nacional: individual, 20 URV institucional, 25 URV
Internacional: individual, US\$ 90 institucional, US\$ 130

Envie cheque nominal à ANPOCS:

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 - Sala 116 - USP - 05508-900 - São Paulo - SP
Tel. (011) 818-4664 Fax: (011) 818-5043

Nome: _____

Endereço: _____

Cidade: _____ UF: _____ Cep: _____

Data: _____ TeL: _____