

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

PEDRO HENRIQUE PINHEIRO XAVIER PINTO

**SOBRE SEXO, CACHORROS, ESTÔMAGO E AMORES: O AMARELO BRUTO DA CIDADE
CONTEMPORÂNEA.**

Uma leitura da marginalidade nos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos)

JOÃO PESSOA – PARAÍBA

2011

PEDRO HENRIQUE PINHEIRO XAVIER PINTO

SOBRE SEXO, CACHORROS, ESTÔMAGO E AMORES: O AMARELO BRUTO DA CIDADE
CONTEMPORÂNEA.

Uma leitura da marginalidade nos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos)

Dissertação apresentada como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Sociologia, pelo Programa de
Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal da Paraíba.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Tereza Cristina
Furtado Matos

JOÃO PESSOA – PARAÍBA

2011

- P659s Pinto, Pedro Henrique Pinheiro Xavier.
 Sobre sexo, cachorros, estômago e amores: o amarelo bruto da cidade contemporânea: uma leitura da marginalidade nos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos) / Pedro Henrique Pinheiro Xavier Pinto.-- João Pessoa, 2011.
 103f. : il.
 Orientadora: Tereza Cristina Furtado Matos
 Dissertação (Mestrado) UFPB/CCHLA
 1.Sociedade e cinema. 2.Marginalidade urbana. 3.Estética do realismo. 4. Cinema da marginalidade.

UFPB/BC

CDU: 791.4(043)

PEDRO HENRIQUE PINHEIRO XAVIER PINTO

SOBRE SEXO, CACHORROS, ESTÔMAGO E AMORES: O AMARELO BRUTO DA CIDADE
CONTEMPORÂNEA.

Uma leitura da marginalidade nos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos)

Dissertação apresentada como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Sociologia, pelo Programa de
Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal da Paraíba.

Aprovado em 29 de novembro de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Tereza Cristina Furtado Matos
Professora Orientadora
UFPB

Ednalva Maciel Neves
Membro Examinador
UFPB

Lisabete Coradini
Membro Examinador Externo
UFRN

JOÃO PESSOA – PARAÍBA

2011

Lista de Ilustrações

Ilustração 1: Texas Hotel	62
Ilustração 2: Seu Bianor atendendo o telefone, detalhe na manga em cima do balcão.....	62
Ilustração 3: Wellington diz que só não seria capaz de matar uma pessoa no mundo: Kika e a enaltece por ser crente.....	63
Ilustração 4: Wellington ameaça Dunga por razão de suas brincadeiras.....	63
Ilustração 5: Kika ora no culto.....	64
Ilustração 6: Transeunte representado pelo próprio Cláudio Assis, interpela Kika e diz: “O pudor é a forma mais acabada da perversão!”. Detalhe na camisa do Ibis (o pior time de futebol do mundo).....	64
Ilustração 7: Isaac e seu momento de prazer com um cadáver.....	65
Ilustração 8: O sonho de Isaac.....	65
Ilustração 9: O sonho de Isaac continuação.....	65
Ilustração 10: Lygia iniciando as atividades do Bar Avenida.....	66
Ilustração 11: Isaac interpela Lygia a respeito da cor de seus pelos pubianos: “Só teve dinheiro para pintar os da cabeça?”.....	66
Ilustração 12: Lygia mostra sua genitália e seus pelos, “amarelos feito manga” - diz Isaac.....	66
Ilustração 13: Kika arranca a orelha de Deyse ao flagrar a relação ilegítima entre ela e seu marido Kanibal.....	68
Ilustração 14: Após o acontecido, Kika encontra Isaac e os dois vão para uma quarto transar, quando ela o surpreende com a atitude de penetrá-lo com uma escova de cabelo.....	69
Ilustração 15: Wellington transtornado com a reação de Kika cai nos braços de Dunga sem saber que este planejara tudo.....	69
Ilustração 16: Cena final, onde Lygia repete o monólogo do início "primeiro vem o dia...", só que dessa vez finaliza com ódio niilista e diz "eu quero é que todo mundo vá tomar no cu!".....	70
Ilustração 17: Sequência do acidente, cena 1.....	72
Ilustração 18: sequência do acidente cena 2.....	72
Ilustração 19: Octávio descobre que Susana havia sido agredida pelo irmão, nesta mesma ocasião Susana conta estar grávida novamente de Ramiro.....	74
Ilustração 20: Octávio discute com Ramiro e diz não o temer, este insinua que o irmão é assaltante especializado em farmácias, e que ele não é uma típica velhinha que ele está acostumado a roubar.....	75
Ilustração 21: Octávio fala de sua intenção em fugir com Susana, e que vai usar Cofi para conseguir dinheiro nas rinhas.....	76

Ilustração 22: Octávio acerta com o Gordo seu ingresso no mundo das rinhas.....	77
Ilustração 23: Luta entre Cofi e um cão de Jarocho; Cofi mata o outro cão e vence a luta.....	77
Ilustração 24: Susana e Octávio mantém um caso amoroso dentro da residência onde toda a família convive.....	78
Ilustração 25: Octávio descobre que depois da surra por ele encomendada, Susana foge com Ramiro levando todo o dinheiro acumulado das rinhas para sua suposta fuga com Octávio.....	78
Ilustração 26: Sequência do acidente, agora vista do ângulo do outro carro envolvido.....	81
Ilustração 27: Sequência do acidente cena 2.....	81
Ilustração 28: Sequência do acidente cena 3.....	81
Ilustração 29: Outdoor figurado por Valéria, detalhe nas pernas.....	81
Ilustração 30: Valéria contrariando ordens médicas após o terrível acidente a procura de Ritchie perdido em um buraco no assoalho.....	83
Ilustração 31: Daniel encontra Valéria desfalecida após um grande esforço em busca do cachorro que não para de ganir em algum lugar do assoalho.....	83
Ilustração 32: Valéria retorna a casa com a perna amputada devido a complicações originadas pelo não cumprimento as ordens médicas.....	84
Ilustração 33: Mensagem de disponível onde antes situava-se o outdoor por ela estrelado, detalhe: o apartamento escolhido por Daniel tinha vista para esse outdoor.....	84
Ilustração 34: Chivo invade a casa de sua filha rouba a foto de sua formatura e substitui o rosto do padrasto dela pelo seu.....	85
Ilustração 35: Chivo em sua casa acompanhado por sua matilha de vira-latas.....	86
Ilustração 36: Chivo executando mais um serviço de matador de aluguel.....	86
Ilustração 37: Enquanto Chivo investiga sua próxima vítima, um acidente acontece, é por razão deste acidente que Chivo conhece Cofi.....	87
Ilustração 38: Chivo negocia com o policial mais uma morte por encomenda.....	87
Ilustração 39: Cofi depois de ter matado todos os cães de Chivo.....	88
Ilustração 40: Chivo tocando fogo nos cachorros mortos.....	88
Ilustração 41: Chivo depois de cumprir seu último trabalho, irreconhecível com a barba e os cabelos aparados.....	89
Ilustração 42: Chivo na casa de sua filha Maru após recolocar a foto da formatura agora com seu rosto e depositar uma soma em dinheiro debaixo do travesseiro, deixa uma justificativa emocionada de sua ausência na secretária eletrônica.....	89
Ilustração 43: Chivo e Cofi, (rebatizado Negro) em busca do novo.....	90

RESUMO

O presente trabalho, visa discutir a marginalidade urbana na América Latina, a partir de representantes do cinema da marginalidade e sua estética do realismo sujo. Os filmes destacados para a análise são: Amarelo Manga(2002) e Amores Perros(2000). Para tanto, será realizada uma leitura da modernidade, do cinema e das cidades, bem como da própria estética do realismo sujo e do cinema da marginalidade. Em outro momento, discutiremos questões relacionadas aos estudos urbanos dentro, das teorias da marginalidade, da configuração estabelecidos/*outsiders*, e das sensações de insegurança, risco e medo, partindo de referenciais sociológicos. Para finalizar, será feita a análise dos filmes, dentro das orientações da metodologia da análise fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema – Marginalidade – Realismo Sujo – Estabelecidos/ *outsiders*

ABSTRACT

This paper aims to discuss the urban marginality in Latin America, representatives from the cinema of marginality and its aesthetic of dirty realism. The films chosen for the analysis are: *Amarelo Manga* (2002) and *Amores Perros* (2000). To this end, there will be a reading of modernity, cinema and cities, as well as the very aesthetic of dirty realism and film of marginality. At another point, we discuss issues related to urban studies in, theories of marginality, configuration established/outsiders, and feelings of insecurity, risk and fear, from sociological references. Finally, the analysis will be made of the films, within the guidelines of the methodology of film analysis.

KEYWORDS: Cinema – Marginality – Dirty Realism – Established/ Outsiders

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo I – Cinema, Cidade e Modernidade.....	11
1.1 Cinema e modernidade.....	12
1.2 O cinema contemporâneo na cidade contemporânea da América Latina: O realismo sujo e a violência urbana.....	15
1.3 O realismo sujo.....	21
1.4 A marginalidade de Amarelo Manga e Amores Brutos – Uma aproximação do tema.....	25
Capítulo II – A Interação marginais/não-marginais na Cidade.....	29
2.1 Sobre o estudo das cidades.....	30
2.2 Sobre as Teorias da Marginalidade.....	36
2.3 Elias e o problema das configurações do tipo Estabelecidos/Outsiders.....	39
2.4 Insegurança, risco e medo na cidade contemporânea.....	46
2.5 A violência e a “hipótese do sujeito”.....	53
Capítulo III - Sobre Sexo, Cachorros, Estômago e Amores: o Amarelo Bruto da Cidade nos Filmes Amarelo Manga e Amores Perros.....	57
3.1 Análise Fílmica.....	57
3.2 Análise Fílmica Amarelo Manga.....	60
3.2.1 Sinopse: Amarelo Manga.....	60
3.2.2 Os Lugares e as pessoas.....	61
3.2.3 Processo sinóptico: Amarelo Manga.....	70
3.3 Análise: Amores Brutos.....	72
3.3.1 Sinopse: Amores Brutos.....	72
3.3.2 O acidente.....	72
3.3.3 Octávio e Suzana.....	74
3.3.4 Daniel e Valéria.....	79
3.3.5 Chivo e Maru.....	84
3.3.6 Indiferença, risco e medo, ou amores e cães.....	90
Conclusão.....	94
Bibliografia.....	97
Filmografia.....	100

INTRODUÇÃO

O sol nasce e ilumina
As pedras evoluídas
Que cresceram com a força
De pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam
Vigiando as pessoas
Não importa se são ruins
Nem importa se são boas
E a cidade se apresenta
Centro das ambições
Para mendigos ou ricos
E outras armações
Coletivos, automóveis,
Motos e metrô
Trabalhadores, patrões,
Policiais, camelôs
A cidade não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce
A cidade não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce(...)
“A Cidade” (Chico Science)

A América Latina, nos últimos dez anos, tem passado por frequentes mudanças de todas as ordens. Suas economias e políticas passam por profundas transformações, parece que uma modernidade, ainda que bastante tardia, começou a se realizar neste território. Porém, uma modernidade neoliberal, muito mais econômica que social.

Observamos uma mudança significativa em certos indicadores como uma diminuição notória nos índices de miserabilidade da população, um acréscimo da renda e do poder de consumo e um aumento das camadas médias dos países latinos, podem ser notados em uma observação mais apressada de dados como por exemplo os censitários.

Essas mudanças políticas e sociais são sentidas em vários setores das sociedades latino-americanas. Na produção artística, também é patente uma significativa mudança. Se por um lado, podemos observar um alarde das mídias massificadas no tocante à mudança de vida do cidadão médio latino-americano, por outro podemos também observar que a arte contemporânea, traz consigo um viés crítico a respeito desta melhora na condição de consumidor ativo, tão comemorada. A maneira de fazer arte se modifica, nas artes plásticas, por exemplo, a galeria deixa de ser o lugar exclusivo da arte, que sai às ruas sob a forma de

instalações ou intervenções urbanas, e que tem como função não apenas a simples fruição artística, como também uma mudança factual no trajeto que as pessoas percorrem todos os dias.

No cinema observamos um movimento parecido, em meio a todo esse desenvolvimento principalmente do consumo latino-americano, uma vertente do cinema contemporâneo se dedica a revelar o outro lado, o lado das populações marginalizadas, impedidas de consumir, bem como a falar dos ambientes marginais presentes em cada cidade. Apesar da recente mudança sofrida pelas sociedades latino-americanas, problemas históricos dessas sociedades que continuam a exigir resolução como, por exemplo, os problemas relacionados à moradia, a violência urbana e ao tráfico de drogas. Um cinema que pode ser chamado de cinema da “marginalidade” ou do “realismo sujo”, tem a intenção expressa de olhar para dentro da condição do marginal e, de dentro deste cotidiano invisível, para os demais cidadãos.

O cinema contemporâneo reflete notórios traços da sociedade contemporânea. Desde suas novas condições técnicas de captação digital, em três dimensões e câmeras que capturam até 10 mil quadros por segundo, até mesmo no que se refere às suas temáticas e narrativas.

Partindo do pressuposto que o cinema, enquanto forma de arte, traz consigo imbricado uma forma particular de representar o mundo em que vivemos, proponho através do cinema um estudo sobre as cidades e suas configurações contemporâneas, no que dizem respeito aos retratos da marginalidade urbana, e suas relações com os dados objetivos da violência nas cidades.

Desta forma, o presente trabalho busca na análise de filmes uma leitura sociológica de problemas reais, e não apenas os criados pela ficção cinematográfica. A hipótese é que, na arte sempre se encontra um substrato daquilo que afeta, constrói e significa uma sociedade em determinado momento de sua formação. Os filmes em questão tratam de forma crítica um matiz de problemas contemporâneos, e por esta razão constituem-se em dados concretos para a análise de problemas concretos.

O cinema seria dessa maneira, a parte mais genérica do objeto, sendo os filmes em particular a matéria específica sobre a qual construo minha análise. Os filmes selecionados para a pesquisa, foram Amarelo Manga(2002) Amores Perros(2000). A temática dos filmes versa sobre a vida na cidade contemporânea, quer seja do ponto de vista de uma relação intragrupal, ou de uma relação entre grupos. Essas relações, por conseguintes, são

confrontadas com as condições objetivas da própria cidade, que tornam específicas e singulares cada vivência. A sutileza com a qual a arte lida com tais problemas de caráter estrutural, fornece outra virtude ao estudo desta; a questão se apresenta metaforizada em formas poéticas, conseguindo extrair questões de caráter universal da singularidade de cada história inventada nos filmes.

Por fim, analisados os filmes, com todos os dados disponíveis, de um lado aspectos propriamente do estilo como roteiro, fotografia, cenografia e por outro lado dados secundários relativos à produção, construir uma relação entre o cinema, a cidade e a modernidade ou as modernidades, também será de importante valor na discussão que pretende ser realizada, a fim de, esclarecer a relação intrínseca desta nova configuração das cidades que agora abrigam multidões, e o novo *media* que no momento de sua consumação só se faz em público e para as multidões das cidades. Outro aspecto importante desta vinculação entre cinema, cidade e modernidade, se dá no fato da possibilidade de confrontar duas modernidades distintas, uma europeia/estadunidense cuja literatura não se esgota desde Baudelaire, a Proust, Alan Poe, e nos próprios desenvolvimentos iniciais do chamado primeiro cinema; outra latino-americana e suas recentes emancipações políticas das antigas colônias europeias, com sua literatura senão escassa, bastante recente. Os filmes, neste caso, fornecerão os argumentos para a comparação/distinção entre as experiências modernas de Recife e Cidade do México, e a secularizada experiência europeia.

No capítulo I, trataremos da relação entre cinema cidade e modernidade em uma perspectiva histórica, no intuito de que possamos fazer uma relação entre os desenvolvimentos gerais do cinema no mundo e o específico, cuja estética chamaremos de realismo sujo, onde o principal mote é a violência urbana. Feito este percurso histórico, chegaremos então, em uma aproximação dos filmes analisados, ao momento em que discutiremos o **realismo sujo** presente nos filmes escolhido. No capítulo II, buscaremos o lastro teórico do trabalho, onde os temas discutidos partiram dos estudos urbanos nas ciências sociais, para que possamos trabalhar as teorias da marginalidade, a configuração estabelecidos/outsiders, a violência, o risco e o medo em abordagens mais contemporâneas da sociologia. No capítulo III, por fim recorreremos diretamente aos filmes, partindo da análise fílmica, e tendo como argumento o escopo teórico das discussões realizadas nos capítulos anteriores.

CAPÍTULO I

CINEMA, CIDADE E MODERNIDADE

A Uma Passante:

A rua ensurdecadora ao redor de mim agoniza.
Longa, delgada, em grande luto, dor majestosa,
Uma mulher passa, de uma mão faustosa,
Soerguendo-se, balançando o festão e a bainha;
Ágil e nobre, com sua perna de estátua.
Eu, embevecido, inquieto como um extravagante,
Em seus olhos, o céu lívido onde se oculta o furacão,
A doçura que fascina e o prazer que destrói.
Um clarão... depois a noite! - Beleza fugidia
Cujo olhar me faz subitamente renascer,
Não te verei senão na eternidade?
Alhures; bem longe daqui! Muito tarde! *Jamais* talvez!
Pois ignoro onde tu foste, tu não sabes onde vou,
Ah se eu a amasse, ah se eu a conhecesse!
(Charles Baudelaire. As Flores do Mal)

Os temas centrais da construção teórica, se relacionam diretamente com a modernidade, o cinema e as cidades. Todavia, torna-se necessário, para uma construção coerente do texto e da idéia, uma parte específica para cada tema, a saber: cinema, cidade e modernidade, onde descreverei a peculiaridade das duas relações com a modernidade, a do cinema e a das cidades, e da interação marginais/não-marginais no interior das urbanidades. Tempo e espaço, são algumas das categorias que a configuração moderna das cidades tratou de modificar. O cinema aparece, então, como uma nova forma de registrar esse novo modo em que espaço e tempo se apresentam. Assim, é comum o acordo sobre a relação inextrincável entre as cidades, o cinema e a modernidade: a gênese dos dois fenômenos ocorreu em consequência das intensas mudanças promovidas pela concepção moderna da vida. As cidades tornaram-se gigantes, para abrigar suas massas populacionais e a vida nas cidades criou sua própria lógica calcada na crescente individualização e diferenciação entre as pessoas e grupos sociais. A arte, por sua vez, perde a sua hegemonia clássica, e as massas modernas buscam fruições de massa, espetáculos. Unindo esforços tecnológicos, artísticos e financeiros o cinema surge como uma forte potência no cenário dos entretenimentos (HANSEN 2001). A cidade e o cinema são criadores e criaturas da modernidade e, por essa razão, serão discutidos de forma pormenorizada nos próximos tópicos.

1.1 Cinema e modernidade

A modernidade se distingue dos demais períodos da história por uma mudança básica na relação entre o tempo e o espaço: o tempo se torna um dado relativo, e o espaço uma construção notadamente humana. Uma das razões dessa alteração substancial se dá pela intensificação das mudanças nos aparatos tecnológicos da produção capitalista. A produção fabril se acelera por meio das inovações tecnológicas, e o trabalho não-especializado como o dos mestres artesãos que possuíam o controle de todas as etapas da produção, perde de fato sua viabilidade. Todas as instâncias da vida social foram alteradas por estas mudanças: o trabalho, a família e até mesmo instituições seculares como a igreja foram questionadas pela racionalização instrumental. Essas mudanças, foram bastante radicais no início da era industrial, causando um verdadeiro choque na experiência de todas as pessoas envolvidas neste processo, e não seria diferente no caso dos cientistas e artistas da época. No século XIX, encontramos segundo Benjamim (1985), um Baudelaire chocado com as massas urbanas, com a pobreza visível através das vitrinas e com um amor impossível por uma passante que o ignora. Por sua vez, Proust busca a memória das experiências de sua infância, que para ele se perdia ou se atrofiava nas pessoas de seu tempo em meio ao caótico movimento então visualizado por ele na França.

Os dois autores encontram-se na posição do *flâneur*, ou seja, observam de longe, anônimos, os acontecimentos caóticos da turba, da multidão. O anonimato do poeta é uma condição eminentemente moderna. A multidão, e a perplexidade causada pela constatação da realidade assustadora da mesma são a motivação de várias manifestações artísticas. O medo das consequências dessa mudança também é matéria da poesia e da literatura da época e um tom pessimista acompanha essas abordagens da modernidade – para eles recente – e do advento das massas trabalhadoras urbanas. O cenário de todas essas transformações, a cidade, é também algo novo, que gera o mesmo choque. Essa configuração espacial é para eles algo de assustador e ao mesmo tempo sedutor, a moralidade cristã perde um pouco de sua proeminência em face da emergência do discurso da razão, e muitas atitudes emancipatórias com relação ao corpo e ao desejo se realizam como consequência dessa virada epistêmica. Se em uma sociedade de corte a sexualidade era matéria somente dedicada à intimidade do casal heteronormativo, com a modernidade passa a ser assunto público discutido pela ciência (outro

aspecto exclusivamente moderno), com espaços na cidade destinados a este tipo de prática, como por exemplo, as zonas do baixo meretrício que brotam em todas as cidades, e sendo também argumento de algumas vanguardas artísticas, que tratam do desejo e da sexualidade como motes de suas poesias. O próprio Baudelaire representa em seu texto *Paraísos Artificiais* (1860), a forma como alguns europeus modernos fruíram seu hedonismo no consumo de ópio, vinho e haxixe. Alan Poe, discorre em suas memórias sobre viagens a Europa do início da modernização com fascínio e medo, por exemplo, a madrugada de Londres e suas possibilidades ilimitadas de aventura de todas as ordens, “parece uma descida aos infernos” Bresciani (1982). Em contraposição as luzes e o recato de fim de tarde/início de noite, quando a madrugada cai é que o maligno espírito das grandes cidades se manifesta, sendo este o palco principal do hedonismo e da imoralidade comuns em zonas que rapidamente seriam estigmatizadas, no desenvolvimento das cidades.

O século XIX se caracteriza pelo choque decorrente das intensas transformações e coexistências com antigas práticas e costumes oriundos do estamento. Já o século XX, parece ter superado essa antiga coexistência e busca, com avidez, por uma forma (*modus operandi* da cultura) que seja exclusiva da modernidade deste século. Um novo meio técnico desenvolve-se no sentido de reproduzir em grande escala obras de arte, para que desta forma a massa possa consumir as peças de arte anteriormente produzidas com natureza aurática, ligação com a magia e culto. Segundo Benjamim (1985), a reprodutibilidade técnica torna a arte acessível às massas, o aqui e o agora da arte desaparece junto com a sua aura, sendo possibilitado as massas modernas o consumo de obras que necessitariam em outros tempos da presença física do criador e do público para tal fruição. Obras como os minuetos de Bach, necessitavam de execução ao vivo do próprio autor, o seu lugar por excelência era a Igreja católica e seu público os fiéis, o que acaba por endossar a ligação entre a obra de arte aurática e o sagrado. No século XX, porém, se pode encontrar gravados em discos de cera os mesmos minuetos de Bach que não necessitam senão de um gramofone para a sua execução. A prensa mecânica torna a poesia e a literatura mais populares do que em outrora, porém o que se observa é que a partir desse novo meio técnico surge uma nova forma literária mais cotidiana e informativa e que tem muito mais apelo popular: são as crônicas jornalísticas, que posteriormente virão a se formatar no jornal diário que conhecemos hoje. Quadros de pintores clássicos são vastamente reproduzidos e enfeitam junto com os novos aparatos domésticos os lares das camadas médias que emergiram neste século.

Porém a reprodução técnica faz emergir no meio destas artes, uma nova, cuja principal característica é a própria reprodução: o cinema. O cinema se origina da necessidade de por em movimento as imagens estáticas capturadas pela câmara fotográfica. Os primeiros movimentos do cinema foram exatamente nesta direção, e os primeiros filmes eram tentativas de reprodução da realidade de forma mimética. Neste estágio do seu desenvolvimento a narrativa não constituía um elemento base, sendo a captura de imagens da “realidade” em movimento a única atribuição deste primeiro cinema. A primeira exibição, atribuída aos irmãos Lumière, trata de uma simples captação das imagens de um trem chegando a uma estação (A chegada do trem na estação 1896). Porém, a imagem em movimento do trem, apesar de sua forma rudimentar, anuncia o fascínio que esta nova arte obteria no curso de seu desenvolvimento. Durante as duas décadas o cinema figura entre as demais artes com muita desconfiança, pois sua condição técnica e a precariedade de uma construção mais densa, o deixa no gosto do público em posição desprivilegiada com relação, por exemplo, ao teatro e seu domínio das artes dramáticas.

Na década de 20 do século passado, o cinema cria o seu próprio estatuto interno, quando D. W. Griffith insere a construção melodramática na captura das imagens, realizando pela primeira vez, a ligação entre o cinema e o teatro. Esta conexão entre o cinema e o teatro, constitui para muitos críticos e estudiosos do cinema a consolidação do primeiro paradigma próprio do cinema, o paradigma clássico (XAVIER 1991) ou modelo de representação institucional (LEÓN 2005). O cinema narrativo começa a se desenvolver segundo as premissas de Griffith, e em todo o mundo o cinema clássico parece ser absorvido com entusiasmo, até o momento em que outros cinemas são criados, e passam a confrontar com novas formulações os modelos do cinema clássico.

A título de exemplificação, podemos observar os formalistas soviéticos e franceses como os maiores expoentes deste conflito estilístico com o cinema clássico, e não apenas com o cinema clássico americano, mas, como mesmo entre eles. O formalismo Francês, profundamente influenciado pela premissa *l'art pour l'art*, tentava buscar na forma os elementos distintivos do cinema com relação às demais artes, sob esta tutela podemos observar o *Napoleão* (1927), do cineasta Abel Gance como um de seus símbolos. Já no lado soviético, observamos outro aspecto, o cinema como meio de educação das massas para a superação revolucionária das classes sociais. A grande diferença entre este cinema e o clássico

americano ocorre em duas dimensões, uma diz respeito ao próprio estilo, uma vez que o cinema de Griffith e seus sucessores requer uma adaptação literal do melodrama em planos sequência, podemos observar nos soviéticos uma rejeição dessa forma em detrimento da montagem e edição. A outra dimensão, é a própria narrativa e sua função no filme. Podemos observar em *O encouraçado potemkim* (1925) ou *A greve* (1924) de Eisenstein os elementos próprios da história da revolução bolchevique, ou em *Um homem com uma câmara* (1929) de Vertov, uma ode ao presente socialista da União Soviética, quando a câmera passeia por várias capitais soviéticas como São Petersburgo ou Odessa registrando o cotidiano dos trabalhadores (XAVIER 1991). Este foi o primeiro dissenso da história do cinema e depois desta contenda o cinema, até dias atuais, se apresenta cada vez mais plural em uma profusão infindável de gêneros e estilos.

1.2 Um cinema contemporâneo na modernidade contemporânea da América Latina: O realismo sujo e a violência urbana.

Se logo no início das formulações do cinema encontramos o dissenso entre suas formas hegemônicas, depois da Segunda Guerra Mundial o cinema se pulveriza em inúmeras vertentes estilísticas e teóricas. O cinema europeu durante esse período sofreu objetivamente os danos de uma guerra, ficando praticamente parado e tendo como maiores representantes no campo das produções o cinema revolucionário soviético ou o cinema nazista, ambos de caráter publicitário. Os demais países ocupados pelos exércitos de Hitler ficam impossibilitados de qualquer produção no período da guerra.

No fim do conflito a história observa uma Europa praticamente em ruínas, arrasada tanto economicamente quanto em todos os setores que podem ser afetados por uma guerra em um determinado território. Com o cinema não seria diferente. Durante o período de reestruturação da Europa, no início do pós-guerra, o cinema americano ocupa as lacunas que a guerra abriu no cinema europeu, retomando e espalhando sua forte influência sob o cinema produzido em todo o mundo. A década de 50 inaugura a indústria do cinema, já conhecida na Europa e nos Estados Unidos, em vários outros países do mundo como, por exemplo, no Brasil e no México, que registram os seus tempos áureos nesta década (XAVIER 2001). Porém, na mesma esteira outras percepções do cinema começam a ser construídas, e a nossa hipótese é que desta raiz genealógica brota o cinema em questão, o cinema contemporâneo da

América Latina. Um dos marcos dessa mudança é a influência de um manifesto, *A política dos Autores*, escrito na França por um grupo de jovens cineastas e críticos de cinema, chamados de jovens turcos (entre eles Bazin, Truffaut e Godard), que pretendia através da influência do cinema americano propor as bases de um novo cinema centrado no autor, e não em projetos gerais de uma sociedade, que custaram bastante para a Europa da época (BERNADET 1994). A grande mudança realizada nesta forma de produzir filmes está ligada a pluralidade de películas produzidas sob diversos matizes, já sem a vinculação de maior fidelidade a uma escola estilística. Ainda que uma década depois os próprios feitores do manifesto já comecem a negar suas próprias formulações, o fato é que os cinemas produzidos na América Latina no final da década de 50 e início da década de 60 foram profundamente influenciados pelo manifesto lançado na França. Brasil, México, Argentina e Cuba puxam o carro de um cinema nunca antes visto na América Latina, e assim, um novo cinema emerge nestes países, cada um com sua especificidade, mas ao mesmo tempo se influenciando reciprocamente (BERNADET 1994).

A América Latina passa por um período de modernização tardia, e ainda sente na pele as marcas de uma colonização brutal, o cinema então produzido pelos equivalentes nacionalizados da indústria em cada país, trata de dar um tom nacionalista às produções hegemônicas da representação institucional. O descontentamento com este cinema, e a falta de espaço para a crítica dentro desta indústria, juntamente com a aparição de um sujeito emergente capaz de produzir o cinema em todas as suas instâncias, o autor/diretor, faz com que uma safra de novos realizadores promova uma revisão no modo de fazer e nas temáticas trabalhadas pelo cinema industrial de seus países.

Assim como a política dos autores francesa, outras experiências do cinema europeu tiveram forte influência nas formulações deste cinema não industrial latino-americano, como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* que se origina quase que diretamente da política dos autores. Todavia outras necessidades emergiam nestas sociedades pós-coloniais, o drama pessoal e a crise nas identidades, temas recorrentes do cinema europeu, não faziam sentido para uma sociedade que há pouco se liberava do jugo de uma metrópole, da condição de colônia (BERNADET 1994). O cinema da América Latina neste período teve como pano de fundo, como as demais artes também o tinham, a necessidade da construção de identidades nacionais algo muito incipiente ainda na época deste novo cinema. Outro discurso ganha força e se une ao mosaico que compõe a situação social de onde se origina este novo cinema latino-

americano, o discurso socialista, principalmente após a revolução cubana. No caso brasileiro uma premissa do movimento antropofágico da década de 20 se une ao mosaico e da um tom peculiar ao cinema brasileiro, é necessário “comer” as influências estrangeiras, digeri-las para depois regurgitá-las com um caráter eminentemente nacional (mais tarde essa premissa influenciará mais incisivamente outro movimento artístico, a Tropicália, ou tropicalismo) (XAVIER 1996).

Neste sentido, todas as influências estrangeiras não passam de peças para a consolidação da imagem de uma identidade nacional em construção, que necessita ser realizada para que as mudanças desejadas no âmbito da sociedade em geral aconteçam. A partir daí, uma forte tendência toma conta da produção cinematográfica da América Latina, o realismo de caráter social, um dos traços mais definidores do Cinema Novo latino-americano, como afirma León:

En la década de los setenta estas temáticas van a tener su desarrollo a partir de los postulados del cine moderno latinoamericano. Cineastas de la talla de Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964; *Tierra en trance*, 1967), Littin (*El Chacal de Nahuel toro*, 1969; *La tierra prometida*, 1971), Solanas (*La hora de los hornos*, 1968; *Tangos, el exilio de Gardel*, 1985), Gutiérrez Alea (*Historias de la revolución*, 1960; *Memorias del subdesarrollo*, 1968), entre una constelación de autores, proponen una reinterpretación de la marginalidad social, esta vez a favor de la construcción de sujetos orgánicos portadores de una cultura nacional políticamente activa. Para estos cineastas el problema de la exclusión social es tematizado através de un personaje que gracias al descubrimiento de su identidad logra convertirse en actor de un destino colectivo. (LEÓN. 2005:25)

No Brasil, Gláuber Rocha lança em 1963, Deus e o Diabo na Terra do Sol, que busca nas raízes da exploração camponesa uma leitura da situação que então se encontrava a sociedade brasileira. No México, Buñuel ainda em 50 lança Los Olvidados que retrata a situação das crianças de rua que sofrem da ausência de qualquer garantia social de integração ou mudança de vida. Podemos observar, já nos filmes primeiros dessa geração, uma negação completa da temática de seus representantes antagônicos, que preferiam criar estereótipos tragicômicos do nacional que tocar em pontos que explicitem a miséria, talvez a única identidade partilhável nestes países (XAVIER 1996).

Gostaria de ressaltar que a história não obedece a uma linha teleológica de desenvolvimento, e que todos esses movimentos do cinema na América Latina ocorreram em meio a muitas rupturas e desconstruções. Essas influências não direcionaram o desenvolvimento posterior do cinema e sim o conflito interno dessas sociedades das quais

falam e refletem o cinema em questão. O realismo, tal qual construído no cinema latino-americano, se distingue com clareza do neorealismo italiano ou de outras vertentes europeias, que buscam no estilo sua distinção. O sentido de realidade do cinema europeu, se define em sua linguagem fotográfica, na sua forma verossímil de captar as imagens e retratar o enredo. Por sua vez o realismo social do Brasil é particular quando comparado ao mexicano, argentino ou cubano. Embora cada um reserve sua particularidade, o que nos importa neste momento é até onde se assemelham, neste sentido o dado eminentemente social nas construções fílmicas e a precarização dos elementos estéticos são os pontos que convergem para a semelhança. Uma vez que, em certa medida, a história do cinema na América Latina se parece, do ponto vista das crises, rupturas e continuidades, chegaremos até o cinema contemporâneo analisado no presente trabalho.

O tema do realismo social (LEÓN 2005) é um destes momentos de similitude nos cinemas dos países latino-americanos. Além da condição de ex-colônias, compartilhada por todos os países da América Latina, as décadas de 60 e 70 ainda reservavam para a experiência destas nações mais um episódio sangrento comum, as ditaduras militares. O clamor por uma revolução socialista a la Cuba, frente aos regimes autoritários de extrema direita, provocou uma união quase indissociável entre as expressões contraculturais e a esquerda política, uma vocação nova aparece ao cinema deste tempo, a vocação da transformação social e da tomada de consciência, em contraponto aos estereótipos do Jeca de Mazaroppi, podemos ver o cangaceiro Antônio das Almas, de *Deus e o Diabo*. Os filmes realizados neste período da história tiveram um importante papel nos conflitos sociais gerados pelo novo regime autoritário, uma vez que a censura realizada pelas ditaduras tinham como consequência a privação da liberdade e até mesmo a própria morte do realizador, visto que a censura estendia a condição de subversão a qualquer prática desviante de sua norma instituída. Estes filmes, serviram também de testemunhas oculares da história relatando em seus enredos a luta pela transformação social por um lado, e por outro a repressão empreendida pelos regimes. No caso cubano, podemos observar outro aspecto, o da propagação da experiência revolucionária, em *Memorias del Subdesarrollo* (1968), Tomás Gutierrez Alea retrata o momento exato da mudança de consciência de um diletante burguês, que era contrário a revolução e que passa a apoiá-la depois desse processo de exame da consciência.

Os conflitos, porém, só aumentaram, e com eles o autoritarismo dos regimes militares, rendendo também a perseguição e a punição até mesmo com a vida dos opositores

declarados do regime. Muitos realizadores tiveram que sair de seus países de origem, e os que ficaram tiveram seus filmes cada vez mais censurados. Somado a isso, do meio para o fim da década de 70, o potencial revolucionário e a fé nas revoluções sofreram duros golpes, com a publicidade dos massacres promovidos pela então maior experiência socialista da história, a União Soviética. A ocupação da República Tcheca, por exemplo, só toma proporções mundiais em meados dos 70, quase dez anos depois de seu início na chamada Primavera de Praga. O cinema do realismo social começa a perder sua proeminência ainda na década de 70 quando somados aos dados gerais do declínio da experiência socialista, o aumento da força dos regimes militares e o exílio, perseguição, morte e censura dos realizadores deste cinema, surgem outras vertentes críticas na América Latina como o cinema marginal ou o cinema underground ou udi grudi (BERNADET 1994).

As preocupações com a redenção popular e com a construção das identidades nacionais não se apresentam mais neste tipo de filme, assim como a preocupação com o público e o efeito pedagógico das produções. O cinema underground deste período não inviabiliza o realismo social, porém, rivaliza com ele no que se refere a busca por significado e reconhecimento no campo do cinema. Filmes como o *Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, representam uma ruptura seminal com os princípios do cinema novo de motivação claramente identitária, redentora e pedagógica (CARNEIRO 1999).

Os próprios realizadores deste cinema novo repensam suas motivações, e Glauber Rocha que em 1965 lança um manifesto chamado a “*Estética da fome*”, que trabalha numa relação intrínseca entre fome e violência, como sendo uma a expressão da outra e as duas os combustíveis de uma possível, e para ele provável revolução, em 71 lança outro manifesto que pretende rever toda a sua poética da fome em detrimento da estética do sonho, a motivação puramente revolucionária cede lugar a uma mais cotidiana, poética e menos redentora. Os anos setenta ainda trazem certo vigor no tocante a produção cinematográfica, porém a mudança nos paradigmas desta produção parecem desconstruir a hegemonia alcançada (no campo do cinema contestatório) pelo realismo social que cede lugar a uma espécie de realismo mágico ou fantástico, a influência da literatura de Gabriel Garcia Marquez, de Julio Cortazár ou Clarisse Lispector, é bem maior neste cinema que se pretende mais poético do que revolucionário (LEÓN 2005).

O pano de fundo social, do fim da década de 70, nestes países da América Latina, era o de uma não sustentação generalizada dos regimes militares e de uma sensação de fracasso

do sonho socialista. As economias tanto dos países socialistas quanto a dos regidos pelos militares, encontravam-se em frangalhos, a dívida externa destes países era enorme e a crise social era patente. Os anos 80 nasceram na América Latina como o correio da má notícia, que viera anunciar o fracasso tanto da direita militar, quanto do sonho bolivariano da esquerda revolucionária. A crise dos 80 ataca severamente todo o cinema latino-americano, com exceção do México que ainda no final dos oitenta iniciou a captação de recurso pela via mista do estado e da iniciativa privada. Todos os outros países que dependiam exclusivamente do financiamento público estatal reduziram tanto a produção quanto a difusão a baixíssimos números. Como podemos ver:

A excepción del cine Mexicano que mantiene um cierto dinamismo gracias a la inversión estatal y mixta, en el resto de America latina son tiempos de crisis profunda. En Argentina, 1989 es un de los peores años en cuanto a producción de filmes. Entre 1974 y 1984, las audiencias del cine se redujeron en un 50% al igual que el número de salas de cine. En Brasil, se bien el subsidio estatal permitió um incremento de la cuota de pantalla para el cine nacional, el promedio de filmes producidos por año – que durante los años 70 se mantuvo en 60 – en 1988 bajo a 10; mientras el 47% de las salas de cine cerraron entre 1975 y 1984. En Chile, el promedio de 6 filmes anuales que se matuvo entre 1973 y 1982, súbitamente decayó. El cine colombiano, eu mantuvo alta cuota de pantalla para sus películas, a partir de 1986 entra en franca crisis. Em Venezuela, donde el Estado financió 29 largometrajens entre 1975 y 1980, se inicia una drástica reducción del presupuesto para el cine. En Bolivia la crisis del estaño desató el caos económinco y anuló toda posibilidad de producción cinematográfica. (KING 1993 *apud* LEÓN 2005:15)

Os anos 80 representaram o fim da polaridade entre os regimes militares, por um lado, e a proposta socialista por outro, restando para o neoliberalismo uma nova região a ser dominada. O cinema latino-americano encontra seu declínio final no início dos 90 quando a crise se alastra durante o estabelecimento da nova ordem neoliberal, que trata de restabelecer a economia afundada pelos militares e suas práticas de estatolatria. Uma das primeiras medidas que os novos governos neoliberais adotaram foi o enxugamento da máquina pública, e a diminuição do estado. Os primeiros financiamentos cortados foram os que diziam respeito à promoção cultural e ao lazer, cabendo o fechamento imediato dos órgãos estatais responsáveis pelo financiamento público de filmes, por exemplo. No Brasil, 1990 foi o ano do

fechamento da Embrafilme¹, assim como no México o fechamento da IMCINE o Instituto Mexicano de Cinematografia. Os demais países, menores e com economias mais fracas ainda, entraram em crises generalizadas que atingiram todos os campos da produção cinematográfica (LEÓN 2005).

Porém, ainda nos anos 90, a crise social e econômica começa a ser enfrentada, países como o Brasil e o México privatizam sua produção cinematográfica e voltam a figurar no cenário mundial pelo menos no âmbito do cinema comercial. O Brasil concorre ao Oscar duas vezes nesta década, com *O Quatrilho* (1994) e *Central do Brasil* (1998), e o México uma, com *Como Água para Chocolate* (1992). A partir daí a produção cinematográfica volta a respirar com um pouco mais de fôlego, principalmente nos dois maiores países da América Latina. No início dos 2000, um tímido aumento no crescimento econômico no Brasil, e a reabertura de uma agência de fomento para a produção do cinema nacional a ANCINE, abre um filão novo no mercado com os filmes de financiamentos públicos ou mistos através da dedução fiscal via leis de incentivo a cultura. No México o estado intervém menos, porém a iniciativa privada investe com vigor, o que aumenta a produção. Durante essas duas décadas, um cinema mais crítico e contestador teve um papel secundário, pois o pensamento dos empresários do mercado cinematográfico era primordialmente a salvação do cinema/indústria que rende lucrativamente muito mais ao capital do que um cinema poético e crítico (SILVA 2004).

É desse conturbado período da história recente da América Latina que emerge o cinema da marginalidade, do qual elencamos os dois representantes para a análise; faz-se necessário agora uma descrição mais densa sobre o que chamamos de realismo sujo ou traumático, como essa estética relata a vida contemporânea nas cidades da América Latina, qual sua relação com a descrição e interpretação dos ambientes marginais e dos seres abjetos que habitam essas zonas de invisibilidade e estigmatização.

1.3 O realismo sujo

Ainda nos anos 90, podemos observar o que seria o gérmen deste cinema da marginalidade, do realismo sujo ou traumático (LEÓN 2005). Depois da crise dos 80, tanto a

1

Empresa Brasileira de Filmes S.A.

estética do realismo social, quanto o cinema underground ou ainda o realismo mágico, perdem sua importância face à tentativa desesperada que a indústria do cinema empreende ao tentar criar algo novo no cinema deste período. O “cinema da boca do lixo”² se torna o representante do cinema brasileiro. As salas de cinema no Brasil fecharam em sua maioria, restando apenas 47% das salas no ano 1988 (LEON 2005), isto representa não apenas uma crise das formulações internas e estilísticas do cinema brasileiro, mas também uma crise de ordem societária, que tem como uma de suas principais características o aumento a dívida externa, isso atinge não apenas os realizadores bem como o público e a sociedade.

Um sério problema enfrentado na América Latina deste período é o das crianças de rua, cada vez mais a recessão econômica e a histórica precariedade das instituições provedoras do estado moderno jogam para fora do mundo produtivo do trabalho um contingente cada vez maior de trabalhadores, as famílias se desestruturam e entre outros motivos, a violência familiar ocupa espaço importante no rol de motivos que expulsam as crianças para a rua. É sobre este tema que tratam os filmes, *Pixote, a lei do mais fraco*, (1981), *Como nascem os anjos no Brasil* (1996), *Rodrigo D no futuro* (1990) da Colômbia e *Pizza, birra e faso* (1990) da Argentina. Estes filmes exploram algumas ambivalências que serão o centro do que chamamos de realismo sujo.

Antes de entrarmos nas ambivalências típicas do realismo sujo ou traumático, ou como queiram alguns, realismo *callejero*, se faz necessário uma discussão mais clara a respeito desta estética. O realismo sujo, assim como o realismo social ou o fantástico, herda esta denominação da literatura (LEÓN 2005, MONTERDE 2001). A influência do conto neste cinema é notada como traço distintivo, diferente do cinema poético este trata a imagem em movimento de maneira mais documental do que estandardizada, se diferenciando assim do que os especialistas chamam de cinema pós-moderno que se distingue pela espetacularização da violência, ou como diz LEÓN (2005), pela “pornomiséria”. A influência da literatura de Pedro Juan Gutierrez, Charles Bukowski, John Fante, Ginsberg ou Burroughs, não só no conto mais também na poesia, é notada nas narrativas e até mesmo na edição. A construção direta e suja de universos marginais, com cortes secos que apresentam a narrativa de maneira não linear, estabelece uma diferença com o didatismo do realismo social que construía a narrativa sempre da maneira mais informativa possível, assim como também se distingue do movimento underground que não se preocupa de fato com a forma do filme, ou se preocupa

² O cinema da boca, tem sua alcunha devida a um logradouro não-oficial onde se situavam produtoras de cinema, o estilo variava do autoral ao kung fu, mas sempre com uma conotação marcadamente erótica

em excesso. De fato, o cinema da marginalidade, cuja principal característica é este realismo sujo, também se diferencia do cinema marginal, por tratar dos marginais e de zonas urbanas marginalizadas, e ainda assim não dispensar a via do mercado – para a distribuição de seus filmes – e também não despreza totalmente as técnicas do modelo de representação institucional, incorporando-as e modificando-as de acordo com as necessidades dos realizadores. O cinema marginal, nem sempre se utilizava dos seres e lugares marginais em seus enredos, este cinema era marcado mais pela situação marginal ocupada pelos próprios cineastas do movimento, em relação ao mercado cinematográfico da época. Podemos observar na próxima citação uma maneira de tratar o marginal, que é característica deste cinema e da situação social do tempo ao qual se refere esta manifestação artística:

El desenlace de la película revela la condición del marginal: su imposibilidad de construir relaciones sociales estables y vínculos de pertenencia, su infidelidad a un territorio simbólico determinado, lláme-se familia o hogar, ciudadanía o polis, cultura nacional o Estado. (LEÓN 2005, p.21)

Como podemos observar, os universos marginais são originados na relação ausência de estabilidade, de integração social, por um lado e presença, quando se trata do aparelho repressivo do estado, a fim de coagi-los em partes invisíveis da cidade. Uma das mais fortes características do marginal nas sociedades contemporâneas é a ausência de estabilidade nos vínculos sociais, e a pouca fé nas instituições modernas, como a polícia, a previdência, a atenção à saúde ou a educação. Nestes ambientes, cuja única marca visível é o próprio estigma, há incerteza sobre um futuro qualquer, até mesmo o mais imediato.

O cinema da marginalidade, por sua vez, retrata de forma artística e ficcional os problemas vivenciados diariamente por uma parcela significativa de sujeitos interditados, a marginalidade aqui não se apresenta apenas ligada diretamente ao ilícito ou o ilegal, e sim em uma situação de interdição subjetiva: “La marginalidad se presenta entonces como una condición de dispersión del sujeto moderno autocentrado y reflexivo” (LEÓN 2005:45). Como poderemos observar mais adiante o ser marginal pode se apresentar de maneiras distintas, uma delas se refere à condição do sujeito em apreender ou não as normas grupais, e reflexivas da vida moderna.

O sujeito marginal, pode se representar como uma espécie de não moderno no seio

das sociedades modernas, como se operasse em uma lógica de subcidadania³ (SOUZA 2003), como se estivesse sempre sediando um conflito de duas culturas distintas. Pela sua condição de debilidade e vulnerabilidade social, não compartilha por completo dos contratos modernos como os demais habitantes – sendo quase como os párias da Índia ou do Japão, porém sem o conteúdo religioso como ordem fixadora – e sim os múltiplos aspectos de degradação humana aos quais são submetidos diariamente os marginais das cidades modernas, atualmente; “Es una especie de sujeto interdicto, incapacitado para responder a los contratos y acuerdos que califican al ciudadano y al sujeto moderno” (LEÓN 2005:45). Como podemos ver na citação anterior é negada ao marginal a condição plena da cidadania, e até mesmo a própria condição de sujeito ativo do projeto moderno. Discutiremos, mais adiante algumas compreensões teóricas que se contrapõem a esta, porém, cabe aqui apresentar a aproximação teórica do autor ao objeto por ele estudado.

Neste momento pode-se entrecruzar a teoria da marginalidade usada por LEÓN (2005), com a das configurações em particular, as teorias da marginalidade discutidas por PERLMAN (1977), e a dos outsiders e estabelecidos trabalhada por ELIAS & SCOTSON (2000). A partir daí, a proposta é analisar os diversos filmes produzidos nesta temática do realismo sujo, partindo das ideias dos autores e elaborar uma leitura dos espaços geograficamente circunscritos e socialmente habitados pelos marginais nas cidades da América Latina. Estes espaços sempre se movem, e com eles os nômades da rua. O movimento é uma característica desses seres abjetos que a boa sociedade moderna cuidou em tornar invisíveis através de inúmeros processos de interação social operados nas cidades. A segregação urbana tem uma relação íntima com a provisoriedade, com vínculos de pouca duração, como afirma León:

El marginal es un individuo que habita el territorio de forma provisional, por esta razón no puede construir un proyecto a largo plazo que involucre un horizonte compartido con el resto de miembros de una sociedad. Se mueve en los espacios pantanosos de la descomposición social donde los cimientos del sujeto están debilitados. (LEÓN 2005:45)

O cinema da marginalidade fala justamente desses párias modernos das sociedades

³ Em sociedades periféricas como a brasileira, o *habitus* precário, que implica a existência de redes invisíveis e objetivas que desqualificam os indivíduos e grupos sociais precarizados como subprodutores e subcidadãos, e isso, sob a forma de uma evidência social insofismável, tanto para os privilegiados como para as próprias vítimas da precariedade, é um fenômeno de massa e justifica minha tese de que o que diferencia substancialmente esses dois tipos de sociedades é a produção social de uma “ralé estrutural” nas sociedades periféricas. (SOUZA, 2003. p 22)

latino-americanas, esses excluídos crônicos que não deixam de existir no dia dia da experiência urbana contemporânea. No mesmo sentido, podemos encontrar também o mecanismo da construção das autoimagens do eu e do nós do qual nos fala Elias (2000) e também da desconstrução do sujeito sublinhada por León (2005). Neste cinema observamos um tratamento quase documental da ficção, o realismo cru dessas narrativas mostra um traço indesejável da América Latina contemporânea, que guardadas as características mais distintivas de cada cidade, se assemelham quando falam das interdições sofridas pelos seres marginais: “El Cine de la Marginalidad representa la identidad de una forma deconstructiva, como un proceso que nunca llega a su plenitud, como una huella de algo que fue o la promesa de algo que será.” (LEÓN 2005:45). A identidade, grupal ou individual, é algo que em geral está sujeita a mudanças. Mas se observarmos mais de perto veremos que para uma população citadina marginal, aquela que não está no centro (no sentido geográfico e social), a construção das identidades é mais conflituosa que a norma. A identidade, surge da repetição, se apóia em valores reconhecidos e amplamente difundidos e aceitos no interior do grupo. Nos grupos marginais a negociação do presente é contínua e a construção de valores menos transitórios pouco provável, muitas são as causas para a instabilidade destes grupos, e pretendemos no decorrer do trabalho abordá-las.

1.4 A marginalidade de Amarelo Manga e Amores Brutos – Uma aproximação do tema

Para chegarmos mais perto dos filmes escolhidos, se faz necessário uma aproximação destes aos temas anteriormente discutidos que dizem respeito ao arcabouço do realismo sujo dentro do cinema da marginalidade.

Embora Amarelo Manga e Amores Brutos tenham sido realizados no início da década dos 2000, nossa hipótese é de que eles representam de forma seminal o cinema da marginalidade, uma vez que passada uma década das primeiras formulações deste cinema, encontramos nos dois filmes em questão uma clara definição no que tange suas próprias diegeses³ que se assemelham muito fortemente aos representantes supracitados do cinema da

³ O termo Diegese significa, grosso modo, o todo significativo da história criada pelo filme somada a narrativa fílmica. A respeito do conceito de Diegese ver Christian Metz, A Significação do Cinema (1968)

marginalidade, como veremos na citação abaixo:

Sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte muestran la bancarrota dela ciudadanía moderna y la crisis del sujeto racional, pero también la imposibilidad de un individuo autoconsciente de su condición de oprimido y agente de la revolución social. A diferencia del cine comercial del primer mundo que se regodea en las peripecias y hazañas de héroes y anti héroes inmersos en una sociedad de la abundancia donde el conflicto social está ausente, el Cine de la Marginalidad latinoamericano muestra las difíciles condiciones en las que se debate una parte de la población del Tercer Mundo, víctima de la lógica excluyente del neoliberalismo. (LEÓN 2005: p32)

Os filmes Amarelo Manga e Amores Brutos, apresentam características similares aos demais no sentido de, nem pertencem ao cinema novo ou outras vertentes do cinema contestatório, nem muito menos ao cinema comercial. Apesar de demonstrarem características tanto de um quanto do outro, os filmes não se definem por estas características, e sim pela assimilação destes elementos para a criação de algo novo que não atende nenhuma das duas demandas. Os filmes do cinema da marginalidade se definem pela estética do desencanto, retratam o cotidiano de seres abjetos, de nômades da rua cujas identidades estão em constante fuga e forma provisória, apresentam também história de rupturas bruscas com a parte integrada da sociedade, assim podemos observar a questão da fluidez das identidades como a oscilação da balança nós/eu, cujos princípios veremos mais adiante em Elias (2000). O realismo sujo, se afirma na disputa por significado, dentro das tensões dos campos cinematográficos, na tentativa de construir um outro discurso visual que busque questionar a própria sensação de realidade criada pelas técnicas do cinema industrial. Além de seus roteiros, a própria construção estética dos filmes se dá na contramão da produção cinematográfica hegemônica. A marca desta construção se torna patente quando vemos o filme e observamos não haver limite claro entre ficção e documentário, a este respeito:

Una característica común a las películas analizadas en los dos capítulos precedentes es su particular discurso fotográfico. Todas comparten una vocación crítica respecto a las formas convencionales de composición visual y cuentan sus historias con una estética que disuelve los límites entre el documental y la ficción. (LEÓN 2005:63)

O cinema da marginalidade, ao criar este discurso fotográfico peculiar, questiona o tratamento dado à imagem pela indústria do cinema, busca no imprevisível do acontecer diário o cenário para suas filmagens, em contraponto a necessidade que o cinema comercial tem em construir grandes aglomerados de estúdios para a construção de estereótipos

irrealistas. Outra característica importante deste cinema é o uso de atores naturais em detrimento dos atores profissionais, investindo dessa forma na preparação do elenco muito mais do que no próprio elenco. O uso dos assim chamados, “atores naturais” (LEÓN 2005), não ocorre como regra, e nem só de atores naturais são compostos os elencos, porém, esta característica é de fundamental importância para conferir este caráter documental aos filmes, a título de exemplo filmes como os próprios Amores Brutos e Amarelo Manga, ou Cidade de Deus trabalham na perspectiva de mesclar atores profissionais e não-profissionais. A utilização de atores naturais, juntamente com a elaboração de outro discurso imagético realizado pela fotografia da câmera flutuante, se completam com o cenário que na maioria das vezes é composto por externas da própria cidade, revelando o lado obscuro e evitado da cidade.

Os personagens marginais são um raio x da cidade, uma espécie de amostra daquilo que não é visto por aqueles tem uma boa casa para morar. A marginalidade ou tudo aquilo que não é a norma, tem a forte tendência à coerção por parte do arbitrário cultural, assim sendo, o termo marginalidade se relaciona as ideias de centro e margem, e estas ideias servem para selecionar quem, quando, onde e como acessam as possibilidades de poder e reconhecimento social, a marginalidade é uma situação que compreende várias outras, como veremos adiante, por hora tomaremos as ideias de centro e margem para pensarmos essa noção.

Este cinema atua dentro de um paradoxo, uma vez que, na América Latina, a prática de frequentar cinemas é muito mais comum em estratos médios e altos da sociedade, e filmes como Amarelo Manga, Amores Brutos, e outros similares, ganharam o mercado e os circuitos comerciais, consequentemente as elites e classes médias que fogem diariamente dos marginais, foram ao cinema ver “aquilo” que lhes inspira tanto medo, na segurança e conforto de belas salas de cinema, sobre os cenários reais:

Todas estas películas han sido rodadas en escenarios reales que buscan evocar el ambiente corrosivo de las calles de urbes latinoamericanas como Medellín, Buenos Aires, Quito o México. Frente a las imágenes estereotípicas acuñadas por la empresa turística y de gobierno, la concepción visual que manejan construye a la ciudad como un «espacio cualquiera», sórdido y lúgubre, propicio para la degradación de sus personajes. Su discurso fotográfico juega con la impresión de la realidad urbana, exalta aquellos elementos iconográficos propios de la ciudad latinoamericana que testimonian la experiencia marginal. (LEÓN 2005:63)

Um elemento importante para a nossa análise consiste em caracterizar nas histórias criadas pelos filmes, quem são os marginais e em função de que grupos inseridos estes

personagens são considerados marginais. A fim de introduzir, vejamos o caso de Valéria de Amores Brutos. Valéria é uma modelo bem sucedida, que figura em um belo outdoor vendendo perfumes. Até aqui não temos elementos suficientes para classificá-la como uma personagem marginal, entretanto, quando seu amante larga a esposa e assume seu relacionamento com Valéria, esta sofre um acidente grave no mesmo dia. A partir daí, observamos uma transição onde ela passa a ser preterida pela indústria da moda enquanto se recupera do acidente, situando-se enquanto marginal em relação as demais modelos “saudáveis”. Este exemplo serve apenas para introduzir a complexidade do fenômeno da marginalidade, é como se a marginalidade não ocupasse mais apenas as margens, como se fizesse parte também do centro, uma espécie de marginalidade interior:

Como lo ha advertido Slavoj Žižek, vivimos una época de crisis de «la autoridad simbólica» –léase paterna– que construyó la norma y el interdicto. La flexibilidad de las instituciones culturales vuelve complicada la definición de aquello que se puede considerar como marginal a un sistema simbólico establecido. (LEÓN 2005:73)

Para concluir, é importante ressaltar que o debate acerca da marginalidade e de questões referentes a cidade, serão retomadas no capítulo posterior e pormenorizadas em suas formas teóricas da sociologia, bem como a configuração estabelecidos/outsideers a qual anteriormente fiz referência. E as análises fílmicas serão realizadas no terceiro e último capítulo onde partirei dos filmes em si, para relacioná-los com os debates teóricos realizados com o cinema, a sociologia urbana e as teorias da marginalidade.

CAPÍTULO II

A INTERAÇÃO MARGINAIS/NÃO-MARGINAIS NA CIDADE

“ Mas já que deve guardar o dinheiro para a passagem de volta, não pode ir para um hotel, não pode comer nem sequer um sanduíche. Onde irá dormir? Naquele instante sente que se confirma enfim aquilo que sempre comentava com Chantal: na sua vocação mais profunda ele é um marginal, um marginal que viveu no conforto, é verdade, mas apenas graças a circunstâncias inteiramente incertas e temporárias. Ei-lo subitamente tal qual é, devolvido para junto daqueles a quem pertence: para junto dos pobres que não têm teto para abrigar seu desamparo” (Milan Kundera. A Identidade)

A cidade, enquanto dado específico da modernidade, aparece para as ciências sociais, como um objeto passível de análise ainda no início de suas formulações. Observamos nos desenvolvimentos iniciais da ciência, no entanto, um interesse maior em compreender e explicar a gênese e o desenvolvimento dos grandes sistemas sociais, a saber: a modernidade ocidental em suas várias dimensões. Seu método, em geral, consistia em compará-la aos sistemas sociais primitivos, a fim de distinguir a modernidade por sua complexidade face ao mecanismo simples das sociedades primitivas. As grandes teorias da modernidade representaram por um longo tempo, o que se compreendia por teorias clássicas da sociologia.

Buscaremos no presente capítulo desenvolver uma aproximação histórica do estudo das cidades, que também é contemporânea aos clássicos, mas que ao invés de investir seus esforços na construção de metateorias, construíram suas teorias nas próprias cidades, elaborando pesquisas empíricas que buscavam no cotidiano destas, as próprias interações. Esta tendência da sociologia urbana figurava como alternativa no início do pensamento sociológico, com a forte influência de Georg Simmel, buscava autonomia entre as vertentes hegemônicas deste pensamento, que circundavam as figuras de Durkheim, Marx e Weber. Observaremos que, atualmente, nos desenvolvimentos da sociologia urbana, esta abordagem foi transformada em hegemônica, e hoje em dia não se fala de sociologia urbana sem mencionar o nome Escola de Chicago. Em seguida, a partir das sugestões fornecidas por Ezra Park (1916), tentaremos conectar a marginalidade urbana, aos estudos sobre o temperamento e o meio urbano.

Para concluir, se faz necessária uma articulação entre a sociologia urbana; as teorias da marginalidade e a configuração *outsiders* estabelecidos, até chegarmos nos desenvolvimentos contemporâneos do pensamento sociológico acerca das sensações de

insegurança, risco e medo na cidade contemporânea, para que possamos fazer o diálogo entre as teorias do cinema trabalhadas no capítulo anterior, a sociologia urbana e a teoria da marginalidade trabalhadas neste. Este capítulo serve de corpus teórico da análise fílmica, procedimento metodológico que utilizarei no último capítulo, para uma leitura de *Amarelo Manga* e *Amores Brutos*.

2.1 Sobre o estudo das cidades

No início de suas atividades, a universidade de Chicago inaugurou o primeiro departamento de sociologia dos Estados Unidos, bem como a primeira revista científica da área, *American Journal of Sociology*. Com a direção inicial do professor Albion Small, podemos compreender a gênese e a tradição do interacionismo simbólico, no campo da sociologia americana. A intenção do professor Small era a de formar professores e pesquisadores segundo o modelo alemão, porém, Weber e Marx não foram os clássicos mais enfatizados (BECKER 1996);

Assim, as obras de Georg Simmel foram traduzidas antes de 1900— muitos dos seus ensaios, especialmente sobre a importância do número na vida social e na transmissão da cultura, sobre o problema do segredo e outros foram traduzidos e vários deles publicados na *American Journal of Sociology*. (BECKER 1996:2)

Desta forma, a tradição criada pela Escola de Chicago difere em muito da mais aceita vertente da sociologia americana, o estrutural-funcionalismo de Talcot Parsons, que criou em Harvard ainda nos anos trinta uma forte tradição na sociologia. Diferente de Harvard, Chicago direcionou suas atenções em específico às cidades, e mais diretamente ainda a própria Chicago enquanto laboratório. Um dos nomes mais proeminentes e talvez o responsável direto desta inclinação aos estudos urbanos, foi Robert Ezra Park (BECKER 1996). Park Chegou a Universidade de Chicago, depois de concluir seus estudos na Alemanha, onde estudou com Simmel. Antes de lecionar em Chicago, Park trabalhou em outras universidades americanas, com outras questões como por exemplo as questões raciais em Tuskegee, porém, em 1914, chega a Chicago e propõe um verdadeiro programa de pesquisas relacionadas a vida nas cidades.

Muitos temas eram recorrentes neste período, como a questão das imigrações, a violência racial, a violência urbana e a pobreza nas cidades. Estas questões são de fundamental importância para a formulação deste programa de pesquisas que acabará por consolidar a tradição de Chicago face aos estudos urbanos. Para Park (PARK *apud* BECKER 1996) “hoje, o mundo inteiro ou vive na cidade ou está a caminho da cidade; então, se estudarmos as cidades, poderemos compreender o que se passa no mundo”. Este foi o pensamento que impulsionou Park a estudar as cidades, as grandes teorias clássicas das ciências sociais já passavam por uma exame crítico, realizado mesmo por Simmel, com esta crítica poderíamos dizer, que Park já estava familiarizado, faltava uma aplicação empírica que sustentasse essa hipótese e para que isso se tornasse viável era necessário que mais pesquisadores embarcassem na idéia de Park, uma vez que sozinho seria impossível levar a cabo todo o seu programa de pesquisa.

O Aparato institucional, o qual Park necessitava, estava estabelecido, era preciso agora aparar as arestas metodológicas e teóricas, porém diferente de outras escolas de atividade da sociologia na época, podemos observar que a rigidez metodológica e teórica ficou um pouco de lado, e o que se observa de fato é um ecletismo maior que os demais representantes contemporâneos a Chicago. A título de ilustração, atualmente, os estudos urbanos de Chicago são lidos e aplicados em quase todas as pesquisas antropológicas que tratam da cidade como objeto, porém, a escola de Chicago, se tratava, ao menos formalmente, de um departamento de sociologia. Não só a antropologia, como a história, a psicologia social e outras muitas áreas da pesquisa social foram profundamente influenciadas pelas pesquisas de Chicago, podemos afirmar que o que definia essa escola era justamente o trabalho coletivo e eclético com relação aos métodos e teorias, quanto a isso vejamos o que diz a citação abaixo:

Uma das características do pensamento de Park – e isso se aplica à Escola de Chicago como um todo – era não ser puramente qualitativo ou quantitativo. Park era muito eclético em termos de método. Se achasse que era possível mensurar alguma coisa, ótimo, se não o fosse, ótimo também. Havia ainda outras maneiras de fazer essas pesquisas.(BECKER 1996:2)

O denominador comum deste ecletismo metodológico foi o conceito de interação simbólica herdado de Simmel e difundido por Park. A interação social era o dado bruto sob o qual os pesquisadores trabalhavam esta enormidade de arranjos metodológicos no estudo das cidades. As interações podem fornecer uma observação mais qualitativa mais próxima das

dinâmicas sofridas pela vida urbana e pela qual passavam as grandes cidades no mundo inteiro neste período da história, muito embora o princípio das interações esteja presente em toda a vida social. As categorias clássicas de análise das ciências sociais, como: trabalho, etnicidade, violência, desvio, entre outras são adaptadas as análises em contextos locais tendo como aporte teórico a ideia de interação, acompanhada de um respeito a peculiaridade que se define a partir da relação entre a cidade e as interações que nela acontecem, a este respeito:

Ou seja, para nós a unidade básica de estudo era a interação social, pessoas que se reúnem para fazer coisas em comum – exemplificando com um tema antropológico, para constituir uma família, para criar um sistema de parentesco. Disso decorre que um sistema de parentesco é formado pelas ações de pessoas que fazem as coisas que se supõe que parentes devam fazer, e que, enquanto o fizerem, teremos um sistema de parentesco. Quando não o fizerem mais, o sistema de parentesco se torna outra coisa.(BECKER 1996:2)

Nesta abordagem a estrutura social não se sobrepõe a interação, a estrutura de parentesco por exemplo, se define, a partir de sua interação, ou seja, o *modus vivendi* das pessoas reunidas em grupo e variando de acordo com o tamanho do grupo estudado e o alcance das interações selecionadas para a análise. As interações podem ser duradouras ou não, mas uma das coisas que se pode depreender desta tradição do pensamento, é que aquilo que é mais objetivo em uma cultura particular e o mais subjetivo nesta mesma cultura, se relacionam criando e recriando práticas que mudam, de acordo com a velocidade destas interações. A guisa de Simmel, esta tradição das ciências sociais acredita haver uma diferenciação entre cultura objetiva e cultura subjetiva, ou seja, um déficit na apreensão individual daquilo que é elaborado sob as formas coletivas, a cultura objetiva se desenvolve enquanto a cultura subjetiva não pode apreender todas essas transformações. A este respeito podemos observar que, existe uma certa tendência a duração em certas interações realizadas nas cidades, muito embora a possibilidade de mudança radical exista, o movimento mais observado é o da acomodação de certos modos de interação, que por serem repetitivos possibilitam a reflexão do pesquisador, vejamos:

Portanto, o que nos interessava eram os modos de interação, especialmente as interações repetitivas das pessoas, modos estes que permanecem os mesmos dia após dia, semana após semana. Às vezes, esses modos de agir se alteram substancialmente, devido a uma revolução ou desastre natural, mas, outras vezes, a mudança se dá muito lentamente, à medida que as circunstâncias se modificam.(BECKER 1996:2)

Partindo destas experiências a tradição da Escola de Chicago, se alastrou pelas ciências sociais no mundo inteiro, sobretudo no que se refere as pesquisas sobre a vida urbana. Segundo (BECKER 1996), esta foi a primeira fase das atividades da Escola, e seu rebatimento foi notório nas próximas fases da própria, aonde situam-se pesquisadores do calibre de Hughes, do próprio Becker e Goffman.

Os objetos criados por esta primeira fase da Escola de Chicago foram se desdobrando e chegaram nos mais variados campos. Park em seu texto *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano* (PARK 1916), sugere que o estudo das cidades é imprescindível pois o ser humano deste tempo é um ser construtor de cidades, por conseguinte a cidade é o habitat natural do homem moderno, sendo o ser humano moderno também um construtor de cultura, portanto, a cidade está enraizada nos hábitos e costumes das pessoas que a habitam (PARK 1916). Tomando este fato como justificativa, Park propõe um programa de estudos para a vida urbana, elaborando propostas de pesquisas que trabalhem num sentido de isolar certos elementos da vida urbana para fins analíticos e reflexivos, uma vez que a cidade é um complexo de fenômenos que observados em sua generalidade não parecem com um conjunto de fenômenos isolados, mas sim um só fenômeno, vejamos o que nos traz Park na citação seguinte:

A consequência é que a cidade possui uma organização moral bem como uma organização física, e estas duas interagem mutuamente de modos característicos para se moldarem e modificarem uma a outra. (...) Por outro lado, essa enorme organização que se erigiu em resposta às necessidades de seus habitantes, uma vez formada, impõe-se a eles como um fato externo bruto, e por seu turno os forma de acordo com o projeto e interesses nela incorporados. (PARK, 1916:29)

A sugestão de Park no célebre ensaio é a de desenvolver pesquisas empíricas que partam de suas provocações teóricas a cerca dos seguintes temas; I A planta da cidade e a organização social, onde sugere que estudos sejam elaborados levando em consideração a organização social na ocupação dos espaços urbanos, por exemplo a questão da imigração, da demografia, e das relações de vizinhança. II A organização industrial e a ordem moral, aqui o autor sugere o estudo das profissões através das classes vocacionais e tipos vocacionais, as notícias e a mobilidade do grupo social e pesquisas sobre o movimento de certos grupos sociais e suas relações com a velocidade na transmissão das informações. III Relações secundárias e controle social, sugere pesquisas nos seguintes temas: A igreja, a escola e a

família; Vício comercializado e tráfico de bebidas; Política partidária e publicidade; Propaganda e controle social. Por último; IV O temperamento e o meio urbano, no qual os temas sugeridos são: A mobilização do homem individual, A região moral e temperamento e contágio social (PARK 1916 p 29, 36, 46, 61). Essas questões impulsionaram o boom de pesquisas da primeira geração da Escola de Chicago, muitas delas estão datadas e a dinâmica da vida nas cidades tratou de torná-las menos relevantes do ponto de vista analítico. Porém, muitas outras ainda continuam pertinentes uma vez que certos traços da vida urbana parecem pouco alterados. Cabe aqui um recorte das questões levantadas por Park, no último tópico de suas sugestões, a fim de tratá-las com especial atenção no sentido de realizarmos a interlocução necessária entre o estudo da vida urbana e as particularidades suscitadas pela condição de marginalidade tratadas no presente trabalho.

Muitas mudanças ocorridas na modernidade foram sutis e silenciosas, segundo Park (1916), uma delas diz respeito a mobilização do homem individual, a autonomia dos indivíduos tal qual se observa nos aglomerados urbanos, jamais seria possível nos pequenos grupos humanos mais tradicionais, uma vez que, quanto menor o grupo, menos complexas são as interações sociais e mais eficaz é o controle por parte do arbitrário social. “Poucas vezes a comunidade pequena tolera a excentricidade, a cidade pelo contrário a recompensa.”(PARK 1916:63). Por sua vez, a possibilidade de uma maior autonomia por parte do indivíduo moderno, se dá justamente pela transitoriedade ou pouca estabilidade das associações ou vínculos e também pela impessoalidade do direito a repulsa. As grandes cidades são compostas, via de regra, pela heterogeneidade étnica e cultural e, se, por um lado, isso permite ao indivíduo uma maior mobilidade e interação entre os diversos grupos de diversas culturas, por outro lado, abre o pressuposto da segregação, a partir da transitoriedade das associações. A segregação é fruto de um conflito entre as diversas “possibilidades de aventura” da grande cidade, e a possibilidade real de mobilidade por parte dos processos de subjetivação que manifestam no indivíduo o conteúdo objetivo de uma sociedade particular, este é um processo fugaz nas sociedades modernas onde o resultado pode ser tanto a interação do indivíduo em diversos grupos, ou a marginalização do mesmo em todos os grupos com os quais tenta interagir, sobre os universos morais da aventura urbana. Vejamos, Park:

Os processos de segregação estabelecem distâncias morais que fazem da cidade um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram. Isso possibilita ao indivíduo passar rápida e facilmente de um meio moral a outro, e encoraja a experiência fascinante, mas perigosa, de

viver ao mesmo tempo em vários mundos diferentes e contíguos, mas de outras formas amplamente separados.(PARK 1916:62)

Outro ponto que merece destaque diz respeito a construção de regiões morais dentro das cidades. As regiões morais são aquelas onde os indivíduos excepcionais ou não podem encontrar-se para exercer aqueles impulsos, paixões ou ideais reprimidos que se emancipam da ordem moral dominante. Certas características humanas, atribuídas a natureza, necessitam ser recalçadas para que o convívio em sociedade possa existir sem maiores percalços, porém esses desejos que em comunidades menores tem grande eficácia repressiva, nas cidades tendem a retornar por mais recalçados que sejam, e as cidades preparam uma região, uma geografia específica para a liberação destes desejos de primeira natureza que são cotidianamente reprimidos. Observemos o que pensa o autor:

A civilização, no interesse do bem-estar comum, requer algumas vezes a repressão, e sempre o controle destas disposições naturais. No processo de impor sua disciplina ao indivíduo, de refazer o indivíduo de acordo com o modelo comunitário aceito, grande parte é completamente reprimida, e uma parte maior ainda encontra uma expressão substituta nas formas socialmente valorizadas ou pelo menos inócuas. É nesse ponto que funcionam o esporte, a diversão e arte. Permitem ao indivíduo se purgar desses impulsos selvagens e reprimidos por meio de expressões simbólicas. (PARK 1916:65)

A região moral, é um importante conceito, pois visibiliza uma população característica de todos os centros urbanos, que por não se tratar da norma ou mesmo da maioria numérica das populações eram relegados a uma condição de excepcionalidade, de anomia. A vida citadina, criou, ao se criar, o seu submundo, o antípoda, a sombra, a anormalidade está sempre presente ao lado da normalidade, porém excluída e segregada. É a esta parte obscura da vida urbana que Ezra Park nos direciona como podemos observar:

O que concede uma importância especial à segregação do pobre, do viciado, do criminoso e das pessoas excepcionais em geral é o fato, uma dimensão tão característica, de que o contágio social tende a estimular em tipos divergentes as diferenças temperamentais comuns, e a suprimir os caracteres que os unem aos tipos normais à sua volta.(PARK 1916:66)

Estas foram as provocações introdutórias ao estudo dos marginais e da marginalidade urbana pelas ciências sociais. Apesar de certos termos terem caído em desuso, o essencial destas questões circunscrevem o momento em que através do indivíduo, a tensão entre moral

dominante e moral divergente eclode, a partir da mobilidade que o indivíduo dispõe em maior intensidade na vida moderna das cidades. Partindo destas sugestões clássicas dos estudos urbanos, a proposta é realizar uma panorâmica nos estudos sobre marginalidade, e na configuração *outsiders*/estabelecidos, até estudos mais contemporâneos sobre o medo e a insegurança na cidade, a fim, de delimitar o universo teórico do estudo, enquanto subsídio para análise fílmica.

O intuito desta digressão histórica, é de sinalizar dentro da história da disciplina o momento em que as cidades tornam-se objetos de estudo, neste sentido, o desvelamento da realidade nos conduz a minúcias bastante importantes, como por exemplo o interesse pelos estudos das minorias, das populações segregadas ou daquelas que recebem a alcunha de marginais, sobre as teorias da marginalidade vejamos a discussão do tópico seguinte.

2.2 Sobre as Teorias da Marginalidade

O tema da marginalidade, está diretamente ligado a construção de estigmas e estereótipos. Os próprios grupos se distinguem através destes processos. No presente tópico discutiremos desde os usos comuns do termo no linguajar cotidiano, até algumas das principais abordagens teóricas da marginalidade, a fim de junto com a teoria das configurações de Elias, e o estudo das cidades, construir o aporte teórico da análise. Para tanto, trabalharemos com um quadro elaborado por Perlman (1977) em seu trabalho denominado *O mito da marginalidade: Favelas e política no Rio de Janeiro*. Janice Perlman, realiza neste trabalho uma pesquisa de campo em favelas do Rio de Janeiro, com o intuito de confrontar as informações obtidas através da pesquisa, com a ideia geral que se fazia dos moradores de favela. Sua perspectiva é a de desconstrução daquilo que ela chama de “mito da marginalidade”, este mito conta com a contribuição do preconceito social, porém, também conta com a contribuição de formulações eruditas do mundo letrado. Vejamos a partir da revisão feita pela autora, que tipos de abordagens favorecem ou não a construção e a perpetuação dos estereótipos.

Os usos comuns do termo podem ser aplicados em situações gerais, ou situações específicas porém sempre com a conotação devidamente pejorativa que o termo encontra em

todas as sociedades. No que se refere as cidades parece que o termo e o próprio estigma trazido em seu bojo tem suas raízes históricas no momento em que as cidades eram a fortaleza da cultura elevada, a cidadela das elites e com grande homogeneidade de classe, temendo a inevitável chegada das “massas bárbaras”.(PERLMAN 1977).

Os usos corriqueiros do termo marginalidade/marginal são aplicados em diversas formas, mas todas elas com caráter depreciativo dos participantes do referido grupo. A primeira delas diz respeito a localização, no caso específico as favelas, mas também o beco dos ratos de Wisnton Parva, como veremos mais adiante, recebem a alcunha de marginais por residirem em uma área desvalorizada tanto simbolicamente quanto economicamente, e terem suas atribuições humanas confundidas com as condições precárias de suas moradias. No caso das favelas do Rio a ausência de planejamento urbano é uma das características mais marcantes, onde o espaço da marginalidade é delimitado fisicamente. Outro uso bastante comum, situação inferior na escala econômico/ocupacional, aqueles que participam muito precariamente do mundo do mercado e do consumo, e por conseguinte não ocupam lugares de destaque na sociedade, a marginalidade observada por este ponto de vista tende a se definir pela situação do indivíduo na divisão social do trabalho. Outra forma que a marginalidade toma é a dos migrantes, recém-chegados, ou membro de diferentes subculturas, que ingressaram em outra cultura hegemônica e sentem o conflito entre as duas culturas, a anterior que resiste e a recente que tarda em virar costume. Outra definição diz respeito a minorias raciais e étnicas (diversidade sexual, grifo meu), que dizem respeito às definições genéticas de cada ser humano, e em outros casos a escolha divergente da opção sexual. Por último os transviados, a situação marginal que atinge a todos aqueles que não se encaixam nas normas estabelecidas, nem no que diz respeito ao trabalho, nem no campo da religião muito menos no da política. O transviado pode ser um louco, um profeta, um artista, um mendigo alheio a tudo que se passa em sua volta, o transviado pode virar líder do seu grupo, pode ser o marginal de todos os grupos e pode também ser uma pessoa que simplesmente não liga para o que acontece no mundo. Essa é a mais individual das manifestações e é onde se evidencia um conflito intencional ou não do indivíduo contra a sociedade.

Além dos usos correntes do termo no senso comum, a autora alerta para as derivações de certas correntes teóricas que podem reforçar o estigma que se têm com relação a algumas origens da marginalidade. Algumas correntes, porém, buscam a desmistificação mas sem se dar conta que de maneira provisória e tendo como base certas leituras

tendenciosas, acabam por fornecer elementos para a construção do mito. A autora não busca invalidar estas teorias, mas um certo denominador comum entre elas, para o confronto entre as percepções dos próprio moradores de favela e as ideias que deles fazem, ou a população de elite e classe média, ou teóricos e acadêmicos que em seu distanciamento acabaram por contribuir com um componente ideológico na construção do estigma marginal, a autora define as principais abordagens da marginalidade como sendo as seguintes:

1) psicossociológica: primeira a utilizar o termo marginalidade em um nível psicológico-individual. Para Park (1928), o marginal é um “indivíduo à margem de duas culturas e duas sociedades que nunca se interpenetraram e fundiram totalmente” (PERLMAN 1977:131). Para H.F.Dickie-Clark, “o grupo dominante (...), se pretende continuar dominante, não pode permitir às camadas inferiores que compartilhem seus poderes e oportunidades” (*apud* PERLMAN 1977:135).

2) arquitetônica-ecológica: define o marginal como aquele que mora em vizinhanças marginais em relação à cidade, com infraestrutura, higiene e segurança precárias – ou seja, as favelas. Dessas condições decorriam os desequilíbrios morais e sociais. A marginalidade, portanto, deveria ser erradicada através da remoção das favelas e outras ocupações urbanas. (PERLMAN 1977:135)

3) etnográfica: “atribui a marginalidade à persistência de instituições e costumes rurais num ambiente de outra forma urbano” (PERLMAN 1977:139), e também à ausência de pressão comunitária para a internalização de regras e leis na personalidade do migrante.

4) tradicional-modernizante: considerava que os atributos de indivíduos de sociedades tradicionais explicavam a perpetuação do subdesenvolvimento. Mudanças nas esferas política, econômica e das estruturas sociais dependiam da modernização da sociedade, o que por sua vez requer que o próprio povo se modifique. (PERLMAN 1977:141)

5) cultura da pobreza: diferencia a pobreza em si (ou seja, a privação material de certas necessidades) dos seus aspectos culturais (traços de personalidade que se perpetuam para gerações subsequentes, mesmo após alterações nas condições econômicas) “tradição de culpar a vítima”.(PERLMAN 1977:148)

6) ideologia da participação (Desal/Chile): segundo Vekemans, “a marginalidade se caracteriza pela completa falta de participação na sociedade global. Esta inter-relação de omissões é devida, por sua vez, à desintegração interna dos grupos marginais e sua carência

absoluta de qualquer forma de organização” (PERLMAN 1977:155).

7) teoria do radicalismo: os migrantes abandonam seus lares com expectativas pouco realistas e se veem constantemente solitários e frustrados diante das dificuldades, pressupostos assim à explosões de violência ou atitudes revolucionárias. Na ausência de fortes laços grupais, os favelados podem facilmente aderir a movimentos de protestos.(PERLMAN 1977:159)

A autora, de posse dos dados de sua pesquisa quantitativa, realizada com populações de favela, compara a estas formulações teóricas e descortina o mito da favela, como um lugar de intensa atividade comunitária, fortes laços de solidariedade apesar da limitação econômica. Não era o lugar da desmobilização, muito menos da sujeira e da insalubridade. Em suma a autora chegou a conclusão que o mito da marginalidade na favela carioca, tem grande importância do ponto de vista do controle social dos subalternos, da manutenção das possibilidades reais de acesso ao poder. Essa questão se alinha diretamente com a levantada por Elias em *Os estabelecidos e os outsiders* (2000). Esta discussão em torno do trabalho de Perlman (1977), não visa esgotar toda a literatura sobre a marginalidade, mas sim construir uma ideia geral sobre o conceito e suas aplicações práticas, a fim de relacioná-lo as demais construções teóricas que temos realizado no decorrer do trabalho.

2.3 Elias e o problema das configurações do tipo Estabelecidos/*Outsiders*

Duas questões lançadas por Elias em textos diferentes circundam a mesma problemática das configurações, uma delas referente à conformação das configurações em uma dada sociedade, e a outra sobre os elementos que podem estruturar as análises dessas configurações.

Uma das questões se refere diretamente à viabilidade da análise a partir de um quadro teórico onde a configuração determina a relação entre os estabelecidos e os *outsiders* dentro das dinâmicas da possibilidade de uso do poder vigente em cada sociedade. A outra, diz respeito à mudança do gosto artístico e do senso estético, quando da alteração na posição dos grupos em relação às transformações históricas de suas configurações correspondentes.

A este tema das configurações entre os estabelecidos e os *outsiders* caberia, entre

várias coisas, observar a dimensão de temporalidade, a demarcação da episteme de uma história específica. Assim sendo, o referencial teórico que Elias nos fornece, representa uma forma plástica e moldável, se respeitarmos as devidas particularidades de cada tempo, afinal, um grupo estabelecido apenas se mantém em relação agonística com um grupo não inserido num determinado ponto da história e não em outros. Com relação a esta configuração, o trabalho de Norbert Elias, *Os Estabelecidos e os Outsiders* (2000), pode nos servir de base e nos ajudar na consolidação desta teoria, a fim de, analisar os conflitos cotidianos que são enfrentados pelos habitantes dos centros urbanos. A hipótese do sujeito, categoria de análise que será discutida ainda neste capítulo, será então confrontada com a análise centrada nos grupos, e nas suas motivações para a distinção entre si.

A proposta de Elias é trabalhar com os dois processos simultaneamente, um de ordem macro social, e a outra do ponto de vista dos pequenos grupos.

A relação entre os estabelecidos e os não-estabelecidos pode acentuar algumas características em detrimento de outras, através de processos de estigmatização, como por exemplo as diferenças étnicas ou raciais. Porém, o isolamento dessas questões para fins metodológicos pode ser responsável por análises parciais e simplistas para problemas complexos e integrados a outros. Essa percepção teórica, abre espaço para o entendimento do problema, indivíduo/sociedade nos termos de uma sociodinâmica, ou seja, de uma elaboração necessariamente ligada ao movimento da configuração estabelecidos/outsiders, sabendo que esta configuração não é atemporal, e sim crivada pelo espírito do tempo, podendo desaparecer ou mesmo se inverter de acordo com o devir histórico, os estabelecidos de ontem podem ser os *outsiders* de hoje e vice-versa.

A concentração de Elias em fornecer uma abordagem mais ampla do que a clássica polaridade entre indivíduo e sociedade, parece tirar a análise sociológica do seu cacoete positivista, oferecendo análises que mais parecem fotografias feitas com lentes teleobjetivas, que são capazes de uma grande profundidade de campo e conseguem aproximar incrivelmente o fotografo do motivo. Ao mesmo tempo, a construção teórica de uma configuração não despreza os aspectos históricos de sua formação, esta serve (ainda na metáfora das lentes) como uma lente grande angular que é ideal para planos abertos e panorâmicos. Os processos sociais de longo prazo entrecruzam-se com os de curto prazo para a descrição conceitual de uma configuração e é importante observar que este tipo de abordagem prima pela explicação não estática das relações sociais.

Remeter esses tipos de construtos teóricos a um estudo empírico dá uma melhor visão do seu superficialismo. É fácil perceber que os pressupostos teóricos que implicam a existência de indivíduos sem sociedades são tão fictícios quanto outros que implicam a existência de sociedades sem indivíduos. O fato de sermos apanhados na armadilha de uma polaridade conceitual irreal como essa – de sermos repetidamente tentados a falar e a pensar como se só fosse possível escapar de postular indivíduos sem sociedade postulando sociedades sem indivíduos – não pode ser contornado pela simples afirmação de que essa polaridade é fictícia. (ELIAS & SCOTSON 2000:182)

O pesquisador que vai a campo na intenção de compreender uma configuração deve estar aberto para as sutilezas que emergem a todo instante nos processos estudados, como por exemplo, as que distinguem as zonas 2 e 3 de Wiston Parva, onde uma abordagem estatística dos indicadores socioeconômicos não encontraria diferenças fundamentais nos bairros relatados. O ponto de partida da pesquisa circunda uma questão fundamental, qual o motivo da diferenciação extrema entre duas comunidades circunvizinhas advindas da mesma “raça”, mesma classe social (trabalhadores fabris) e ainda tendo muitas outras semelhanças, no que se refere ao acesso a direitos fundamentais como: saúde, educação, lazer e etc ? Sobre este ponto lançaremos um olhar mais sistemático, no sentido de compreender melhor as estruturas de uma configuração estabelecidos/*outsiders* e lançar uma hipótese acerca desde aporte no que diz respeito ao fenômeno da marginalidade urbana em seus diversos aspectos.

A configuração estabelecidos/*outsiders* é uma forma alternativa da análise dos conflitos humanos, que busca sob o prisma da pluri causalidade encontrar os diversos fatores para a distinção de grupos através da percepção da inferioridade ou superioridade do valor humano dos segmentos em conflito. Os pesquisadores foram levados ao campo pelos indicadores de delinquência tão dispares em áreas vizinhas. Com o tempo a pesquisa tomou o rumo das relações entre as localidades, considerando a imagem que uma tinha da outra e das autoimagens que cada grupo fazia de si, foi nesse ponto que os autores puderam cruzar os elementos da análise configuracional com a realidade vivida pelos habitantes de Wiston Parva.

Esta observação de um microcosmo social, abre a perspectiva de uma análise microscópica dos eventos locais que depois em uma operação de sinopse e interpretação aparecem como os fundamentos de uma gama de questões relacionadas ao poder e a dominação de grupos concernentes ao universo social em geral, em suma os dados objetivos

da sociedade que parecem distantes da dimensão do indivíduo se relacionam para a construção destas relações de julgo de um setor sobre outro.

Wiston Parva é o nome fictício dado pelos autores a uma região no subúrbio de Londres que se dividia em três zonas onde habitavam grupos socialmente distintos. A zona 1 era composta pela classe média emergente que mantinha uma relação um tanto quanto indiferente às outras duas zonas que compõem a região, a situação de conflito era latente e não declarada. A zona 2 era composta por operários da indústria, porém, a habitação da área tinha sido realizada por volta de oitenta anos antes e por isso era chamada entre eles com orgulho de “aldeia”. A zona 3 também era constituída de trabalhadores da indústria, contudo, era das três a zona estigmatizada, chamada de “beco dos ratos”. O que intrigava os pesquisadores era como se processava tanta diferenciação de status onde, em uma observação mais apressada, o que se via eram apenas sinais de similitude, posto que a zona 2 e a zona 3 dispunham de uma população que trabalhava nas mesmas atividades e muitos eram até colegas de trabalho, então, porque no ambiente de suas comunidades uma era muito mais fechada para si e outra parecia desempenhar o papel que lhes era atribuído de minoria anômica ?

O ponto crucial das análises configuracionais é a distribuição vigente das possibilidades de poder. Os grupos entram em conflito, pois um domina tais possibilidades enquanto o outro amarga a carência das mesmas. Um dos traços distintivos da situação desigual em que uns grupos acessam mais do que outros as possibilidades de poder ocorre no momento da construção de estigmas que são marcas, como sugere o próprio vocábulo, usadas para classificar e situar os partícipes de um grupo ou de outro nos seus determinados contextos.

Os autores citam a título de ilustração o exemplo dos párias, que vivem num sistema secular de exclusão cujas origens “religiosas” os párias contemporâneos desconhecem e mesmo assim costumam não questionar. O exemplo dos Burakunin do Japão e dos intocáveis da Índia é paroxístico para a compreensão desses grupos *outsiders* tão radicalmente excluídos. Os Burakunin e os intocáveis herdaram a condição de *outsiders*, eles têm antes de sua existência uma estrutura social que os espera para que estes a perpetuem, as explicações teológicas fixam na ordem social uma desigualdade cuja razão não é metafísica e sim histórica, e a performance do grupo *outsider* é essencial para a manutenção do seu status social. A performance do grupo estabelecido também reforça a construção desta autoimagem, para o seu próprio grupo e também para o grupo não-inserido, uma vez que ao atribuir um valor

humano inferior a um grupo de párias, um grupo de estabelecidos nunca deixa de lado o enaltecimento do próprio valor humano superior, o que no campo das atuações sociais dá um sentido de realidade aos conflitos entre os grupos. “A imagem do nós e o ideal do nós de uma pessoa fazem parte de sua autoimagem tanto quanto a imagem e o ideal do eu da pessoa singular a quem ela se refere como “eu” (ELIAS & SCOTSON 2000:45).

O estigma é sempre depreciativo e dado ao grupo não-inserido pelo grupo estabelecido, o que reforça a autoimagem do “eu” (autorregulação) e do nós (pressão reguladora) dos *outsiders*. Outro aspecto importante ressaltado na pesquisa é, a de que enquanto os estabelecidos se veem como ordeiros e cumpridores das normas, classifica o grupo não-inserido como uma minoria anômica e caótica. Essa imagem do “nós” feita pelos estabelecidos adentra ao imaginário coletivo dos *outsiders*, que conseqüentemente, passam a se imaginar da mesma maneira e a internalizar a anomia como norma vigente em seu cotidiano. É fato que as configurações devem obedecer a morfologia de seus contextos estruturados e também é fato que o grau de interdependência entre os grupos é o que definirá *in locu* a balança da desigualdade entre os grupos e suas atuações, sendo que de acordo com a sociodinâmica dos grupos, os estabelecidos de outrora encontram-se hoje em situação de *outsiders* e vice-versa, o que demonstra que uma abordagem estanque de fatores isolados dos conflitos, como etnia, classe ou categoria ocupacional, são infrutíferas e superficiais.

Outro aspecto pertinente dessa abordagem se refere ao conteúdo propriamente simbólico dessas relações no que tange o campo das fantasias sociais, o uso desse elemento aparece tanto na formação da autoimagem de um grupo quanto na do outro, sob a forma de fantasias enalecedoras do carisma grupal superior de um grupo estabelecido ou pelas fantasias depreciativas no caso dos grupos não-inseridos. Termos como “os grandes mal lavados” foram utilizados pelo grupo estabelecido burguesia para designar a nova classe proletária que, por razão de suas condições precárias de existência no início da revolução industrial, poderia até fazer sentido, mas o termo continuou sendo usado até mesmo quando as condições de vida dos trabalhadores mudaram e entre os trabalhadores essa impressão não se apresentava mais no vestuário muito menos em suas etiquetas. As possibilidades teóricas de construção das configurações são ilimitadas, cabendo ao pesquisador as devidas equivalências para sua realização. Sobre a possibilidade da construção da configuração estabelecidos/*outsiders* vejamos:

Para quem vive numa sociedade industrializada relativamente rica, é preciso um exercício de imaginação para fazer uma ideia do estilo de vida e dos sentimentos dos seres humanos postos em tal situação. Mas é um exercício que merece ser feito. Durante todo esse longo período, a imagem maculada do nós dominou e coloriu sua autoimagem. Eclipsou sua imagem de pessoa individual, de modo que não temos acesso prontamente nas sociedades em que o sentimento de poluição pelos *outsiders* não é sancionado pelas crenças dominantes. (*Ibid* 2000:49)

A autoimagem a qual se refere Elias é a dos *outsiders*, como podemos observar no mundo ocidental moderno, os processos de exclusão não funcionam como no caso das castas, ou outras estruturas sociais que fixam *ad infinitum* estas dominações. A marginalidade é uma das formas em que se expressa a autoimagem do *outsider*, nos centros urbanos modernos da América Latina, nos filmes do realismo sujo, encontramos um retrato desta autoimagem renegada do marginal urbano e na teoria das configurações vemos uma possibilidade teórica para pensar relações que engendram estes grupos. Ainda no tema da configuração estabelecidos/*outsiders*, vejamos outra possibilidade de uso, agora no que se refere a disputa de poder dentro das significações do campo artístico.

Segundo Elias, as estruturas das configurações tem a força de moldar um gosto artístico e um senso estético particular em cada contexto, o que tornaria possível a produção de cada estilo em cada época particular. O nível da discussão me parece ainda superficial, vamos então a um exemplo tácito extraído do próprio Elias:

Pode-se dizer que, no decorrer de um conflito longo e muitas vezes exasperado, produtos culturais que obedecem a trindade tradicional do bom, do belo e do verdadeiro, costumeiramente associados a um tom otimista, perderam sua supremacia sem, no entanto, desaparecer. Produtos culturais que representavam abertamente a disputa, o conflito e todos os múltiplos e recalcados aspectos da realidade humana, anteriormente considerados tabus, passavam agora, à revelia de si mesmos, a imperar, com frequência associados a um pronunciado tom pessimista. (ELIAS 2003:47)

Em tempos da sociedade de corte, “o bom senso estético” era um valor humano alto, compartilhado senão por todos os cortesões, por todos desejado. O artista, então, apareceria em um status social inferior ao seu público, que financiava suas produções e por fim conhecia mais da arte que o próprio artista. O exemplo da mudança na configuração dado por Elias, situa-se na França quando a ascensão da burguesia se faz em cima das ruínas do pensamento e da configuração cortesã. O artista, nesta passagem, se desvencilha da opressão da sociedade

cujo gosto do público era admitidamente superior às produções artísticas.

A massa trabalhadora e a burguesia emergente (sociedade industrial/capitalista), não têm mais a posse do gosto artístico e não legisla mais sobre a produção deste tempo, como outrora legislava a sociedade de corte. As estéticas burguesas romperam violentamente com o cânone do bom gosto, cabendo a uma minoria especializada determinar as regras da arte. A trindade do bom, do belo e do verdadeiro encontrava-se no substrato da arte cortesã, o ideal, o desejável, o idílico eram sempre o motor que movimentava a arte, o *leitmotiv* da produção artística na sociedade de corte. Mas na mudança desta configuração, podemos observar que, a arte migra do centro das atenções e do topo da escala hierárquica de toda a sociedade, para um público especializado, restrito. Essa diferença preliminar demonstra o grau de modificação sofrida pela configuração das relações entre *outsiders* e estabelecidos no campo das artes desta época.

O valor humano atribuído pelo cortesão, ao gosto pela arte era cultivado com esmero, e o conhecimento em belas artes era requisito básico para a integração junto ao grupo estabelecido. Em todas as matérias, diga-se de passagem, pois, era cobrado ao aristocrata em sua educação formal o domínio sobre tais conhecimentos, nos séculos subsequentes a apreciação artística não se apresenta da mesma maneira. A modernidade traz novas configurações, onde não é escondida a insatisfação com a situação real da condição humana, o conflito antes velado pela tradição e transformado em tabu é explicitado na nova configuração, e também atinge o campo das produções artísticas, onde a trindade do bom do belo e do verdadeiro já não mais se conecta com os anseios do novo público especializado. Esta nova configuração tem no conflito, uma estrutura que perpassa os indivíduos e suas vidas, e o que antes era uma atitude de indivíduos e grupos não-estabelecidos, sob a forma de crítica à concepção otimista/idealista da sociedade, passa então a figurar pela primeira vez na história como temas recorrentes à produção artística deste tempo.

O feio, o falso e o mau do mundo tornaram-se então matéria da “boa literatura”, das *belles lettres* e, mesmo da boa poesia. Naturalmente, isso acontecia também para *épater le bourgeois*. Ao mesmo tempo, porém, torna-se clara a mudança nas relações de poder entre escritores e público. A revolução varreu para longe a supremacia da sociedade de corte, assim como a supremacia dos não-especialistas sobre o gosto artístico ou literário, ou, em todo caso desestabilizou-as. (*Ibid* 2003:48)

Esta transição, entre as configurações cortesãs e modernas, fora crivada por inúmeras

peculiaridades, e até hoje os seus efeitos e consequências são sentidos e estudados. Elias nos fornece ao estudar um quadro do “rococó,” duas boas questões para que possamos analisar a arte pelo viés das configurações; uma é: como a maneira de produzir de um artista ou grupo, e o gosto artístico da sociedade da época, apenas podem constituir-se um em relação ao outro (arte/gosto) e dos dois em relação ao tempo presente da configuração; a outra diz respeito à imortalidade da arte ou atemporalidade da peça artística produzida, uma vez que O embarque para a ilha de cítera⁵ influenciou dois tempos diferentes de maneiras diferentes, é certo que a obra continuou sendo a mesma, mas as sociedades não. Isso quer dizer que embora uma obra de arte tenha seu valor artístico próprio, oriundo de uma mistura de técnicas apreendidas durante a vida, de manifestações anímicas que só dizem respeito ao mais subjetivo do artista e a aceitação deste produto no establishment artístico. O sentido de uma obra pode superar sua intenção inicial e influenciar um tempo longínquo onde não resta menor vestígio daquela sociedade cujo quadro representa e é representante. Assim observamos o mesmo quadro como sendo o representante de duas tradições artísticas diferentes, o rococó dos 1700, e o romantismo pessimista dos séculos XIX e início do XX.

O que fica da contribuição de Elias é que, o conceito de configuração além de situar uma pesquisa de campo, como a realizada em conjunto com Scotson, funciona muito bem na análise de outros dados. A leitura realizada por Elias (2003) partia dos aspectos mais estilísticos dos quadros de Watteau para caracterizar a episteme e a configuração, cristalizada em cada leitura da obra de arte. Elias, em ambas as experiências, lançou mão de elementos secundários, mas não menos importantes que são as abordagens de outros autores, desta forma faremos a elaboração do quadro teórico composto por uma análise das configurações que situam os marginais e os não-marginais na cidade contemporânea partindo do elemento fílmico trazido por Amarelo Manga e Amores Brutos. A seguir, procuraremos abordagens contemporânea para as sensações de insegurança, risco e medo, no sentido de construir uma intersecção onde marginais e não-marginais se afetem mutuamente.

2.4 Insegurança, risco e medo na cidade contemporânea

A modernidade traz a tona uma nova configuração espacial e organizacional das

5

L’embarquement pour la isle de cythère. Antoine Watteau. (1719)

cidades, em algum grau, esta nova forma se faz sentir de modo global, em especial nas grandes metrópoles. Porém, a intensidade com a qual esta nova configuração se espalha pelo globo é bastante difusa e as consequências são singulares em cada ponto. Nas últimas décadas, muito se têm falado acerca da globalização e seus impactos nas sociabilidades contemporâneas, um dos pontos mais discutidos são os impactos desta sociedade global em cada cidade.

Vivemos num mundo de transformações, que afetam quase todos os aspectos do que fazemos. Para bem ou para mal, estamos sendo impelidos rumo a uma ordem global que ninguém compreende plenamente mas cujos efeitos se fazem sentir sobre todos nós. (GIDDENS 2010:17)

As cidades sofreram mudanças significativas assim como muitas outras formas de agir humanas foram alteradas no decurso da modernidade. O projeto iluminista não se concluiu da maneira esperada, as revoluções, o universalismo e muitas outras crenças iluministas, não ocorreram como receitara a racionalidade instrumental, mas a busca deste projeto acabou por criar outras sociabilidades, e concomitante à elas as cidades sofreram alterações impensáveis. E hoje estamos às voltas com problemas cada vez mais complexos como o medo e a violência enquanto dados da vida cotidiana de qualquer cidadão em qualquer cidade. A busca pela individualização, uma constante da vida moderna, encontra a cidade como cenário de suas realizações, o direito a desconfiança, a aversão ao outro e a repulsa, são características das grandes cidades desde o início da urbanização pós-medieval até os dias de hoje a esta altura da modernidade, como nos sugere SIMMEL (2005).

As grandes cidades, sempre foram o lugar da economia monetária, porque a multiplicidade e concentração da troca econômica dão ao meio de troca uma importância que não existiria na escassez da troca no campo. Mas a economia monetária e o domínio do entendimento relacionam-se do modo mais profundo. É lhes comum a pura objetividade no tratamento de homens e coisas, na qual uma justiça formal frequentemente se junta com uma dureza brutal. O homem pautado puramente pelo entendimento é indiferente frente a tudo que é propriamente individual, pois do individual originam-se relações e reações que não se deixam esgotar com o entendimento lógico — precisamente como no princípio monetário a individualidade dos fenômenos, não tem lugar múltiplos fenômenos singulares (SIMMEL 2005:579)

Os efeitos da modernidade foram sentidos de maneiras muito diferentes nas diversas áreas do mundo. Enquanto uma parte gozava do bem estar social, outra parte se dizimava em guerras fratricidas financiadas pela indústria bélica da outra parte, a indústria da segurança privada toma conta de uma grande fatia de um novo mercado, o mercado do medo. Todas essas inseguranças se concentram no lugar de vida das pessoas, e estes lugares são as cidades. Insegurança, risco, medo estes são sentimentos que podem ser compartilhados por todos aqueles que coabitam nas cidades contemporâneas, todos colhem ao mesmo tempo os frutos das intensas transformações decorrentes da chamada modernidade. A experiência moderna anuncia não só a mudança nas cidades, mas também, mudanças nas intimidades, nos estados e em suas regulamentações sociais. Se em um momento anterior do desenvolvimento dos estados modernos encontramos a presença de fortes indicadores de bem estar social, atualmente encontramos a falência do mesmo, e dos seus sistemas de regulação, sendo a insegurança um dos reflexos subjetivos mais visíveis desta mudança sofrida pelas cidades contemporâneas.

Os medos modernos tiveram início com a redução do controle estatal (a chamada *desregulamentação*) e suas consequências individualistas, no momento em que o parentesco entre homem e homem – aparentemente eterno, ou pelo menos presente desde tempos imemoriais - , assim como os vínculos amigáveis estabelecidos dentro de uma comunidade ou de uma corporação, foi fragilizado ou até mesmo rompido. (BAUMAN 2006:20)

Alguns autores destinaram suas atenções a estes efeitos ou consequências e buscam responder as questões lançadas pelo tempo de hoje. Uma das grandes questões se refere ao fim do projeto de modernidade. Muitos autores contemporâneos defendem uma superação deste projeto em detrimento do projeto da pós-modernidade, como é o caso de Bauman (2006) e seu conceito de modernidade líquida em superação à modernidade sólida. Outros, porém asseguram que esta superação é inviável e no máximo o que estamos vivenciando agora são as consequências de um projeto moderno que se alterou no percurso da história. Estaríamos, segundo Giddens (2010), no ponto mais alto da modernidade, onde ela é reflexiva e pensa sua própria dinâmica, sem contudo conseguir controlar com acuidade o carro de jagná⁶. Outros ainda negam a pertinência do termo modernidade assegurando que o que se entende por moderno não passa da proliferação de híbridos, que inclusive, são notados em sociedades pré-

⁶ O termo vem do hindu *Jagannāth*, “senhor do mundo”, e é um título de Krishna; um ídolo desta deidade era levado anualmente pelas ruas num grande carro, sob cujas rodas, conta-se, atiravam-se seus seguidores para serem esmagados. (GIDDENS, 1991. p 133)

modernas, mas ignorados na constituição da era moderna como sugere o antropólogo Bruno Latour (1994).

As questões surgidas com a modernidade, como as grandes cidades e as mudanças históricas no modo de produzir e pensar as sociedades e a si mesmos, foram as catracas que proporcionaram o desenvolvimento da própria ciência social, em particular da sociologia. Todavia, essas questões encontram-se em aberto, e até hoje são substanciais para a análise da vida humana em sociedade, desde sempre tais questões geraram muito mais polêmicas do que consenso, e hoje, no desenvolvimento contemporâneo do pensamento, elas ainda são bastante espinhosas. Os estados nacionais, por exemplo, sofreram alterações em suas estruturas e hoje não são mais os mesmos do início da era moderna, assim como o estado muitas outras instituições seculares tiveram sua natureza alterada, como podemos observar na citação abaixo:

As nações enfrentam hoje antes riscos e perigos que inimigos, o que representa uma enorme transformação em sua própria natureza. Estes comentários não se aplicam somente as nações. Para onde quer que olhemos, vemos instituições que, de fora, parecem as mesmas, e exibem os mesmos nomes, mas que por dentro se tornaram muito diferentes. Continuamos a falar da nação, da família, do trabalho, da tradição, da natureza, como se todos continuassem iguais ao que foram no passado. Não continuam a casca permanece, mas por dentro eles mudaram – e isso está acontecendo não só nos Estados Unidos, Grã Bretanha ou França, mas em quase toda a parte. São o que chamamos instituições-casca – instituições que se tornaram inadequadas para as funções que são chamadas a desempenhar. (GIDDENS 2010:28)

Para fins de delimitação do problema gostaria de situar a discussão que pretendo realizar, que se dá no âmbito da modernidade e de suas intensas mudanças e “transvalorações”, porém não intenta em discutir a epistemologia do termo como fizeram os autores supracitados. Discutir a cidade contemporânea e suas alterações no âmbito da modernidade é a intenção do presente trabalho, bem como situar as interpretações deste fenômeno realizadas pela arte contemporânea, em uma das mais contemporâneas das artes: o cinema.

A cidade e a vida na cidade são os temas que pretendemos recortar dos dois filmes a serem analisados, *Amarelo Manga* (2002) e *Amores Perros* (2001), neles podemos encontrar uma metáfora da vida cotidiana das grandes cidades e suas variáveis de risco, medo e insegurança aos quais somos submetidos diariamente. Os filmes escolhidos foram realizados

no início da década que estamos agora por findar, o que remete a uma realidade próxima das cidades reais do tempo presente.

O filme *Amarelo Manga* trata do cotidiano de um grupo visivelmente estigmatizado, uma espécie de subclasse, uma resistência dos antigos cortiços e zonas boêmias em plena década dos dois mil numa cidade globalizada, ligada aos conteúdos de uma “cultura global”, e presente na rota econômica do capital transnacional, como Recife. O cotidiano sofrido dessas pessoas rende acontecimentos fantásticos na narrativa do filme onde o combustível é a violência propriamente dita ou a possibilidade real de manifestação dela a qualquer momento. A degradação socioeconômica, o espólio urbano, o medo de ser inadequado, a invisibilidade social e a criminalidade violenta são dados cotidianos deste grupo. A história narra uma relação intragrupal conflituosa, todos buscam sem achar nada. As interdições e angústias não resolvidas acabam por gerar relações autoritárias entre os habitantes deste lugar ignorado e temido pelo restante da cidade. O confinamento deste grupo em apenas um espaço da cidade (região moral) torna esta região volátil, pronta para explodir, o medo de se misturar acaba por criar um enorme hiato entre os demais cidadãos e os habitantes desta zona cheia de estigmas, esse hiato se preenche de medo, que acaba por se materializar em alguns casos em situações concretas de violência.

A uniformidade do espaço social, sublinhada e acentuada pelo isolamento espacial dos moradores, diminui a tolerância à diferença; e multiplica, assim, as ocasiões de reação mixofóbica, fazendo a vida na cidade parecer mais “propensa ao perigo” e, portanto, mais angustiante, em vez de mostrá-la mais segura e, portanto, mais fácil e divertida. (BAUMAN 2006:50)

A fatigante rotina, de desconfiança e medo faz com que se rompam, ou esgarcem os laços de solidariedade que pareciam existir em algum estado anterior das cidades, restando apenas o individualismo como saída desta situação instável da vivência com os outros. Os acontecimentos que se desenrolam com a trama parecem advir da situação hipotética de um estado de natureza, a guerra de todos contra todos, mas a modernidade não teria dizimado, com o seu apelo à razão tais perigos de barbárie? Esta é uma das várias questões que nos incomodam a esta altura da modernidade, e o filme em destaque trata de maneira poética. Uma interpretação válida através da arte pode render uma apreciação válida do ponto de vista de uma análise sociológica, conflitar uma interpretação teórica com o arranjo poético/imagético realizado no filme talvez nos sirva de ponto de partida para uma correlação

entre a situação real da cidade e a metáfora fornecida pelo filme. Encontraremos em Amarelo Manga, várias questões sobre as cidades e as sociedades contemporâneas, entre outras, uma delas diz respeito à estratificação das sociedades contemporâneas, por tratar de um grupo que visivelmente não está inserido em nenhum dos estratos da sociedade restando para estes uma condição de subclasse;

Hoje, apenas uma linha sutil separa os desempregados, especialmente os crônicos, do precipício, do buraco negro da *underclass* (subclasse): gente que não se soma a qualquer categoria social legítima, indivíduos que ficaram fora das classes, que não desempenham alguma das funções conhecidas, aprovadas, úteis, ou melhor indispensáveis, em geral realizadas pelos membros normais da sociedade; gente que não contribui para a vida social.(BAUMAN 2006:24)

O filme *Amores Brutos*, por sua vez, nos fornece outros elementos para pensar a complexa interdependência entre os habitantes de uma cidade. Diferente de Amarelo Manga, *Amores Brutos* retrata a convivência intergrupar na cidade contemporânea. Os protagonistas da trama são de estratos diferentes da sociedade, porém, o espaço da cidade é um só, e os força a conviver mutuamente sem a intenção ou o desejo desta convivência. A apreciação racional do outro e o reconhecimento deste não é fato definidor das relações numa cidade contemporânea, as ações tem invariavelmente suas consequências não intencionais, e essas consequências serão o tecido onde as relações entre estranhos acontecerão no filme. Esta sensação de repulsa mutua, é comum nas grandes cidades, e mesmo em um tempo anterior a este já era observada como constitutiva da vida nas metrópoles, esta relação bilateral atinge a formação das cidades, porém, também a constituição do espírito, a este respeito vejamos:

Com isso as cidades grandes obtêm um lugar absolutamente único, prenhe de significações ilimitadas, no desenvolvimento da existência anímica; elas se mostram como uma daquelas grandes formações históricas em que as correntes opostas que circunscrevem a vida se juntam e se desdobram com os mesmos direitos. (SIMMEL 2005:590)

A modernidade traz em seu bojo tais consequências, e a coexistência entre estranhos se ignorando mutuamente passa a ser uma constante da vida nas metrópoles. Ignorar é preciso nas cidades, dessa forma por razão de uma segurança ontológica ou básica, a desatenção para com o outro é desejável uma vez que precisamos nos proteger, o contato com estranhos pode

tirar a vida de um cidadão dos rumos racionalizados, pré-determinados por sua rotina, por isso é comum na criação de qualquer criança em uma cidade a frase de precaução; “não fale com estranhos!”. Porém, o que nos sugere o filme é que quanto mais o sujeito busca se individualizar mais se torna dependente dos outros. O medo da contaminação, da mistura, da maculação da pureza, acaba empurrando o indivíduo para uma dependência aleatória ou casual e ao mesmo tempo ignorada voluntariamente pelo ator. O acaso é mais um dado ignorado pela busca incessante da individualização, e a narrativa do filme nos direciona a isso. Um acidente de carro, um choque físico altera significativamente a parte mais subjetiva de um ser humano, os traumas físicos geram traumas psicológicos que por fim alteram a convivência em sociedade.

Para tornar a distância intransponível, e escapar do perigo de perder ou de contaminar sua pureza local, pode ser útil reduzir a tolerância e expulsar os sem-teto de lugares nos quais eles poderiam não apenas viver, mas também se fazer notar de modo invasivo e incômodo, empurrando-as para esses espaços marginais, off-limits, não podem viver nem se fazer ver. (BAUMAN 2006:26)

As pessoas que buscavam, com ansiedade e angústia, cada uma sua indivisibilidade agora precisam parar e reestruturar suas almas. Suas partes eminentemente individuais foram transformadas pela interação com o outro ignorado e que continuará a ser ignorado. Essa, é uma das condições *sinequa* da vida em uma grande cidade contemporânea, parecemos perdidos entre a dupla jornada de se individualizar e se coletivizar, sendo esta última sempre encarada com muita desconfiança, pois, conviver com o outro representa mais um risco que devemos tentar contornar entre os muitos “legados” da modernidade.

O filme *Amores Brutos* faz parte de uma trilogia literária chamada “trilogia da morte”, do autor Guillermo Arriaga, adaptado para o cinema pelo diretor Alejandro González Iñárritu. Esta adaptação é a primeira da trilogia, restando ainda os filmes *21 gramas* e *Babel*. Para efeitos metodológicos resolvi separar *Amores Brutos* dos demais, embora exista uma coerência textual e narrativa entre os filmes da trilogia.

21 gramas trata da situação de um transplantado do coração que insiste em descobrir quem lhe doou o órgão. A ideia de ignorar o outro nessas condições não satisfaz o transplantado, que na sua busca, se envolve com o que restou da família doadora e ainda procura fazer justiça contra o suposto assassino de seu doador. Esta trama de desenrola nos Estados Unidos, um dos símbolos da era moderna, e *21 gramas* é o peso que uma pessoa

perde no instante exato em que morre, segundo o autor o peso da alma.

Já *Babel*, retoma o tema da interdependência só que agora em escala global. Um tiro desferido por uma criança no Oriente Médio, afeta a vida de pessoas em diversas partes do mundo. O dono da arma era um japonês que em virtude de uma caçada realizada com o pai da criança, um marroquino que foi seu guia, o presenteou com a arma. Por sua vez o japonês passa a ser procurado pela polícia, que reacende uma desconfiança sobre a morte misteriosa de sua esposa. O tiro atinge uma mulher americana que com seu marido fazia uma viagem com a finalidade de resolver problemas da intimidade do casal, o ocorrido impede que eles voltem no tempo previsto. Enquanto isso, os filhos do casal são cuidados por uma babá mexicana que pretende ir ao casamento do seu filho na fronteira com os Estados Unidos. O atraso do retorno deles faz com que a babá leve as crianças para a cerimônia do casamento no México. Ao chegarem, os pequenos são surpreendidos com uma figuração cultural completamente diferente das figurações do subúrbio americano, e no retorno para casa se perdem no deserto da fronteira. Esta angustiante trama se desenvolve a revelia de todos, evidenciando a interdependência global entre os humanos.

O motivo da escolha de Amores Brutos em detrimento dos outros da trilogia, tem a ver com a concentração destas relações de interdependências em uma cidade da América Latina, apesar de ter ciência de que estes efeitos são sentidos por toda a parte do globo terrestre, pretendo recortar uma realidade mais próxima de Recife e da metáfora de Amarelo Manga. Apesar das narrativas se apresentarem de formas diferentes, podem ser observadas por uma perspectiva similar; a de avaliar a vida nas cidades e de que maneira a crescente individualização interfere na construção das fortes sensações reais de medo, insegurança, risco e violência nas cidades contemporâneas.

2.5 A violência e a “hipótese do sujeito”

Podemos observar, em uma rápida apreciação das narrativas, que a maior parte das situações violentas representadas nas tramas, apesar dos muitos constrangimentos sociais, tem motivações individuais, ou para ser mais preciso motivações subjetivas, as surras que os irmãos dão um no outro em Amores Brutos, ou a reação bestial de Kika quando descobre o caso do seu marido, são exemplos disso. Michel Wieviorka (2007) busca no estudo do sujeito as motivações da violência. Ele parte de uma perspectiva inversa aos seus contemporâneos

que estudavam a violência como que vinda sempre de fora, como que forjada pelo arbitrário encontrando no indivíduo apenas um meio, um executor da violência propriamente dita.

O entorno de sua produção estava envolto pela descoberta das estruturas universais e inconscientes que renderiam aos sujeitos nada menos que sua ingerência. O sujeito, a partir das primeiras leituras do estruturalismo, seria então o cumpridor cego de suas programações inconscientes. Remeter ao sujeito novamente a autoria de seus atos pode nos fornecer uma perspectiva razoável que mescla em uma mesma intensidade a motivação individual de uma ação, e suas partes coercitivas e eminentemente sociais.

Seria absurdo só pensar a violência com referência ao sujeito, quer se trate do ator ou da vítima. As condutas humanas, com efeito, não se desenvolvem no vazio ou apenas no choque de subjetividades, mas nos seio de sistemas sociais, políticos e culturais. Porém, ao sair de uma época em que a reflexão em geral, ou relacionada a violência em particular, teve a tendência a desinteressar-se do sujeito, a ponto que alguns proclamavam nada menos que sua morte, quando, manifestamente, assistimos por toda a parte a um retorno do sujeito, parece-me que, ao pensar a violência na perspectiva do sujeito, damo-nos condições para melhor refletir sobre os meios de enfrentá-la. (WIEVIORKA 2007:223)

Outra definição importante para que possamos compreender esta hipótese é a separação que o autor faz entre indivíduo e sujeito. O indivíduo, para o autor, se caracteriza pela participação na modernidade, pelo consumo e pelo acesso ao dinheiro, uma vez que o sujeito busca construir a si mesmo em suas ações cotidianas, entre o conflito sujeito e indivíduo situa-se por exemplo Octávio de Amores Brutos. Na mesma medida em que Octávio busca construir a si mesmo, reconhecendo o amor que sente pela esposa do irmão e a vontade de tirá-la do sofrimento que vive estando ao lado deste, precisa de dinheiro para se mudar com ela, nesse momento, o conflito entre sujeito e indivíduo aparece e sua resolução acaba por gerar uma situação incontornável de violências possíveis. Até o momento em que o ator, espremido entre um sujeito porvir, e um indivíduo ansioso por reconhecimento, crava um punhal na barriga do seu desafeto, demonstrando uma clara derrota do sujeito em detrimento do indivíduo moderno ator de uma violência.

A frustração aqui parece remeter mais ao indivíduo preocupado em consumir do que ao sujeito preocupado em construir-se. Porém já nesse caso, o tema do sujeito pode trazer um esclarecimento útil ao sugerir que, por trás da ação para aceder aos bens ou ao dinheiro, existe um desejo de semelhança, de afirmação, de conquistar a estima de si mesmo e talvez a dos outros, ou de alguns deles. (*Ibid* 2007:204)

Somados aos dados objetivos das cidades, e das narrativas dos filmes, a preocupação com o sujeito possibilita uma abordagem mais ampla do processo no qual estão inseridas as personagens dos filmes e os sujeitos moradores das cidades.

Os temas da insegurança e do risco, que também são dados concretos da vida na cidade contemporânea, perpassam os sujeitos em formação e os indivíduos modernos em busca da realização no consumo. Os personagens não são apenas atores, como também vítimas da violência. A sensação de insegurança vivenciada por Suzana em sua relação violenta com Ramiro, por exemplo, provocava nela uma construção debilitada de sua segurança básica ou ontológica e conseqüentemente de sua autoimagem. Da mesma forma, Lygia do bar avenida não encontrava em sua rotina, bases seguras para enfrentar o risco diário de ser uma mulher dona de um bar “mal frequentado”, vislumbrando como a única possibilidade de mudança o arrendamento do estabelecimento e o êxodo daquela área marcada pelos estigmas.

O risco como dado da modernidade, agravado pela globalização, se faz sentir de maneira objetiva, vários sistemas peritos nos poupam de gastarmos o nosso tempo de vida em cálculos intermináveis onde se mede a confiança e o risco que nos espreita em todos os campos da vida moderna.

Supunha-se que o risco seria uma maneira de regular o futuro, de normatizá-lo e de submetê-lo ao nosso domínio. As coisas não se passaram assim. Nossas próprias tentativas de controlar o futuro tendem a ricochetear e cair sobre nós, forçando-nos a procurar modos diferentes de relação com a incerteza. (GIDDENS 2010:36)

A insegurança resulta por sua vez, nas possíveis falhas desses sistemas peritos, a segurança pública é um sistema perito que em países emergentes ou em desenvolvimento, costuma não gozar de muita confiança no imaginário social. Este é um tema transversal, tanto em Amores Brutos quanto em Amarelo Manga esta discussão aparece, os grupos “outsiders” são submetidos à eficácia dos sistemas de segurança pública, que nestas partes estigmatizadas das cidades, prestam um serviço preferencial servindo tanto a “boa sociedade”, quanto a marginalidade que podem despendar altas somas em propinas e arregos. Os habitantes, que realmente carecem de serviços públicos relacionados aos sistemas peritos, como os da segurança pública, são submetidos a seletividade de um mercado clandestino, onde segurança,

insegurança e medo são os capitais movimentados.

A cidade representada no filme é apresentada como palco do desenvolvimento dessas subjetividades, que como quimeras são construídas a partir de pedaços, uma espécie de bricolagem que constitui o espírito dos cidadãos. Os relatos do cotidiano e o realismo dos filmes em questão, nos permite a abordagem de temas que emergem no cotidiano das cidades, tais como a marginalidade.

CAPÍTULO III

SOBRE SEXO, CACHORROS, ESTÔMAGO E AMORES: O AMARELO BRUTO DA CIDADE NOS FILMES AMARELO MANGA E AMORES PERROS

“Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretas, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.”(Renato Carneiro Campos. Tempo Amarelo)

3.1 Análise fílmica

Nos capítulos anteriores, observamos a relação entre a modernidade, o cinema e as cidades, assim como a constituição dos espaços urbanos enquanto objetos das ciências sociais. Vimos também algumas abordagens da marginalidade, tanto no que se refere às teorias sociais, quanto no que diz respeito a estética do realismo sujo ou cinema da marginalidade. No presente capítulo, iremos desconstruir o texto fílmico, buscando um sentido que inclua as discussões realizadas nos capítulos anteriores e aquelas representadas pelos próprios filmes.

Para tanto vale lembrar, resumidamente, qual o lastro teórico no qual a análise se realizará para, a seguir, relacioná-los a metodologia da análise fílmica.

Começamos o texto buscando as relações entre o cinema e a cidade, no âmbito da modernidade, para identificar como a cidade além de ser criada, criou a modernidade; assim como o cinema que inaugura a reprodução em massa da obra de arte, é também criador e criatura da modernidade. Podemos observar também o quão presente é o tema da cidade nas telas do cinema. Dessa forma o cinema também ajudou na construção da cidade e dos tipos humanos que vivem nela, de certa forma, “educando” o olhar do público para um “mundo” de inúmeros estímulos audiovisuais. Podemos observar, então, que vários tipos de cinema foram criados ao longo da história e várias formas de contar histórias através de imagens se difundiram, umas menos realistas, outras mais.

A fim de delimitar o foco de nossa análise, buscamos em um tipo peculiar de fazer cinema, dois representantes. **Esse modo específico é o cinema da marginalidade e sua estética do realismo sujo; e os representantes são Amarelo Manga e Amores Brutos.** As ciências sociais também têm na cidade inspiração parecida com a do cinema e a trata como objeto do estudo acadêmico. Podemos notar o desenvolvimento da Escola de Chicago como o

exemplo inicial e talvez o mais bem sucedido na área. Observamos também que algumas propostas do início dos estudos urbanos, como por exemplos as questões relacionadas com o temperamento e o meio urbano, continuam bastante pertinentes. Dentro desta vertente, destacamos a questão da marginalidade para lançar um olhar mais sistemático. Assim, podemos cruzar as teorias da marginalidade com as configurações sociais de tipo estabelecidos/*outsiders*, e a título de ilustração discutir algumas questões mais contemporânea relacionadas as sensações de insegurança, risco e medo na cidade e a hipótese subjetiva da violência.

Procuraremos agora definir a maneira com a qual usaremos o instrumento metodológico da análise fílmica. Em um plano mais geral a análise fílmica consiste em trabalhar sistematicamente filmes, sua linguagem e sua diegese, em linhas gerais compreender o filme como um todo objetivo e passível de interpretações, inclusive sociológicas. Para fins de descrição metodológica destacarei alguns aspectos importantes da proposta da análise fílmica.

Em seu *Ensaio sobre a Análise Fílmica*, VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ (1994) problematizam a questão do objeto/filme, para que a análise tenha consistência crítica e valor conceitual e não caia nos perigos de uma formulação valorativa que exalte o filme como valor em si mesmo; ou ainda que a análise leve a uma crítica voraz e veemente a ponto de o pesquisador tomar para si a necessidade de execrar, ou até mesmo tentar banir, o filme de qualquer outro tipo de apreciação. Outro ponto essencial da análise fílmica consiste em analisar o filme tendo como referência o próprio filme, sendo assim necessário analisar o filme com cautela e atenção e não fiar-se totalmente em sua memória cine fílica:

Muitos críticos e teóricos cometeram erros baseando-se numa visão única de um filme (a memória cinéfila muitas vezes engana, pois lembramo-nos de ter visto o que agrada ou fortalece uma hipótese ou uma impressão de conjunto). Daí a necessidade de averiguações sistemáticas. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ 1994:11)

E ainda, insistem que somente com a elaboração de um dispositivo de observação adequado é que a análise consistirá em algo novo:

De qualquer modo, o analista deverá estabelecer um dispositivo de observação do filme se não quiser se expor a erros ou averiguações incessantes. Daí a necessidade de aprender a anotar, de se proporcionar, a partir do momento em que se inicia o processo de análise e em que não se é mais um espectador “comum”, redes de observação a

serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados). (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ 1994:11)

O filme, a partir dessa abordagem, passa então a ser objeto de análise tais quais as relações de parentesco analisadas através de pesquisas de campo, ou o fenômeno eleitoral analisado, por exemplo, a partir dos programas do horário político nos períodos de eleição. Vejamos, pois, o que os autores pensam disso:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar, e denominar materiais que não se percebem isoladamente a “olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ 1994:15)

Essa desconstrução do filme é, portanto uma primeira parte do processo de análise, que consiste em trabalho oposto ao da edição e montagem do filme, sendo dessa maneira um processo de decoupage das partes seminais dos filmes, que no nosso caso são *Amarelo Manga* e *Amores Brutos*. O processo a seguir é o de remontar as partes analisadas a fim de construir um todo a partir do filme, que é a própria análise. A esse respeito, vejamos:

Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo signifiante: reconstruir o filme ou o fragmento. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ 1994:15)

Para os autores, a análise “é uma 'criação' totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, a sua maneira, faz com que o filme exista”. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ 1994:15)

A este respeito os autores ainda insistem: “Os limites da 'criatividade analítica' são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ 1994:15). Neste sentido encontramos a possibilidade de investigar os filmes por eles mesmos, quer seja em uma análise do filme todo, quer seja em uma análise de partes dele.

A desconstrução assinalada pelos autores, será realizada no presente capítulo, a narrativa será entrecortada pelas imagens de alguns quadros do filme, no sentido de destacarmos os principais elementos, tanto do discurso textual/narrativo, quanto do peculiar discurso fotográfico. A operação de síntese, sentido inverso desta decoupage, se realizará onde os elementos da análise sociológica se encontrarão com os da análise fílmica.

3.2 Análise fílmica: Amarelo Manga

O filme *Amarelo Manga* foi produzido em 2000 e lançado em 2003 pelo diretor estreante em longas-metragens Cláudio Assis. O filme narra uma crônica cotidiana permeada pela violência iminente e pelos fracos laços de solidariedade entre os membros de um grupo *outsider*. Os cenários e os personagens parecem se fundir numa só coisa, numa só cor de tonalidade *amarelo-manga*. A trama se passa em Recife, porém em nenhum momento é possível encontrar uma referência clara e direta à cidade que sedia aqueles acontecimentos, e a falta de conhecimento prévio da cidade, do sotaque e de outros elementos distintivos de Recife pode fazer com que o público comece e termine o filme sem saber a cidade onde o enredo se passa. Isto é bastante peculiar, pois nos fornece a possibilidade de trabalhar com uma dimensão abstrata da cidade. Buscaremos no aporte discutido no capítulo anterior os fundamentos da análise, uma vez que as relações que engendram a marginalidade no mundo social são de alguma forma reconstruídas, na forma do filme e da ficção representada por ele.

3.2.1 Sinopse: Amarelo Manga

No Recife antigo, Lygia (Leona Cavalli) acorda já mal humorada, pois terá de suportar mais um dia servindo fregueses, que às vezes a bolnam no bar onde trabalha. Quando o dia terminar, só lhe restará voltar ao seu pequeno quarto, em um anexo do bar, e dormir para suportar a mesma coisa no dia seguinte. Paralelamente Kika (Dira Paes), que é muito religiosa, está frequentando um culto enquanto seu marido, Wellington (Chico Diaz), um cortador de carne, decanta as virtudes da sua mulher enquanto usa uma machadinha para fazer seu serviço. Neste instante no Hotel Texas, que também fica no antigo centro da cidade, Dunga (Matheus Nachtergaele), um gay que é apaixonado por Wellington, varre o chão antes de começar a fazer a comida. Na verdade ele é a pessoa mais polivalente no Texas, pois faz de

tudo um pouco. Um hóspede do Hotel Texas, Isaac (Jonas Bloch), sente um grande prazer em atirar em cadáveres, que lhe são fornecidos por Rabecão, um funcionário do I.M.L. Apesar de venerar Kika, isto não impede que Wellington tenha uma amante, que está cansada da situação e quer que ele tome logo uma decisão. Já Dunga pretende conseguir Wellington de outra forma, ou seja, fazendo um trabalho em um terreiro, assim de uma vez só ele "dá uma rasteira" na mulher e na amante. Isaac vai se encontrar no bar com Rabecão para lhe avisar que pode levar o cadáver. Lá ele conhece Lygia e sente vontade de ir com ela para a cama, mesmo com Rabecão lhe avisando que ninguém ali transou com ela.

3.2.2 Os Lugares e as pessoas

O Texas Hotel e o bar Avenida são os pontos de intersecção onde as vidas de cada personagem se cruzam, e onde as crises da narrativa proporcionaram os acontecimentos. Sobre os lugares:

É nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos lugares, e graças aos lugares, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm o risco de decepção – e a bem da verdade, acabam decepcionados, na maioria das vezes. (BAUMAN 2006:35)

O Texas Hotel é propriedade de um idoso chamado seu Bianor. Velho e desgastado, o hotel mais parece um cortiço, porém o proprietário faz questão de manter uma recepção no “hall de entrada” e um telefone ao qual responde orgulhosamente aos chamados com: “Texas Hotel bom dia! Às suas ordens”. Uma das abordagens da marginalidade, segundo (PERLMAN 1977), que teve bastante repercussão no campo das teorias da marginalidade, diz respeito a localização que define os grupos como marginais e não-marginais na cidade. Esta abordagem ficou conhecida como arquitetônico-ecológica, sobre esta abordagem vejamos a citação abaixo:

define o marginal como aquele que mora em vizinhanças marginais em relação à cidade, com infraestrutura, higiene e segurança precárias – ou seja, as favelas. Dessas condições decorriam os desequilíbrios morais e sociais. A marginalidade, portanto, deveria ser erradicada através da remoção das favelas e outras ocupações urbanas. (PERLMAN 1977:135)



Ilustração 1: Texas Hotel



Ilustração 2: Seu Bianor atendendo o telefone, detalhe na manga em cima do balcão

O hotel é gerenciado por Dunga que é uma espécie de agregado de seu Bianor, e dadas às condições do hotel e de seu público é obrigado a dar conta de inúmeras atividades, desde as mais triviais até as mais insólitas. Dunga é tratado com carinho por seu Bianor que o chama de Dinguinha, o diminutivo que serve para aproximar e “pessoalizar” o tratamento, porém, serve também para notarmos a falta de uma definição objetiva da função de Dunga naquele microcosmo, por isso, podemos pensá-lo como um “agregado”, termo designado para os ex-escravos que continuaram trabalhando para os seus antigos “proprietários”, submetidos a relações de trabalho que não configuravam relações escravagistas, nem as relações legalistas do trabalho assalariado. Está é mais uma característica dos marginais, e se refere a ocupação de lugares subalternos no mundo ocupacional da divisão social do trabalho.

Além disso, a personagem apresenta uma sexualidade desviante, o que no macrocosmo social representa uma situação marginal com relação a heteronormatividade que ocupa o “centro”, ou representa a norma. Dunga é apaixonado pelo marchante Wellington

Kanibal, que pelo seu trabalho no trato do abate de animais e corte de carne num matadouro, constrói sua fama de “macho”, e situa-se no outro extremo da sexualidade de Dunga. Essa relação proibida para Dunga esbarra em ainda outras duas dificuldades, a devoção de Wellington por Kika, sua esposa, e uma relação adúltera com Deyse. Kika é venerada por Kanibal por uma razão básica, o fato de ela ser crente; sexo ele tem com Deyse, mas Kika pode lhe oferecer algo mais, esta é a característica pela qual o marchante se vê um iluminado, um sortudo no meio de tanta desgraça, e a razão pela qual Kika é a única excluída da potência assassina de Wellington. Quando respondendo a um colega que perguntara se ele já teria matado alguém diz: “só não seria capaz de matar Kika. Kika é boa, é crente!”.



Ilustração 1: Wellington diz que só não seria capaz de matar uma pessoa no mundo: Kika e a enaltece por ser crente



Ilustração 2: Wellington ameaça Dunga por razão de suas brincadeiras

Kika por sua vez vive a vida que lhe atribuem, da casa para o culto, do culto para casa. Vive às voltas com o apelido do marido, que crianças da comunidade insistem em usar para ela ao notarem o seu aborrecimento: “Kika Kanibal, Kika Kanibal”. O apelido que é motivo de orgulho para o seu marido, é motivo de ojeriza e nojo para ela. A personagem parece asséptica e assexuada, parece ter asco da vida e do corpo, medo dos desejos que lhe atormentam e medo da maior das mazelas humanas segundo a própria, a traição. Não sabe ela que Kanibal mantém um caso de longa duração com Deyse, que representa para ele, o exemplo a não ser seguido de mulher, mas é com ela que Wellington sacia os seus desejos carniais, que para ele não podem ser saciados por Kika que é crente. Esta rede de interdependência acontece à revelia de cada um, pois o segredo é guardado no sentido de não macular relações supostamente puras. Ao passo que, quando Deyse decide colocar Kanibal contra a parede, para que ele decida com qual das duas prefere ficar, o marchante reage com

indignação à tentativa de Deyse em igualar seu valor humano ao de Kika.

Observamos que tanto no fenômeno da marginalidade, quanto na relação estabelecidos/*outsiders*, existem formas mais ou menos individuais de ingresso e participação, nestes grupos excluídos. Notamos que, por mais ordeira e cumpridora das normas que fosse Kika, seu ingresso em um grupo marginal ocorreu sem a sua intenção expressa, sem que esse fosse o seu desejo, foi inserida em um triângulo amoroso e arbitrariamente teve que lidar com a falha moral que mais repudiava, este fato concorreu para uma experiência limite, onde o recalcado retorna como veremos mais adiante.



Ilustração 3: Kika ora no culto



Ilustração 4: Transeunte representado pelo próprio Cláudio Assis, interpela Kika e diz : “O pudor é a forma mais acabada da perversão!”. Detalhe na camisa do Ibis (o pior time de futebol do mundo)

Outro habitante do Texas é o ex-militar Isaac, esta personagem não parece advir dos mesmos estratos sociais que os outros, o desdém contínuo com o qual os trata demonstra certo desprezo por aquela condição onde se encontram os demais habitantes do Texas, a única atividade “econômica” que realiza no filme, é a troca de uma quantidade de cannabis por um corpo com um agente do IML chamado Rabecão, o seu prazer consiste em atirar no cadáver diversas vezes, este nutre também um fetiche quanto à temperatura do corpo, gosta do “defunto frio, gelado, igual a picolé”.

Apesar de suas atividades serem realizadas no campo da clandestinidade, um símbolo do seu passado está presente atrás da porta de seu cubículo, um uniforme militar bem guardado, engomado e pronto para usar. Este símbolo deixa mais viva a sua não aceitação da autoimagem de *outsider* e o deixa revoltado com sua condição de precariedade atual. A culpa é das pessoas, do outro, é isso que Isaac pensa a cerca de seu próprio infortúnio, e a revolta é

contra cada uma delas e não contra a sociedade, e não contra ele mesmo. Este parece ser um típico caso da condição psicossociológica da marginalidade, o conflito entre códigos culturais divergentes, espremendo o indivíduo contra a sociedade e contra a si mesmo.

Depois de seu tétrico momento de prazer com o defunto, Isaac marca com Rabecão um encontro no bar Avenida, para acertar as contas da transação. Bar de propriedade de Lygia, que também é personagem fundamental na história deste grupo que sofre com o arbitrário social bem mais do que os outros.



Ilustração 5: Isaac e seu momento de prazer com um cadáver



Ilustração 6: O sonho de Isaac



Ilustração 7: O sonho de Isaac continuação

Lygia é mulher solteira, dona de um bar em uma zona estigmatizada da cidade, seu público é constituído basicamente por alcoólatras, boêmios e habitantes da redondeza. Lygia faz a primeira fala do filme onde coloca sua perspectiva sobre a dinâmica de sua vida como dona do bar Avenida: “primeiro vem o dia e tudo acontece naquele dia (...) depois vem a noite que a melhor parte”. O tédio é companheiro diário de Lygia, assim como a misoginia típica dos homens que frequentam seu bar, e suas agressões recorrentes. Ao ver Lygia, Isaac enlouquece e quer tê-la a qualquer custo, este é o momento onde explode a crise que liga a

todos na mesma trama. A tática de Isaac é brutal, e um comentário agressivo do mesmo tem como resposta uma atitude no mínimo surpreendente da parte de Lygia. Isaac de maneira inconveniente e agressiva interpela Lygia a cerca da cor de seus pêlos pubianos: “lá embaixo é dessa cor também ou a moça só teve dinheiro para pintar os de cima?”. Lygia sobe na mesa onde Isaac bebe, levanta o seu vestido, e mostra os pelos do seu púbis tingidos da cor de sua cabeleira loura, amarela. Tal reação excita ainda mais Isaac que tenta agarrá-la a força e em devaneios grita “seus cabelos são ideias e eu quero todas as suas ideias”, a reação de Lygia mais uma vez surpreende, ela se defende com a mesma violência empreendida por Isaac, quebrando-lhe uma garrafa de vidro em sua cabeça, o expulsa do bar, e fica com sua carteira e seu dinheiro.



Ilustração 8: Lygia iniciando as atividades do Bar Avenida



Ilustração 9: Isaac interpela Lygia a Ilustração 10: Lygia mostra sua genitália e respeito da cor de seus pelos pubianos: “Só seus pelos, “amarelos feito manga” - diz teve dinheiro para pintar os da cabeça?” Isaac

Simultâneo a este acontecido, Dunga trama para que Kika descubra o caso clandestino que Kanibal mantém com Deyse, enviando para ela (Kika) um bilhete anônimo

que revela o caso, no intuito de tirá-las do caminho e deixá-lo livre para sua tentativa, isso faz parte do trabalho no terreiro que Dunga está realizando. No Texas um acontecimento passa despercebido por Dunga, único que ainda tem um pouco de cuidado pelo senil Bianor. O velho morrera e Dunga excitado pela oportunidade surgida em uma conversa com Deyse para dar cabo aos relacionamentos de Kanibal, nem se deu conta. Só quando volta de sua articulação, Dunga nota que o velho não saíra sequer do lugar e quando se depara com a morte deste, perde completamente a referência e tenta em seu desespero conseguir ajuda entre os que moravam no Texas. Contudo só recebe indiferença como resposta, resta apelar para a pessoa que goza de um status superior entre os moradores, Isaac que apesar da conhecida perversidade inspira alguma segurança em Dunga. Acordado no meio de um sonho/delírio, provocado em parte pelo álcool ingerido, e parte pela própria tara oriunda do enfrentamento com Lygia, Isaac levanta aos sobressaltos e pergunta a Dunga se o velho não guardava algum dinheiro com ele, Dunga responde que procurou em toda parte, mas não achou nada, Isaac pede para Dunga procurar na genitália de Bianor e lá estava o dinheiro.

Enquanto no Texas os procedimentos para o funeral de Bianor estavam sendo realizados, Kika ia ao lugar do encontro decisivo entre Deyse e Wellington, conferir a denúncia anônima feita por Dunga. Ao chegar, ela se depara com os dois em conversa íntima sobre o futuro do seu caso amoroso, Kika observa à espreita e ataca no momento em que em nome dos velhos tempos Wellington sugere e inicia o último coito. Parte para cima de Deyse, transtornada pela dor da traição, falta que não merece perdão para Kika, morde, arranca, mastiga e cospe a orelha de Deyse, em um ato animalesco. O ódio, antes recalcado violentamente pela vida ascética e pela religião, transborda em Kika, que resolve vagar sozinha pela cidade à noite como nunca antes havia feito.



Ilustração 11: Kika arranca a orelha de Deyse ao flagrar a relação ilegítima entre ela e seu marido Kanibal

Durante o funeral de seu Bianor, Isaac nota que não está com sua carteira, lembra-se do episódio do bar e resolve reaver a carteira, e também Lygia “a loba do Avenida”. Ao chegar no bar, exige sua carteira e a mulher. A confusão tem início, Isaac saca uma arma em direção ao bar, uma luta começa, até que tiros começam a soar, e Isaac lava sua alma ao ver em Lygia e nos frequentadores do bar o medo estampado em suas faces.

A desconstrução da personalidade de macho de Wellington começa, no momento em que a previsível Kika reage de maneira imprevisível ao flagrante armado por Dunga. Fragilizado, ferido de morte em suas convicções sobre a perfeição de Kika, Wellington busca a companhia de Dunga, e cai nos seus braços, o comportamento homofóbico antes apresentado por Kanibal agora desaparece e Dunga nesta oportunidade vê uma chance de se aproximar do objeto do seu desejo. Paralelamente Isaac dirige pela cidade, e cruza o caminho de Kika que adentra seu carro e lhe narra o acontecido, com a boca suja de sangue diz que comeu a orelha da amante de seu marido, e profere a seguinte frase “hoje tudo mudou, eu me sentia morta por dentro.”. Esta frase desperta em Isaac uma profunda excitação, a idéia de praticar sexo com uma pessoa viva que se sentia morta desperta seus desejos de necrofilia, somados a volúpia de Kika que sente a vida escorrer pelo corpo com toda sua violência pela primeira vez, isso os conduz a uma alcova para a consumação do ato.

Dunga talvez tivesse chegado aonde queria não fosse um detalhe, o Kanibal não dormia na companhia de um defunto e se recusou a entrar no quartinho de Dunga. Toda a elaborada arquitetura do seu plano de nada serviu, e este pôs a culpa de seu infortúnio na morte de seu Bianor. A cena de sexo entre Isaac e Kika, mostra que o autocontrole que esta

exercia sob si mesma era de fato uma carga muito pesada, que ela agradecia ter se livrado. Toda a friidez insinuada por Wellington cai por terra, no momento em que esta depois de assumir o controle da relação sexual, introduz o cabo de uma escova no ânus de Isaac, que não reage e parece estar sendo domado em sua fúria pelo ato inesperado de Kika.



Ilustração 12: Após o acontecido, Kika encontra Isaac e os dois vão para um quarto transar, quando ela o surpreende com a atitude de penetrá-lo com uma escova de cabelo



Ilustração 13: Wellington transtornado com a reação de Kika cai nos braços de Dunga sem saber que este planejava tudo

O filme conclui-se sem um final clássico, sem o formato clássico dos três atos, com a fala de Lygia que abre o filme “primeiro vem o dia e tudo acontece naquele dia ...”, sugerindo uma ideia cíclica da rotina de um grupo, onde a ausência de normas é a norma e onde acontecimentos extraordinários para os outros grupos são banais para este.



Ilustração 14: Cena final, onde Lygia repete o monólogo do início "primeiro vem o dia...", só que dessa vez finaliza com ódio niilista e diz "eu quero é que todo mundo vá tomar no cu!"

3.2.3 Processo sinóptico: Amarelo Manga

Esta discussão da narrativa serve para representar a maneira como a arte não se dissocia da sociedade e a sociedade não se dissocia da arte. Algumas questões embora criadas ficticiosamente, como às próprias subjetividades criadas pelos atores na dramaturgia, que apenas existem na forma de representações, tratam de temas gerais do universo humano social, situado nos contextos diegéticos do filme. O grupo retratado mesmo que não exista na realidade tem todas as características de um grupo *outsider*. A autoimagem do “eu” e do “nós” do grupo, é criada a partir da identificação da anomia como norma, por um outro grupo e pelo próprio grupo. Quando o próprio grupo se vê na condição de pária, outro grupo mais coeso que já o observava sob este ponto de vista, só tende a confirmar os seus “preconceitos”. A pressão reguladora de um grupo, que não cumpre normas claras, acaba gerando uma frágil constituição do autocontrole, e da autoimagem do eu, e o indivíduo inseguro e sem uma rede social que o ampare, fica suscetível a perda do controle e ao desespero, quando suas poucas seguranças são abaladas.

Parece-nos, que todas as personagens relatadas viviam este limiar, entre a pouca segurança ontológica e sua perda iminente. O valor humano inferior atribuído pelo outro grupo estabelecido e assimilado pelo grupo *outsider* pode ser encontrado na narrativa, quer seja no desprezo que Isaac sente pelos demais habitantes do Texas ou pelos frequentadores do Avenida, por já ter participado de um grupo inserido, quer seja pela ascese religiosa praticada

por Kika, que representa o controle e a limpeza no intuito se livrar deste mundo de perdição e pecado que é a vizinhança onde ela reside.

A motivação para a exploração dos aspectos indesejáveis da experiência humana pode servir de ponto privilegiado da análise, no que tange a configuração mais ampla no sentido macrossociológico. O central neste estudo é definir de que formas os processos de marginalização ocorrem, sem contudo fechar a questão, pois, a partir dos filmes observaremos que muitos tipos de marginalidade(s), são criadas pela ficção, e ao confrontarmos com o conhecimento teórico sobre o tema poderemos extrair o princípio de realidade da arte, principalmente quando falamos da estética do realismo sujo. Encontramos na vocação documental do filme um aspecto desvelador da vida cotidiana, que expõe a nudez dos processos de interação social, por traz da imagem estigmatizada de certos grupos ou indivíduos.

Amarelo Manga, parece exagerar a condição marginal, apresentando estereótipos da marginalidade, como observamos no estudo de Perlman (1977). Este exagero, do ponto de vista do autor serve como provocação, mas será que a leitura do público não pode chegar a conclusão de que o filme marginaliza os marginais? Essa é uma questão que não podemos compreender ao todo, porém este exagero dos estereótipos, funciona muito bem do ponto de vista analítico, será que os marginais só são pensados dessa forma pela construção de estereótipos? Esta estereotipia não é construída por parte dos grupos mais inseridos da sociedade? A pressão reguladora ao qual nos fala Elias (2000) é ao mesmo tempo interna e externa aos grupos, a divisão das possibilidades vigentes do uso de poder determinam e são determinadas pela localização dos grupos dentro de suas configurações, por mais que o filme exagere no uso dos estereótipos, esta localização dos grupos na balança da distribuição do poder, tem a ver com as performances dos grupos inseridos, mas também com a performance dos *outsiders*. Portanto, a aceitação dos estereótipos ou estigmas acabam por construir as fantasias de caráter depreciativo, a autoimagem resultante deste processo é real e situa os grupos não inseridos a margem do acesso ao poder, ou a um significado menos marcado pela anomia. A sociedade, segrega por um lado, enquanto os marginais se marginalizam por outro, aceitar a autoimagem de marginal às vezes é a única possibilidade, e desta condição muitos se valem para poder viver nestas regiões morais (PARK 1916), criadas em todas as cidades para abrigar aqueles que não correspondem as normas vigentes da moralidade hegemônica.

3.3 Análise: Amores Brutos

Um brutal acidente de carro inicia a trama do filme mexicano Amores Brutos (Amores Perros 2000). A violenta colisão inicia a narrativa, a forte cena se repete ao decorrer do filme, a fim de demarcar o momento exato onde arbitrariamente vidas que até então nunca haviam se cruzado, se entrelaçam alterando significativamente as percepções subjetivas da vida, pelas pessoas envolvidas no acidente.



Ilustração 15: Sequência do acidente, cena 1 Ilustração 16: sequência do acidente cena 2

3.3.1 Sinopse: Amores Brutos

Em plena Cidade do México, um terrível acidente automobilístico ocorre. A partir deste momento, três pessoas envolvidas no acidente se encontram e têm suas vidas mudadas para sempre. Um deles é o jovem Octávio (Gael García Bernal), que decidiu fugir com a mulher de seu irmão, Susana (Vanessa Bauche), usando seu cachorro Cofi como veículo para conseguir o dinheiro da fuga. Ao mesmo tempo, Daniel (Álvaro Guerrero) resolve abandonar sua esposa e filhas para ir viver com Valeria (Goya Toledo), uma bela modelo por quem está apaixonado. Também se envolve no acidente Chivo (Emilio Echevarría), um ex-guerrilheiro comunista que agora atua como matador de aluguel, após passar vários anos preso. Ali, em meio ao caos, ele encontra Cofi e vê a possibilidade de sua redenção.

3.3.2 O acidente

O filme do início da década, fala da vida urbana em uma grande cidade, a narrativa é dividida em blocos que contam episódios da vida cotidiana de três casais de personagens, que

apesar de não se conhecerem alteram entre si o curso de suas vidas de maneira irrevogável, após um acidente de carro envolvendo direta e indiretamente todas as personagens da trama.

O cenário desta interligação entre pessoas que não se conhecem é a Cidade do México, capital do país, porém esta informação é suprimida na narrativa o que nos leva a pensar como em Amarelo Manga uma construção supra real da cidade. Em Amores Brutos, os personagens pertencem a grupos completamente diferentes e a exploração dos grupos em primeiro plano deixa a cidade em segundo plano, abrindo a possibilidade de se trabalhar com uma ideia abstrata da vida urbana, que permite ampliar aspectos mais gerais da vida humana através dos conflitos específicos presentes nos fatos vivenciados pelos personagens. A tendência contemporânea da individualização, a forte sensação de pertencimento, e consequentemente, de distinção entre os grupos são temas privilegiados na narrativa do filme adaptado de um livro homônimo de Guillermo Arriaga.

A indiferença (*atitude blasé*) (SIMMEL 2005), constante das relações sem rosto da grande cidade contemporânea é um pré-requisito básico para a convivência e até mesmo para a sobrevivência no cotidiano de uma metrópole, porém, mascara outro aspecto da realidade social que é o da interdependência entre as pessoas e grupos em uma sociedade. Um acidente de carro é um exemplo contemporâneo da tentativa de negação desta necessidade, o indivíduo tem sua vida literalmente nas mãos do outro a todo instante, todavia sua segurança reside no carro, sistema racionalizado de tecnologia e fetiche, e a todo instante nega, por sua fé expressa na individualidade e no mercado, esta possibilidade arbitrária que o cerca toda a vez que um indivíduo guia ou é guiado pelo trânsito de uma grande cidade. Uma falha mecânica, um ato de má fé, ou mesmo uma imperícia resultante de um descuido de qualquer ordem, podem causar um acidente e a vida do indivíduo que se fiava no discurso tecnológico/publicitário da segurança do seu automóvel pode se alterar de uma forma irreversível, pela intervenção de uma vida anteriormente ignorada:

Vivemos num mundo em que perigos criados por nós mesmos são tão ameaçadores ou mais do que os que vem de fora. Alguns são genuinamente catastróficos, como o risco ecológico global, a proliferação nuclear ou a derrocada da economia mundial. Outros nos afetam como indivíduos de maneira muito mais direta, como por exemplo os relacionados com a dieta, a medicina ou até o casamento. (GIDDENS 2010:44)

Os três blocos narrativos descrevem o cotidiano de uma grande cidade através do ponto de vista dos casais Octávio e Suzana, Daniel e Valéria, Chivo e Maru, que tem suas

vidas substancialmente modificadas a partir do acidente, cena que inicia o filme e se repete sob os diferentes pontos de vista das pessoas envolvidas.

3.3.3 Octávio e Suzana



Ilustração 17: Octávio descobre que Susana havia sido agredida pelo irmão, nesta mesma ocasião Susana conta estar grávida novamente de Ramiro

Octávio é um jovem da periferia da cidade, desempregado que mora com a mãe, o irmão, sua cunhada, seu sobrinho e Cofi um cão da raça Hotweiller. Cofi, é o cachorro do seu irmão, Ramiro, que trabalha como caixa em um supermercado durante o dia, e durante a noite assalta farmácias junto com um comparsa. Ramiro, não cuida do cachorro e Octávio toma para si a responsabilidade da criação do animal. Octávio não esconde o carinho que sente por sua cunhada Suzana, e pelo seu sobrinho, também não esconde suas desavenças com seu irmão.

A proximidade entre Octávio e Suzana incomoda sua mãe, que sofre pela iminência de um sério conflito entre os irmãos, tenta afastá-los um do outro, mas Suzana também sente falta do carinho que encontra estando junto a Octávio e não encontra na relação com o marido. Suzana, ao retornar da escola deixa Cofi sair no momento em que entra em casa, isso provoca um desentendimento entre marido e mulher, e a intromissão do irmão na tentativa de poupar a cunhada de alguma possível violência.

Em outro momento Suzana e Octávio assistem televisão e conversam, quando Octávio percebe um hematoma na orelha dela e se revolta, pois sabe que o seu irmão causara tal ferida. Suzana, sofre agressões físicas habitualmente de seu marido Ramiro, indignado, Octávio ao notar que mais uma vez ela fora agredida, questiona a mulher de seu irmão sobre o

por que dela aceitar ser tratada desta forma, Susana que se sente bem ao lado de Octávio, desconversa e continua a assistir a televisão.



Ilustração 18: Octávio discute com Ramiro e diz não o temer, este insinua que o irmão é assaltante especializado em farmácias, e que ele não é uma típica velhinha que ele está acostumado a roubar

Intercalados aos acontecimentos na casa de Octávio, as cenas de uma rinha de cachorros são inseridas, no sentido de encadear os acontecimentos que irão modificar a vida de pessoas completamente estranhas entre si. Jarocho é dono de um “bom” cachorro de rinha, um cão da raça pitbull que acaba de matar mais um cachorro e vencer a décima luta seguida. Ao sair do ringue o seu cachorro ainda se encontra bastante excitado, e seguindo um conselho decide por o cão em combate contra alguns cachorros vira-latas que seguem um catador de lixo. Ao se aproximar dos cachorros, Jarocho vê o mendigo, que percebendo suas intenções saca um facão e ameaça silenciosamente o apostador que desiste de sua empresa. Quando avisado da presença de Cofi, o cachorro de Octávio, Jarocho decide por o seu cachorro para praticar com ele, o resultado da briga é a morte do cachorro deste sem maiores prejuízos para Cofi.

Neste momento a mãe de Octávio entra no quarto dele e os interrompe, dizendo que um amigo o procura, nesta ocasião reitera que o seu irmão não aprova a presença de Suzana no quarto de Octávio. O amigo de Octávio, chega com a notícia de que Cofi havia derrotado o cachorro de Jarocho, sem sequer sofrer um arranhão, quando o próprio pára na frente da casa de Octávio, no intuito de cobrar dele o prejuízo causado pelo seu cachorro, a resposta de Octávio é desdenhosa e o irrita, esta provocação marca o início de uma tensão entre os dois personagens. No processo de edição do filme, em vários momentos, os personagens cruzam-se sem se perceber, (como o mendigo que cruza com Jarocho, que mais adiante na narrativa

vira personagem-chave da trama) até o momento do acidente, evento que marca a interação entre eles que apesar da modificação substancial de suas vidas a partir deste ponto, estas subjetividades não chegam a se relacionar de forma pessoal ou íntima.

Em outra conversa, Suzana chorosa conta a Octávio que está novamente grávida e se desespera, pois a reação do marido pode ser surpreendente e talvez ele não queira mais viver em sua companhia. Octávio, a surpreende ainda mais com a proposta de fugir com ela e os filhos, Suzana considera a proposta uma loucura e elenca vários motivos que impediriam tal projeto, principalmente o fato de Octávio ser desempregado e não ter dinheiro. Neste momento surge a ideia de colocar Cofi nas rinhas e conseguir algum dinheiro para a fuga dos dois até Ciudad Juárez.



Ilustração 19: Octávio fala de sua intenção em fugir com Susana, e que vai usar Cofi para conseguir dinheiro nas rinhas

Octávio procura o Gordo, o agenciador das lutas e faz com ele um trato para colocar Cofi no esquema das rinhas, nesta cena Gordo exalta a sua mudança de vida em detrimento da rinha de cachorros, mostra sua caminhonete comprada com o dinheiro das lutas, e insiste dizendo que este dinheiro é “limpo”, pois não gera a cobrança de impostos e encargos por se tratar de uma atividade clandestina. A reclamação constante da mãe de Octávio quanto alegação recorrente de falta de dinheiro por parte de Ramiro motiva uma provocação de Octávio. Nas rinhas o negócio vai bem para Octávio que desbanca a hegemonia de Jarocho, Cofi parece invencível, ao mesmo tempo em que parece dócil no convívio com os humanos. Com os lucros da primeira luta Octávio vai ao supermercado onde Ramiro trabalha, compra vários pacotes de fraldas para o seu sobrinho e passa as compras no caixa cujo operador é o seu irmão, um desentendimento se inicia, Ramiro se recusa a passar as compras, em sinal de

enfrentamento ao poder de Ramiro, Octávio o agride em pleno trabalho, o que gera uma retaliação de Ramiro no primeiro encontro dos dois em casa.



Ilustração 20: Octávio acertando com o Gordo seu ingresso no mundo das rinhas



Ilustração 21: Luta entre Cofi e um cão de Jarocho; Cofi mata o outro cão e vence a luta

Enquanto Cofi vai “bem” nas lutas, um caso amoroso se inicia entre Octávio e Suzana. Este entrega maior parte do dinheiro conseguido nas lutas, para que Suzana guarde, até o momento da fuga dos dois. O acerto entre Octávio e Gordo que agenciaria as primeiras lutas de Cofi acaba, e a partir deste momento, Octávio terá que agenciar suas próprias lutas, gordo diz que Jarocho quer uma luta entre Cofi e um cachorro novo que é considerado um bom lutador. Octávio aceita a luta, pois pensa que será a última, e que depois disso estará a caminho de Juarés para uma vida nova com Suzana e os filhos do seu irmão.

Nesta mesma ocasião, Octávio pede ao Gordo um favor, que os seus rapazes deem uma surra em Ramiro, e o ameacem de morte, a fim de tirá-lo do caminho entre ele e Suzana. Um dia depois do pedido de Octávio ao Gordo, sua mãe o pergunta sobre o paradeiro do

irmão, este diz não saber, sua mãe diz que Ramiro apareceu gravemente ferido e que fora ameaçado de morte, e pergunta se Octávio não sabe nada relacionado a isso, este insiste e insinua que pela vida fora da lei que o irmão levava deveria ter vários inimigos dispostos a fazer tais ameaças. Quando por fim, ela relata que Ramiro estivera pela manhã na casa, pegara o filho e a mulher, e fugira para um lugar não revelado por medo das ameaças de morte. Octávio sobe para o quarto do irmão e da cunhada, para ver se o dinheiro que havia entregado a Suzana ainda estava por lá, e se depara com o quarto vazio, a maleta onde o dinheiro arrecadado nas rinhas era guardado estava virada e vazia.



Ilustração 22: Susana e Octávio mantêm um caso amoroso dentro da residência onde toda a família convive



Ilustração 23: Octávio descobre que depois da surra por ele encomendada, Susana foge com Ramiro levando todo o dinheiro acumulado das rinhas para sua suposta fuga com Octávio

A última luta, perdera em parte o sentido para Octávio, que também pela perda do capital a ser investido teve que dispor de apenas a metade do acertado com Jarocho. O local acertado não era o lugar aonde costumeiramente se realizavam as lutas, era um cenário construído especificamente para esta revanche. A luta tem início, e Cofi parece mais uma vez levar vantagem atacando violentamente o cachorro adversário, quando Jarocho saca uma arma e atira em Cofi, que cai sangrando. O nervosismo ataca o local e Octávio tenta resolver com a ajuda do Gordo que se exime da responsabilidade entregando o dinheiro que cada um havia apostado na luta. Jarocho, manda Octávio sair e levar com ele o seu cachorro ferido. Octávio e seu amigo levam Cofi para o carro, este pede para seu amigo esperar no carro com a porta aberta, e adentra novamente ao recinto portando na mão uma faca, ao encontrar Jarocho se

vinga cravando com violência o canivete em seu abdome. É a partir deste momento, que tem início a cena da perseguição, que culmina no acidente envolvendo o automóvel de Octávio em fuga, com o outro automóvel que se move ordeiramente, a espera da indicação de parar ou seguir advinda do semáforo. O acidente mobiliza os passantes que tentam retirar as vítimas de dentro dos carros, num dos carros Octávio gravemente ferido, seu amigo morto e Cofi ferido de bala, no outro, Valéria uma famosa modelo e seu cachorrinho maltês Richie.

Podemos depreender da história de Octávio e Susana que, a marginalidade em certos casos, atinge o indivíduo no momento em que, o que este busca é apenas a integração, a aceitação. Octávio ao entrar no mundo das rinhas, não visualiza o perigo que corre, a única coisa que o move é a tentativa de recomeço ao lado da mulher que ama e longe do seu irmão. Octávio, por exemplo, julga sua atividade nas rinhas muito menos perigosa do que a do irmão que assalta farmácias. O que ele não esperava, era que a violência fizesse parte deste mundo e que pudesse lhe atingir, frustrando dessa forma seu projeto de integração a partir de uma atividade marginal. O que acaba por acontecer é, que seu irmão morre em um assalto, e Susana não tem mais a intenção de fugir com ele para Juaréz. Octávio, se depara mais uma vez, com a condição de *outsider*. Marcado pelas intrigas originadas por razão da briga ente ele e Jarocho, Octávio foge, mas dessa vez sem a ilusão de uma vida nova com sua amada, sem a esperança clara da integração e sim com a incerteza sobre qualquer possibilidade futura.

O mendigo que cruza com Jarocho e mata um empresário, em uma cena editada no conjunto das outras, é Chivo personagem decisivo do enredo, pois resgata o cão ferido e rouba o dinheiro que Octávio tinha no bolso. Este também presencia o acidente e se junta aos transeuntes que se mobilizam na tentativa de prestar os primeiros socorros.

É neste momento de tensão, que a vida de cada um destes personagens dá uma guinada e a vida das pessoas que convivem com estes, por conseguinte também sofrem alterações.

3.3.4 Daniel e Valéria

Valéria é uma modelo bonita e bem sucedida, que mantém um caso clandestino com Daniel, editor-chefe de uma revista de fofocas. Daniel é casado, tem duas filhas e já não consegue manter este caso no completo anonimato, por causa das desconfianças de sua mulher quanto a ligações que repetidas vezes são recebidas e somente encontram respostas no

momento em que Daniel as atende, Valéria liga na intenção que Daniel as atenda, quando ele não atende ela fica calada e desliga.

A primeira cena de Valéria é num talk-show onde esta vai apresentar o seu novo namorado, Octávio e seu amigo assistem a este programa antes da luta com Jarocho. A apresentação do seu namorado é uma farsa encenada por ela e um ator amigo do casal, para que fofocas a respeito do seu verdadeiro relacionamento não vazem na imprensa. Após saírem do programa, o seu amigo ator a convida para um almoço, e Valéria retruca no sentido de não extrapolarem a farsa, mas a insistência do seu amigo faz com que ela aceite o convite mesmo que reticente.

Chegando ao apartamento, local do almoço, Valéria reconhece as peças da decoração da casa, e começa a estranhar a brincadeira do amigo, quando este entrega para ela as chaves da casa dizendo que esta agora seria sua casa. Valéria parece se irritar com a brincadeira, enquanto isso Daniel aparece e desfaz a brincadeira do amigo do casal e os dois por fim ficam a sós. Neste momento, Daniel comunica a Valéria que teria se separado da mulher, e a partir daquele dia aquela seria sua residência e Valéria sua legítima mulher. Daniel prepara a refeição, e Valéria sente falta de uma bebida para brindar e regar o bom momento, se dispõe a ir comprar, pega a chave do seu carro, seu cachorrinho Richie para fazer companhia, e segue de em direção a algum lugar onde possa comprar o produto desejado. Valéria segue tranquilamente em seu carro, escutando uma música de seu gosto, e na companhia de seu cachorrinho, pára no sinal e no intervalo entre o sinal fechado e aberto retoca pacientemente seu batom, o sinal abre e no momento em que o carro avança lentamente para a via antes fechada pelo semáforo, o seu carro é atingido violentamente por outro que seguia empreendendo fuga em alta velocidade. Vejamos o que pensa Giddens sobre novos riscos cotidianos:

Mas tampouco nós, como pessoas comuns, podemos ignorar esses novos riscos – ou esperar a chegada de provas científicas conclusivas. Como consumidores, cada um de nós tem de decidir se vai tentar evitar produtos geneticamente modificados ou não. Esses riscos, e os dilemas que os envolvem, penetram profundamente em nossas vidas cotidianas. (GIDDENS 2010:43)



Ilustração 24: Sequência do acidente, agora vista do ângulo do outro carro envolvido *Ilustração 25: Sequência do acidente cena 2* *Ilustração 26: Sequência do acidente cena 3*

O acidente foi terrível e Valéria sobrevive, porém os danos causados foram sobremaneira sérios, ela fica hospitalizada por uns meses, até que seu quadro se estabiliza e ela recebe alta para terminar o tratamento em casa. Um dado que não mencionei é que Daniel escolhera um apartamento cuja vista fosse um outdoor da última campanha de Valéria para uma linha de perfumes, o detalhe consiste na ênfase que a fotografia dá as suas pernas, a modelo além de aparecer em um vestido curto, levanta mais ainda a sua barra, destacando dessa forma um dos seus pontos fortes segundo os especialistas da sua profissão.



Ilustração 27: Outdoor figurado por Valéria, detalhe nas pernas

O trânsito neste caso é um risco que se fabrica cotidianamente, e se expande por todas as camadas da cidade, uma pessoa que jamais teve condições de possuir um carro, corre tanto risco de sofrer um acidente quanto uma pessoa que possui um automóvel caro e “seguro”. Como argumenta Giddens:

A medida que o risco fabricado se expande, passa a haver algo de mais arriscado no risco. Como assinala antes, a ideia de risco esteve estreitamente

vinculada, em seu surgimento a possibilidade do cálculo. A maior parte das formas de seguro se baseia diretamente nessa conexão. Cada vez que alguém entra num carro, por exemplo, é possível calcular as chances que essa pessoa tem de ser envolvida em um acidente. (...) As situações de risco fabricado não são assim. Simplesmente não sabemos qual o nível de risco, e em muitos casos não saberemos ao certo antes que seja tarde demais. (GIDDENS 2010:38)

Um dos danos causado pelo acidente em Valéria foi a fratura exposta do fêmur, e as fraturas totais da tíbia, da fíbula e da bacia, o que obrigou os médicos a tentarem um método de tratamento a partir de um aparelho ortopédico chamado Ilisarov. Este aparelho tem como função estabilizar as fraturas a partir de uma armação de aço cirúrgico implantada por parafusos no osso fraturado. Este tratamento, tem grande eficácia quando as recomendações médicas são seguidas com regularidade, o que não foi o caso de Valéria.

No primeiro dia na casa nova, antes do acidente, Valéria pisa em um determinado lugar do assoalho que se rompe abrindo um buraco, Daniel, no período em que Valéria se encontrava hospitalizada não consertou o problema que ainda existia quando do retorno desta. Valéria sente que sua beleza está comprometida, por razão das cicatrizes que ficarão marcadas em seu corpo, e sente medo de perder o status superior do qual goza. No primeiro dia que Valéria fica sozinha em casa, diz que ficará bem, pois tem a companhia de Richie. Para matar o tempo, esta brinca com o cachorro jogando uma bola para que este pegue e a devolva, em uma destas jogadas a bola cai no buraco aberto no assoalho, e o cachorro entusiasmado pela brincadeira adentra o buraco em busca da bola e não retorna mais. Os dias passam, e o cachorro não é encontrado e os dois são atormentados pelos finos ganidos que Richie solta em algum lugar debaixo do assoalho, Valéria começa a perder o controle com essa situação, somado a isso, telefonemas mudos como os que ela costumavam realizar para a casa de Daniel passam a ocorrer e minar mais ainda a confiança de Valéria na vida. Daniel, por sua vez, parece não ter mais tato para lidar com a situação, e começa a agir de maneira grosseira o que torna a vida do casal algo de insuportável, algo que o lembrava da antiga família, sua esposa e filhas.



Ilustração 28: Valéria contrariando ordens médicas após o terrível acidente a procura de Ritchie perdido em um buraco no assoalho



Ilustração 29: Daniel encontra Valéria desfalecida após um grande esforço em busca do cachorro que não para de ganir em algum lugar do assoalho

A obsessão de Valéria pelo cachorro perdido no assoalho, faz com que ela não obedeça plenamente às recomendações do médico, uma noite esta situação chega ao limite do desrespeito e os dois acabam numa feia troca de insultos. No dia seguinte, quando Daniel chega a casa, observa inúmeros buracos no assoalho e uma desordem incomum na casa, ferramentas espalhadas e pedaços de taco espalhados por toda a casa. Daniel tem uma crise de fúria, Valéria está no quarto trancada por dentro. Depois de várias tentativas de conversa, Daniel tenta se acalmar, um bom tempo passa até que num acesso de raiva este arromba a porta do quarto e encontra Valéria desfalecida, rapidamente providencia o socorro e a leva ao hospital. Depois dos primeiros procedimentos, o médico chega com as informações sobre o estado de saúde da paciente, pede a Daniel paciência e diz que se o socorro teve sido realizado a tempo talvez a equipe tivesse maiores condições de recuperá-la, mas, por razão da demora ela já havia chegado com uma gangrena grave, e a única opção para a preservação da vida dela seria a amputação do membro. Chocado com a notícia, Daniel volta para casa, e desesperado começa a escutar novamente os ganidos de Richie, como que em um acesso de loucura Daniel pega o martelo e as ferramentas, e ataca com fúria o assoalho de sua casa, até que finalmente encontra o cachorro encolhido e fraco em uma parte do espaço entre o piso e o assoalho, Daniel se agarra ao cachorrinho e chora copiosamente. Quando Valéria retorna a casa, já sem uma das pernas, abre a cortina e não mais encontra como pano de fundo de sua varanda o outdoor do perfume que ela estrelava.



Ilustração 30: Valéria retorna a casa com a perna amputada devido a complicações originadas pelo não cumprimento as ordens médicas



Ilustração 31: Mensagem de disponível onde antes situava-se o outdoor por ela estrelado, detalhe: o apartamento escolhido por Daniel tinha vista para esse outdoor

A condição de marginal, se relaciona diretamente com as características das configurações *outsiders*/estabelecidos, se observarmos as cidades como que distribuídas em campos, microcosmos, que convivem em um mesmo espaço mas se distinguem marcadamente entre si. A distribuição das possibilidades do uso de poder, segundo Elias (2000), definem uma configuração deste tipo, por conseguinte, o que podemos observar da história de Daniel e Valéria é que mesmo nos estratos sociais onde a abundância é a norma, ainda assim a balança do poder pesa mais para um lado do que para outro. Podemos observar que não faltavam recursos econômicos, nem capitais simbólicos para o casal em questão, porém, um fato imponderável alterou significativamente a disposição destes capitais na relação entre as possibilidades reais de uso do poder. Valéria vivia do corpo e uma de suas pernas ressaltadas no *outdoor* do perfume não existe mais, sua identidade precisa se reconstruir, neste caso específico, existe em contrapartida a possibilidade individual de mudança desta relação.

3.3.5 Chivo e Maru

Chivo, aparentemente mais um mendigo de uma grande cidade, esconde por debaixo desta imagem dois grandes segredos. Chivo já teve emprego, mulher e filha, era professor de uma universidade particular e tinha uma vida aparentemente estável, quando largou tudo para inserir-se na luta revolucionária, fazendo parte de um grupo guerrilheiro. Foi preso e condenado por uma de suas ações, este realizou um atentado a bomba em um centro

comercial, ficou vinte anos privado de liberdade em regime fechado. Na ocasião de sua prisão, fez um acordo com sua esposa, e a partir deste momento foi dado como morto para sua filha Maru. Sua esposa retomou a vida e se casou novamente.



Ilustração 32: Chivo invade a casa de sua filha rouba a foto de sua formatura e substitui o rosto do padrasto dela pelo seu

Ao sair da cadeia, Chivo, virou um mendigo, descrente da humanidade pela derrota de seu projeto de mudança e pelo fracasso pessoal de ter abandonado a família em prol deste sonho, retirou-se do convívio em sociedade e passou a viver uma vida reclusa em companhia dos vários cães que adotara durante o período que vagava pela rua. O policial que o colocou atrás das grades, o encontrou nesta situação de mendicância, e ofereceu alguns serviços em troca de condições menos indignas de vida. Este é o outro segredo de Chivo, depois do reencontro com o policial que o prendera, Chivo aceitou a proposta do policial corrupto e trabalhava ultimamente como matador de aluguel. O niilismo que habitava Chivo, e o desprezo pelo humano facilitou sua função, a maioria dos crimes encomendados era o assassinato de ricos empresários, trabalho que este realizava com frieza e sem demonstrar a menor culpa pelo feito, Chivo recortava as partes dos jornais onde eram divulgados os assassinatos realizados por ele, até que em um desses jornais o obituário noticiava o falecimento de sua esposa, evento que causou comoção no mendigo matador.



Ilustração 33: Chivo em sua casa acompanhado por sua matilha de vira-latas



Ilustração 34: Chivo executando mais um serviço de matador de aluguel

Chivo aparece no funeral de sua esposa, fica de longe a observar até que reconhece Maru sua filha, ao mesmo tempo em que é reconhecido pela sua cunhada que se aproxima na intenção de refrescar a memória de Chivo dizendo “para ela você está morto, lembre-se”. Desde esse dia Chivo anda a perseguir Maru pela cidade, até descobrir onde ela mora. Depois de muito tempo vivendo somente entre o lixo e os cachorros, Chivo começa a sentir vontade de viver a antiga vida ou uma nova, este começa a sentir a culpa de ter abandonado a filha junto com sua mulher para ingressar na guerrilha.

Chivo, no momento do acidente, é um dos primeiros a chegar e a prestar os socorros, este observa um bolo de dinheiro no bolso do rapaz que guiava o carro, Chivo mete a mão em seu bolso e pega o dinheiro do rapaz pouco antes de sua remoção. O outro passageiro do automóvel não apresenta mais sinal de vida e Chivo observa que no banco de trás do carro há um cachorro grande e forte, porém, ferido, Chivo o retira do carro cuidadosamente, e o leva para casa, para tratar da ferida do animal.



Ilustração 35: Enquanto Chivo investiga sua próxima vítima, um acidente acontece, é por razão deste acidente que Chivo conhece Cofi



Ilustração 36: Chivo negocia com o policial mais uma morte por encomenda

Chivo é “convidado” a fazer mais um serviço, tenta se livrar dizendo que dinheiro não falta e que não pretende mais fazer tal coisa, pretende se aposentar do ofício de matador. Ele acaba aceitando o trabalho e pensa ser o último desta carreira. No instante do acidente, Chivo rodeava a sua próxima vítima, quando o acidente fez com que sua programação se alterasse. Cofi, agora sob os cuidados de Chivo, se recupera dia após dia, até que restabelecido de suas forças ataca e mata todos os cachorros do mendigo enquanto este fazia campanha para findar o serviço que já demorava a ser feito. Chivo mais apegado aos cães do que aos humanos, ao ver a carnificina provocada pelo cachorro resgatado, se desespera ao ponto de apontar a arma para a cabeça do cachorro a fim de fazer justiça pela morte dos outros animais, mas se contém. Parece que Chivo entende a natureza do cachorro, que na convivência com os humanos não apresenta violência, enquanto junto aos outros de sua espécie, se torna um frio assassino, Chivo parece ver a metáfora de sua própria vida, que no convívio com os animais é tranquilo e plácido, porém, isolado do convívio humano não sente culpa de matar um semelhante.



Ilustração 37: Cofi depois de ter matado todos os cães de Chivo



Ilustração 38: Chivo tocando fogo nos cachorros mortos

Neste ponto da trama, Chivo, decide arquitetar uma maneira de não finalizar o seu último trabalho. Enquanto isso, ele também tenta se reaproximar da filha e do mundo, é neste momento que a personagem passa por um exame de consciência, quando em uma de suas invasões sorrateiras a casa de sua filha, nota que Maru dá andamento normal a sua vida que já é formada e que outro homem ocupa o seu lugar na foto de sua formatura. A partir daí, Chivo resolve trilhar o caminho oposto das demais personagens do filme, caminha rumo a outra chance, mas pelo menos por enquanto, ainda a longa distância da filha.

Enquanto fazia as diligências para o seu último serviço, Chivo descobre que se trata de uma rixa de irmãos, e resolve que dará uma solução alternativa para o caso. Primeiro sequestra o alvo e não o mata, depois convoca o contratante para que este venha a pagar a segunda parte do trato. Ao chegar, aquele que contratou, se depara com o irmão, alvo do matador, amarrado dentro do casebre de Chivo e fica desesperado. Chivo, neste momento passa por uma mudança radical, quando corta o cabelo e a barba, e faz sua higiene de modo quase impecável, não fosse pelas péssimas condições de suas roupas e óculos, poderíamos até dizer que ele virou um burguês. Chivo amarra os dois irmãos, e joga uma arma no meio, pega suas economias incluindo o dinheiro roubado do rapaz acidentado (Octávio), o resto do pagamento pela morte encomendada e não realizada e sai levando o carro do contratante. Vai até a casa de sua filha, deposita uma grande quantidade de dinheiro em espécie debaixo de seu travesseiro, depois fixa uma foto 3x4 sua no lugar do rosto do homem na foto de formatura de Maru.



Ilustração 39: Chivo depois de cumprir seu último trabalho, irreconhecível com a barba e os cabelos aparados



Ilustração 40: Chivo na casa de sua filha Maru após recolocar a foto da formatura agora com seu rosto e depositar uma soma em dinheiro debaixo do travesseiro, deixa uma justificativa emocionada de sua ausência na secretária eletrônica

Em seguida, faz uma ligação para casa de Maru e deixa um grande e emocionado recado na sua secretária eletrônica, neste momento o frio e indiferente mendigo-matador, dá lugar a um ser humano, ansioso por recuperar o tempo perdido. Vale salientar que, Chivo, vivia em uma espécie de marginalidade voluntária, uma vez que, havia em outras circunstâncias participado a vida em sociedade, integrado ao mundo do trabalho e membro de uma família. A lembrança, uma vez recalcada não deixou de existir e no momento de seu retorno, a dor da perda do acompanhamento da vida de sua filha se tornou insuportável e Chivo resolveu mudar. O interessante nesta personagem é que, sua saída do mundo marginal se dá pela mesma maneira com a qual este ingressa neste mundo, voluntariamente. Ao sair da casa de Maru, Chivo vai a um desmanche de carros e vende o automóvel do contratante do último serviço, Chivo se esquivou do peso de matar, mas ainda assim, foi remunerado pelo serviço que não fez, além de levar o carro que foi vendido e também o ajudou na poupança para o seu recomeço. A morte dos seus cães por Cofi, o fez sentir correr nas veias sangue novamente. A dor da perda dos seus cães vira-latas, o fez reencontrar com o seu lado humano. Desde que saíra da cadeia, Chivo mata e bebe para sustentar sua existência, mas mesmo neste mundo tão obscurecido pelo desencanto, este criou estima pelos seus companheiros cães, a forma bruta com a qual se despediu de seus fiéis amigos, fez Chivo querer ser visto novamente, a imagem do mendigo é coberta pelo manto da invisibilidade, porém quando ele corta a barba o cabelo e se asseia é como se escolhesse voltar a sociedade, a viver com os

outros. Chivo parte levando consigo apenas dinheiro e Cofi, que passa a se chamar Negro. O filme termina com Chivo e Negro caminhando para o nada, e finaliza com uma dedicatória que diz: “A Luciano porque também somos lo que hemos perdido”



Ilustração 41: Chivo e Cofi, (rebatizado Negro) em busca do novo

3.3.6 Indiferença, risco e medo, ou amores e cães.

O título original do filme é *Amores Perros*, perro em espanhol quer dizer cachorro. Todos os blocos narrativos do filme, tem a peculiaridade de contar com a presença de cães como personagens. Cada cachorro, ou grupo de cachorros, reflete em alguma medida as relações cujos humanos do filme estão submetidos. O reflexo das relações humanas, pode ser observado nos comportamentos dos cachorros. Cofi, vive em um cotidiano permeado pela violência e pela agressão, Richie por sua vez é um mimado cachorrinho de madame, Frijól, Princesa e os demais vira-latas da matilha de Chivo, viviam vagando pelas ruas acompanhando seu dono como se este fosse o cachorro alfa da matilha. A partir do momento do acidente, os cães, que de certa forma complementaram as vidas humanas, passam a ser decisivos na mudança dessas mesmas vidas.

O filme *Amores Brutos* nos fornece elementos distintos para pensar a interdependência entre os habitantes de uma cidade. Diferente de *Amarelo Manga*, *Amores Brutos* representa em seu enredo a convivência entre grupos na cidade. Os protagonistas da trama são de estratos diferentes da sociedade, porém, a cidade é uma só, e força os diferentes ao convívio mútuo sem a intenção ou o desejo desta convivência, como vimos no capítulo anterior. Esta sensação de repulsa mutua, é comum nas grandes cidades, e mesmo em um tempo anterior a este já era observada como constitutiva da vida nas metrópoles, esta relação bilateral atinge a formação das cidades, porém, também a constituição do espírito como vimos em Simmel (2005).

Mudanças ocorridas na modernidade foram sutis e silenciosas, segundo Park (1916), uma delas diz respeito a mobilização do homem individual, a autonomia dos indivíduos tal qual se observa nos aglomerados urbanos, e jamais seria possível nos pequenos grupos humanos mais tradicionais, uma vez que, quanto menor o grupo, menos complexas são as interações sociais e mais eficaz é o controle por parte do arbitrário social. “Poucas vezes a comunidade pequena tolera a excentricidade, a cidade pelo contrário a recompensa.”(PARK, 1916:63). Por sua vez, a possibilidade de uma maior autonomia por parte do indivíduo moderno, se dá justamente pela transitoriedade ou pouca estabilidade das associações ou vínculos e também pela impessoalidade do direito a repulsa. As grandes cidades são compostas, via de regra, pela heterogeneidade étnica e cultural e, se, por um lado, isso permite ao indivíduo uma maior mobilidade e interação entre os diversos grupos de diversas culturas,

por outro lado, abre o pressuposto da segregação, a partir da transitoriedade das associações. A segregação é fruto de um conflito entre as diversas “possibilidades de aventura” da grande cidade, e a possibilidade real de mobilidade por parte dos processos de subjetivação que manifestam no indivíduo o conteúdo objetivo de uma sociedade particular, este é um processo fugaz nas sociedades modernas onde o resultado pode ser tanto a interação do indivíduo em diversos grupos, ou a marginalização do mesmo em todos os grupos com os quais tenta interagir, sobre os universos morais da aventura urbana.

O medo é uma constante da vida urbana moderna, mas medo de quê? Vários são eles como podemos ver no capítulo anterior. O filme *Amores Brutos* enfatiza um deles. O medo da solidão é apresentado pelo filme como uma das principais causas de conflitos entre indivíduos, o hábito de criar cachorros evidencia isto. Todos os personagens da trama tem este hábito, e com este fim, evitar um pouco a solidão.

Cofi é criado pelo irmão do seu dono, sua presença na casa é bastante indiferente, até o momento em que Octávio encontra nele a parceria que não encontra em nenhum outro membro de sua família. Em seu projeto de mudança de vida Cofi é decisivo, representa a irmandade perdida com o seu irmão, representa a possibilidade de aventura, que nem sua mãe nem seu irmão podem representar. Do ponto de vista prático seu amor por Susana só se torna em algum grau “viável”, a partir do momento em que Cofi se apresenta como um grande “lutador”. A partir deste momento é que a possibilidade real de acumular dinheiro para a fuga se torna possível. As relações entre os humanos, no filme, tem sempre a interface dos *perros*, como mediadores. A marginalidade neste caso apresenta a dimensão da mobilidade do homem individual, que tanto pode levar o indivíduo a integração em setores diferentes da sociedade, como representar a não aceitação generalizada nestes mesmos setores, como podemos observar anteriormente em *Park*(1916).

Valéria, mantém um caso com Daniel e espera poder um dia viver com ele, porém certas convenções da sociedade precisam ser rompidas para que isto ocorra, enquanto isso sua única companhia é a do cachorrinho Richie, fiel e devotado em todos os momentos. Mesmo depois do acidente, ao voltar para casa responde a preocupação de Daniel, dizendo que não estará só, e sim acompanhada de seu cachorro. No momento em que este pequeno animal se perde dentro da própria casa o desespero toma conta da relação ansiosamente esperada pelos dois amantes. A solidão e a insegurança que Valéria vivencia, depois do acidente e do desaparecimento de Richie, é tão insuportável que acaba rebatendo na sua relação com

Daniel, e sua busca desesperada provoca a perda de sua perna.

Chivo, é o mais radical nesta transferência da vida entre humanos para a vida com os cães, e passa a querer viver como um deles. Este não cria apenas um cachorro, mas divide sua vida integralmente com uma matilha. Sua vontade de sair do convívio entre humanos alcança êxito, uma vez que além de viver entre os cães vive também por entre o lixo que é o refugio das coisas materiais da sociedade humana. Até o momento do acidente, Chivo tem seu objetivo de viver a margem, bem sucedido. Porém, depois do acidente, Chivo não resiste e aumenta sua matilha, quando acolhe Cofi ferido e o trata. Todavia, Cofi, oriundo de um microcosmo violento tem a particular característica de não conseguir viver em harmonia com outros de sua espécie, e mata toda a matilha de Chivo. A partir daí, Chivo tem de confrontar-se com sua vida inteira, sem reservas, com a ausência de sua filha e consequentemente com o apartamento quase que total do convívio humano, e se vê naquele cão que mata os seus pares. É o cachorro, e não um ser humano que o reconduz a vida com os outros humanos, é a partir do incidente entre Cofi e seus vira-latas, que ele se depara com a solidão e sente medo. Depois desse episódio, Chivo busca sua filha e tenta reaver a humanidade que perdeu, quando viveu sendo parte cachorro, parte matador e parte lixo. Amores Brutos no faz pensar que a insegurança, o risco, o medo e a indiferença, tão comuns da vida nas grandes cidades, levam as subjetividades envolvidas na trama a radicalizar a máxima que diz: O melhor amigo do homem é o cão.

CONCLUSÃO

A modernidade, o cinema e as cidades, como vimos no primeiro capítulo são construídos de forma recíproca. A modernidade, surge como um projeto social não acabado, porém, inaugura novas formas de viver coletivamente, como as cidades. As artes modernas também são diferentes da antiga episteme, e o espetáculo das massas necessita de um novo meio para sua fruição, o cinema cumpre este papel. Porém, muitas contradições são abrigadas pela modernidade, a cidade é o elemento espacial onde estas contradições são levadas a cabo. Disputas em torno do significado, dentro do cinema, são outras facetas dessas contradições modernas, podemos observar que formas contra hegemônicas são criadas a partir dessas contradições e o cinema figura não só como espetáculo, mas também, como arte contestatória da realidade social. Uma dessas vertentes contemporâneas é o **cinema da marginalidade**, e sua estética do **realismo sujo**. Este cinema, busca nas contradições internas da modernidade sua inspiração, e relata o cotidiano de grupos em situação marginal ao demais cidadãos.

O foco da análise, consiste nas diversas formas de marginalidade que encontramos enraizadas nos espaços urbanos. As teorias da marginalidade precisam ser confrontadas com o instrumental teórico das configurações sociais em especial do tipo estabelecidos/*outsiders*. Como podemos ver no segundo capítulo, muitas destas teorias serviram como embasamento para o aumento e a consolidação dos estigmas, como diz PERLMAN, (1977) na construção de um mito. Podemos inferir, que os filmes Amarelo Manga e Amores Brutos, podem ser, do ponto de vista teórico, entendidos como representantes do cinema da marginalidade, e por isso são relevantes para o estudo deste fenômeno.

O referencial teórico das configurações, fornece o elemento dinâmico com o qual é possível compreender de que forma a relação entre o ideal do nós (pressão reguladora) e o ideal do eu (autorregulação), funciona dentro e sob os grupos marginais. A construção narrativa dos filmes, nos apresentam a expressão subjetiva da marginalidade, nossa proposta é que o caminho descrito da maneira inversa, apresenta os aspectos sociais que estão por trás destas expressões subjetivas. É apenas nos indivíduos que os aspectos mais objetivos e impessoais de uma cultura ou sociedade encontram suas expressões mais acabadas. Diversos tipos de manifestação do fenômeno da marginalidade são possíveis, nos concentraremos nos tipos apresentados pelos filmes em questão.

Provisoriedade, incerteza, desencanto, insegurança e medo, estes são alguns traços que

definem os grupos em situação marginal. A distribuição vigente das possibilidades de poder, portanto, é o centro das nossas análises. Uma vez que, a partir da definição desta distribuição das possibilidades de poder poderemos visualizar, por exemplo, de que grupo uma personagem faz parte e se este grupo é ou não marginalizado. A partir do texto fílmico, podemos definir, também, se este tipo de representação dos universos marginais tem suas motivações em causas mais subjetivas, ou causas mais sociais, se essa marginalização é mais ou menos voluntária. A distribuição das possibilidades de poder para ELIAS (2000), sua forma e sociodinâmica, definem as relações entre os indivíduos e as sociedades, e no caso específico dos indivíduos marginalizados e das sociedades ou grupos menores que os marginalizam.

Nos filmes do realismo sujo temos uma representação quase documental, mas ao mesmo tempo exagerada e distorcida, das populações marginais dos centros urbanos, quanto ao sentido de realidade contida nas abordagens documentais e ao mesmo tempo distorcidas dos filmes vejamos:

A verdade presumida da representação artística de um fato social é um elemento essencial em nossa apreciação da obra como arte. Isto é, arte e verdade não têm objetivos conflitantes, de modo que poderíamos ter uma ou outra mas não ambas. Num grande número de obras, podemos apenas ter ambas ou nenhuma: não haverá arte sem verdade. A verdade das asserções da obra sobre a realidade social contribui para se efeito estético. (BECKER, 2009:129)

Em Amarelo Manga, este exagero se mostra de forma mais explícita, quando os estereótipos marginais se apresentam em cada personagem. Esta forma provocativa, a qual o diretor faz uso, é bastante indigesta para o público em geral. Mas, para a nossa análise evidencia certos traços que no cotidiano da vida social, são encontradas sob as mais diversas máscaras.

Amores Brutos por sua vez traz a tona questões da impessoalidade das relações sem rosto na cidade. A brutalidade de um acidente de carro, faz com pessoas que antes nunca se viram ou se falaram, modifiquem reciprocamente suas vidas de uma maneira decisiva.

O cinema da marginalidade fala dos párias modernos das sociedades latino-americanas, esses excluídos crônicos que não deixam de existir no dia-dia da experiência urbana contemporânea, mas também fala da marginalidade em sua dimensão interna, quando coloca em questão a existência do fenômeno em estratos sociais mais abastados de capital simbólico. No mesmo sentido, podemos encontrar também o mecanismo da construção das

autoimagens do eu e do nós do qual nos fala ELIAS (2000) e também da desconstrução do sujeito sublinhada por LEÓN (2005). Neste cinema observamos um tratamento quase documental da ficção, o realismo cru dessas narrativas mostra um traço indesejável da América Latina contemporânea, que guardadas as características mais distintivas de cada cidade, se assemelham quando falam das interdições sofridas pelos seres marginais. A identidade, grupal ou individual, é algo que em geral está sujeita a mudanças, mas se observarmos mais de perto veremos que para uma população citadina marginal, aquela que não está no centro, (no sentido geográfico e social) a construção das identidades é mais conflituosa que a norma. A identidade, surge da repetição, se apoia em valores reconhecidos, amplamente difundidos e aceitos no interior do grupo, nos grupos marginais a negociação do presente é contínua e a construção de valores menos transitórios pouco provável, muitas são as causas para a instabilidade destes grupos.

Algumas questões, todavia, continuam sem uma resposta clara e satisfatória. E perspectivas futuras, são vislumbradas quanto a essas questões não solucionadas. Uma possibilidade, é a de realizar uma pesquisa de campo que valorize o ponto de vista destas populações marginais. A proposta que pode ser pensada, vai mais além dos dados etnográficos e inclui a construção de imagens capturadas pelos próprios seres marginais. A participação desses atores sociais, pode fornecer uma interpretação de dados empíricos e fílmicos simultaneamente, a fim de garantir uma maior acuidade nas próximas pesquisas a serem realizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. (1860) Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho. Porto Alegre: L&PM, 1998
- BAUMAN, Zygmunt. Confiança e Medo na Cidade. Zahar Ed, Rio de Janeiro. 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Zahar Ed, Rio de Janeiro. 2006.
- BECKER, Howard. (1996), “A Escola de Chicago”, *Mana: Estudos de Antropologia Social*, 2 (2), pp. 177-188.
- BECKER, Howard.. Falando da Sociedade: Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. Ed. Brasiliense, São Paulo 1985.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Cia das letras, São Paulo.
- BERNADET, Jean-Claude. O Autor no Cinema. A Política dos Autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRESCIANI, Maria Stella M. Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza. Ed Brasiliense, São Paulo. 1982.
- CARNEIRO, Rose May. O Mito da Marginalidade no filme O Bandido da Luz Vermelha (Dissertação). UNB, 1999.
- COSTA, Maria Helena B. V. da. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. *Pró-Posições*, Campinas: Unicamp. Faculdade de Educação, v.20, n.60, p. 109-119, set. / dez. 2009.
- CUSSON, Maurice. Desvio. In. *Tratado de Sociologia*. Edições Asa, Porto. 1995.
- ELIAS, Norbert. A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor. Zahar Ed, Rio de Janeiro. 2003.
- ELIAS, Norbert. A Sociedade dos Indivíduos. Zahar Ed, Rio de Janeiro. 2003.
- ELIAS, Norbert. Os Estabelecidos e os Outsiders. Zahar Ed, Rio de Janeiro. 2000.
- GIDDENS, Anthony. Mundo em descontrole. Ed Record, Rio de Janeiro São Paulo. 2010.
- GIDDENS, Anthony. Consequências da Modernidade. Ed Record, Rio de Janeiro São Paulo. 2010.
- GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Ed Record, Rio de Janeiro São Paulo. 2010.
- HEINCH, Nathalie. A Sociologia da Arte. EDUSC, Bauru SP. 2008.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a

modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). O Cinema e a Invenção da Vida

Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos. Ed 34, São Paulo. 1994.

LEÓN, Christian. El cine de la marginalidad. realismo sucio e violência urbana. Ed Abya – yala, Quito. 2005.

METZ, Christian. A Significação no Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MONTERDE, José Enrique. ‘El realismo sucio’ mexicano, en Dirigido por, 299, Madrid, 2001.

PARK, Robert Ezra. 1967 [1916]. “A cidade: sugestões para investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, Gilberto (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

PERLMAN, Janice E. O mito da marginalidade: Favelas e a política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

SILVA, Marcia Regina Carvalho da. Pequeno Panorama do Cinema Brasileiro Contemporâneo. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 2004.

SOUZA, Jessé. (Não) Reconhecimento e subcidadania, ou o que é "ser gente"?. Lua Nova. 2003, n.59, p. 51-73.

SIMMEL, Georg. Questões Fundamentais da Sociologia. Zahar Ed, Rio de Janeiro. 2006.

SIMMEL, Georg. As Grandes Cidades e a Vida do Espírito. Revista MANA 11(2):577-591, 2005

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In. Ilha do desterro, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775>> Acesso em: 18 de abril de 2011

TELES, Angela Aparecida. Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92). Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin para uma vivência da descontinuidade. Revista Estudos de Sociologia, Araraquara, nº16, 101-122, 2004

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio Sobre a Análise Fílmica. São Paulo: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail (ORG). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

XAVIER, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

WIEWIORKA, Michel. Em que mundo viveremos? Perspectiva, São Paulo. 2007.

Filmografia

Amarelo Manga

Título original: Amarelo Manga

Lançamento: 2003 (Brasil)

Direção: Cláudio Assis

Atores: Matheus Nachtergaele, Jonas Bloch, Dira Paes, Chico Diaz.

Duração: 100 min

Gênero: Drama

Amores Brutos

Título original: Amores Perros

Lançamento: 2000 (México)

Direção: Alejandro González-Iñárritu

Atores: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero.

Duração: 153 min

Gênero: Drama

A chegada do trem na estação 1896

Título Original: L'Arrivée d'un trem en gare de La Ciotat

Lançamento: 1896 (França)

Direção: Auguste e Louis Lumière

Duração: 50 segundos

Napoleão

Título Original: Napoléon, 1927

Lançamento: 1927 (França/Itália/Suécia)

Direção: Abel Gance

Duração: 222min.

Gênero: Drama

O encouraçado potemkin

Título original: Bronenosets Potyomkin

Lançamento: 1925 (Rússia)

Direção: Sergei Eisenstein

Atores: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Mikhail Gomorov.

Duração: 74 min

Gênero: Drama

A greve (1924)

Título Original: Statchka

Lançamento: 1924 (União Soviética)

Direção: Sergei Eisenstein

Atores: M. Gomarov, M. Straukh, G. Alexandrov, I. Ivanov, Aleksandr Antonov

Duração: 95 min.

Gênero: Drama

Um homem com uma câmara

Título Original: Chelovek s kinoapparatom

Lançamento: 1929 (União Soviética)

Direção: Dziga Vertov

Duração: 80 min.

Gênero: Documentário

Deus e o Diabo na Terra do Sol

Título original: Deus e o Diabo na Terra do Sol

Lançamento: 1964 (Brasil)

Direção: Grauber Rocha

Atores: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos.

Duração: 125 min

Gênero: Drama

Los Olvidados

Título original: Los Olvidados

Lançamento: 1950 (México)

Direção: Luis Buñuel

Atores: Alfonso Mejía, Estela Inda, Miguel Inclán, Javier Amézcu.

Duração: 77 min

Gênero: Drama

Memorias del Subdesarrollo

Título original: Memorias del Subdesarrollo

Lançamento: 1968 (Cuba)

Direção: Tomas Gutierrez Alea

Atores: Sergio Corrieri

Duração: 97 min.

Gênero: Drama

Bandido da Luz Vermelha

Título original: O Bandido da Luz Vermelha

Lançamento: 1968 (Brasil)

Direção: Rogério Sganzerla

Atores: Helena Ignez, Paulo Villaça, Pagano Sobrinho, Luiz Linhares.

Duração: 92 min

Gênero: Policial

O Quatrilho

Título original: O Quatrilho

Lançamento: 1994 (Brasil)

Direção: Fábio Barreto

Atores: Patrícia Pillar, Glória Pires, Alexandre Paternost, Bruno Campos.

Duração: 120 min

Gênero: Drama

Central do Brasil

Título original: Central do Brasil

Lançamento: 1998 (Brasil)

Direção: Walter Salles

Atores: Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Soia Lira, Othon Bastos.

Duração: 112 min

Gênero: Drama

Como Água para Chocolate

Título original: Como Agua para Chocolate

Lançamento: 1992 (México)

Direção: Alfonso Arau

Atores: Marco Leonardi, Lumi Cavazos, Regina Torné, Mario Iván Martínez.

Duração: 105 min

Gênero: Drama

Pixote – a lei do mais fraco

Título original: Pixote - A Lei do Mais Fraco

Lançamento: 1981 (Brasil)

Direção: Hector Babenco

Atores: Fernando Ramos da Silva, Jorge Julião, Marília Pera, Gilberto Moura.

Duração: 127 min

Gênero: Drama

Como nascem os anjos

Título original: Como Nascem os Anjos

Lançamento: 1996 (Brasil)

Direção: Murilo Salles

Atores: Sergio Luz, Sílvio Guindane, Fernando Almeida, Maria Silvia

Duração: 96 min.

Gênero: Drama

Rodrigo D no futuro

Título original: Rodrigo D no Futuro

Lançamento: 1990 (Colômbia)

Direção: Víctor Gaviria

Atores: Ramiro Menezes, Carlos Mário Restrepo, Jacson Idrian Gallego

Duração: 90 min.

Gênero: Drama

Pizza, birra e faso

Título original: Pizza, birra e faso

Lançamento: 1990 (Argentina)

Direção: Adrián Caetano e Bruno Stagnaro

Atores: Éctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán

Duração: 92 min.

Gênero: Drama

21 Gramas

Título original: 21 Grams

Lançamento: 2003 (EUA)

Direção: Alejandro González-Iñárritu

Atores: Sean Penn, Benicio Del Toro, Naomi Watts, Danny Huston.

Duração: 125 min

Gênero: Drama

Babel

Título original: Babel

Lançamento: 2006 (EUA)

Direção: Alejandro González-Iñárritu

Atores: Brad Pitt, Gael García Bernal, Jamie McBride, Kôji Yakusho.

Duração: 142 min

Gênero: Drama